



Alessandria, 8 gennaio 2016

Prot. n. 001/2016/PDF

Alla CA della Prof. Rizzuti

Oggetto: Trasmissione di PDF e norme d'uso.

Gentile Prof. Rizzuti,

nell'inviarLe il PDF del volume *"Fra Kantor e Canticum. Bach e il Magnificat"*, Le rammentiamo che tale PDF, la cui proprietà è in capo alle Edizioni dell'Orso S.r.l., sostituisce a tutti gli effetti gli estratti cartacei che in passato venivano ceduti in omaggio agli Autori di articoli pubblicati nella Rivista. La sua diffusione a Colleghi, Riviste, Periodici, Istituzioni, come omaggio o in scambio o per recensioni o per valutazioni concorsuali o di altro tipo (ANVUR) e, comunque, a fini esclusivamente scientifici o a titolo personale, è consentita e autorizzata dalla Casa Editrice.

È invece vietata la sua divulgazione pubblica su *web* in siti accademici, istituzionali o, anche, sul proprio sito. Agli Atenei che impongono l'obbligo dell'*open access* per i lavori pubblicati presso le nostre Edizioni, i docenti sono tenuti a fornire sempre e soltanto – in applicazione delle intese sottoscritte dalle Edizioni dell'Orso – la versione cosiddetta *pre-print* (ossia quella originaria consegnata all'Editore per l'impaginazione) oppure la versione *post-print* (ossia quella sottoposta al processo di *peer review*). L'embargo posto dalla nostra Casa editrice è limitato a un periodo di tre anni a far tempo dalla data di uscita di ogni singolo volume.

La preghiamo, quindi, di attenersi scrupolosamente alle norme qui sopra riportate. In cambio, la nostra Casa propone l'acquisto o l'abbonamento alla Rivista a prezzo scontato, in modo da garantirne la continuità e la sopravvivenza future.

Con i più cordiali saluti.

Edizioni dell'Orso S.r.l.

MUSICA E LETTERATURA

Collana diretta da
Giorgio Pestelli

11

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino nel quadro delle ricerche sul tema *Il futuro come intreccio: profezia e disincanto nella modernità letteraria e musicale fra Oriente e Occidente* (Programma di Ricerca Scientifica di Rilevante Interesse Nazionale, 2008-10).

Alberto Rizzuti

Fra Kantor e Canticum

Bach e il Magnificat



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2011

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: edizionidellorso@libero.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di ARUN MALTESE (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-278-8

A Laura,
quia fecit mihi magna

Bach e il *Magnificat*

Primo grande lavoro bachiano su testo latino, il *Magnificat* sta al centro di una costellazione formata da una dozzina di lavori collegati per via liturgica, letteraria e musicale. Nel decennio che separa il concepimento del *Magnificat* (BWV 243a) dalla sua revisione (BWV 243) Bach intrattenne col *Canticum Mariae* un rapporto profondo. Cadendo a poche settimane dal suo insediamento a Lipsia, la Festa della Visitazione offerse nel 1723 al neo-Kantor l'occasione per presentare, oltre al *Magnificat* fresco d'inchiostro, una nuova versione dell'ultima Cantata composta a Weimar, *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147). Sei mesi dopo, la Festa della Natività gli diede modo d'addobbare il suo *Magnificat* con quattro brevi ma importanti tropi; inoltre, la liturgia di quel giorno lo indusse a proporre ai lipsiensi un'altra Cantata del tempo di Weimar, *Christen, ätzt diesen Tag* (BWV 63), e a comporre il *Sanctus* in Re maggiore (BWV 238).

L'anno seguente, 1724, la Festa della Visitazione costituì per Bach l'occasione per concepire e condurre a termine una Cantata, *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10), il cui testo in parte parafrasa e in parte traduce quello del *Canticum Mariae*. Sebbene da quel giorno la disponibilità di un'intonazione figurale in latino e di una Cantata su testo tedesco consentissero al Kantor di fronteggiare tutte le occasioni liturgiche che ne prescrivevano l'impiego, il suo rapporto col *Canticum Mariae* rimase fecondo. Fra i lavori ad esso riconducibili il catalogo bachiano presenta diverse Cantate e alcune opere per organo, fra cui spiccano le tarde, visionarie *Variazioni canoniche su "Vom Himmel hoch"* (BWV 769).

Nei sei capitoli in cui si articola, il presente studio traccia in apertura una breve storia del *Canticum Mariae* sotto il profilo letterario e musicale, mettendone in luce le differenti modalità di ricezione in ambito cattolico e in ambito luterano.

Quindi passa a esaminare, nel secondo capitolo, la musica composta da Bach nel 1723 per le funzioni della Festa di San Giovanni Battista (*Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*, BWV 167) e per quelle della Festa della Visitazione: per quanto riguarda quest'ultima, mettendo la Cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147), destinata alla funzione mattutina, in rapporto con altre due (*Die Elenden sollen essen*, BWV 75; *Ärgre dich, o Seele, nicht*, BWV 186); ed esaminando quindi, per quanto concerne il Vespro, la struttura e i singoli pezzi del *Magnificat* (BWV 243a).

Il terzo capitolo è dedicato a un'altra Cantata ripescata dal gruppo di Weimar (*Christen, ätzet diesen Tag*, BWV 63) e alla revisione 'natalizia' del *Magnificat*, ossia all'inserimento al suo interno di quattro composizioni nuove.

Il quarto capitolo focalizza l'attenzione sulle grandi feste mariane del 1724 (Purificazione, Annunciazione, Visitazione), ovvero sulle occasioni che prevedevano l'impiego del *Magnificat* figurale latino nel quadro delle funzioni per cui Bach compose rispettivamente le Cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (BWV 83), *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger* (BWV Anh. I 199) e *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10).

Il quinto capitolo prende in esame cinque Cantate prodotte da Bach in diverse occasioni lungo il decennio che separa la composizione del *Magnificat* dalla sua revisione. Esse sono nell'ordine *Christum wir sollen loben schon* (BWV 121), *Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin* (BWV 125), *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1), *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110) e *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (BWV 171). Il tratto che accomuna queste opere, confermando l'attenzione durevole di Bach per il *Canticum Mariae*, è la presenza di forti legami poetico-musicali col *Magnificat*.

Recependo i più recenti orientamenti della critica, l'ultimo capitolo iscrive infine la revisione del *Magnificat* nello scenario aperto nel 1733 dall'avvicendamento sul trono sassone-polacco fra Augusto il Forte e Federico Augusto II, evento che non tardò a far sentire i suoi riflessi sulla vita e sull'arte del *Kantor*.

1. Breve storia del *Canticum Mariae*

1.1. Testo e usi liturgici

Nel breve volgere dei dodici mesi che vanno dalla Visitazione 1723 a quella dell'anno successivo Bach mise tre volte mano al *Canticum Mariae*; dapprima intonandone il testo latino da cima a fondo, quindi connotandolo in senso natalizio mediante l'inserimento di quattro tropi, e infine intonandone una traduzione/parafrasi in lingua tedesca. Rilevanti di per sé, le operazioni di riscrittura bachiane sono ancor più notevoli ove si osservi come il *Canticum Mariae* sia frutto esso stesso di un processo di riscrittura. Dietro i versetti latini del Vangelo di Luca stanno infatti sotto l'aspetto linguistico un testo greco e un testo semitico, e sotto l'aspetto semantico un modello attestato nell'Antico Testamento: il cantico di Anna.¹

Cantico di Anna (1 Sam 2, 1-10)	Cantico di Maria (Lc 1, 46-55)
¹ Allora Anna pregò: “Il mio cuore esulta nel Signore, la mia fronte s’innalza grazie al mio Dio. Si apre la bocca contro i miei nemici, perché io godo del beneficio che mi hai concesso.	⁴⁶ Allora Maria disse: “L’anima mia magnifica il Signore

¹ Tutte le citazioni scritturali del presente studio sono tratte da *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996⁶, edizione da cui sono ricavate anche le abbreviazioni relative ai diversi libri.

2 Fra Kantor e Canticum

<p>²Non c'è santo come il Signore non c'è rocca come il nostro Dio.</p>	<p>⁴⁷e il mio spirito esulta in Dio, mio salvatore,</p>
<p>³Non moltiplicate i discorsi superbi, dalla vostra bocca non esca arroganza; perché il Signore è il Dio che sa tutto e le sue opere sono rette.</p>	<p>⁴⁸perché ha guardato l'umiltà della sua serva. D'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata.</p>
<p>⁴L'arco dei forti s'è spezzato ma i deboli sono rivestiti di vigore.</p>	<p>⁴⁹Grandi cose ha fatto in me l'Onnipotente e Santo è il suo nome:</p>
<p>⁵I sazi sono andati a giornata per un pane, mentre gli affamati han cessato di faticare. La sterile ha partorito sette volte e la ricca di figli è sfiorita.</p>	<p>⁵⁰di generazione in generazione la sua misericordia si stende su quelli che lo temono.</p>
<p>⁶Il Signore fa morire e fa vivere, scendere agli inferi e risalire.</p>	<p>⁵¹Ha spiegato la potenza del suo braccio, ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore;</p>
<p>⁷Il Signore rende povero e arricchisce, abbassa ed esalta.</p>	<p>⁵²ha rovesciato i potenti dai troni, ha innalzato gli umili;</p>
<p>⁸Solleva dalla polvere il misero, innalza il povero dalle immondizie, per farli sedere insieme con i capi del popolo e assegnar loro un seggio di gloria. Perché al Signore appartengono i cardini della terra e su di essi fa poggiare il mondo.</p>	<p>⁵³ha ricolmato di beni gli affamati, ha rimandato i ricchi a mani vuote.</p>
<p>⁹Sui passi dei giusti Egli veglia ma gli empi svaniscono nelle tenebre. Certo non prevarrà l'uomo malgrado la sua forza.</p>	<p>⁵⁴Ha soccorso Israele, suo servo, ricordandosi della sua misericordia,</p>
<p>¹⁰Il Signore... saranno abbattuti i suoi avversari!</p>	<p>⁵⁵come aveva promesso ai nostri padri, ad Abramo e alla sua discendenza,</p>

L'Altissimo tuonerà dal cielo, il Signore giudicherà gli estremi confini della terra; darà forza al suo re ed eleverà la potenza del suo Messia”.	per sempre”.
---	--------------

Numericamente pari a quelli del Cantico di Anna, i dieci versetti del *Magnificat* sono più concisi e uniformi, e offrono una sintesi meno impersonale dei temi trattati dalla madre di Samuele. Laddove Anna parla in prima persona soltanto nel versetto d'esordio, Maria lo fa anche nei quattro successivi, lasciando filtrare la stupefazione della giovane donna nel cui ventre si sta compiendo il miracolo. Altra è la situazione di Anna, donna meno giovane e moglie sterile – secondo una tradizione che va da Sara, moglie di Abramo, a Elisabetta, cugina di Maria – di Elkana, un uomo che pur gratificandola col suo amore s'era riprodotto varie volte con la rivale Peninna. A differenza di Maria, scelta da Dio in base a un suo disegno impercettibile, Anna aveva impetrato la misericordia del Signore promettendogli di donargli il figlio che Egli le avesse concesso. Il canto di lode sgorga infatti dalla bocca di Anna in un momento assai diverso rispetto a quello in cui il *Magnificat* affiora sulle labbra di Maria: Anna lo intona subito dopo aver affidato Samuele al sacerdote Eli, esaudendo così la promessa mormorata anni prima nel tempio, nella trepida speranza del suo concepimento: quella di consacrare a Dio il figlio partorito a dispetto della propria, presunta sterilità.²

Lo spazio dedicato da Maria ai moti dell'animo toglie spazio all'elenco, viceversa diffuso in Anna, dei prodigi operati dalla giustizia

² Il racconto delle vicende della madre di Samuele occupa gran parte di 1 Sam 1. Prototipo indiretto del *Magnificat*, il cantico è un salmo d'epoca monarchica incaricato di esprimere la speranza dei poveri, messo sulla bocca di Anna per il suo riferimento al tema della sterilità. Cfr. *La Bibbia di Gerusalemme*, p. 475.

divina: laddove Anna indugia su di essi per sedici versi (1 Sam 2, 4-8), Maria riferisce i sette, imperiosi gesti divini nello spazio di appena otto versi (Lc 1, 51-54). Anche la conclusione è diversa: laddove Anna preconizza l'avvento del re-messia, Maria elogia Dio per essersi ricordato della promessa fatta ad Abramo, di soccorrere sempre Israele.

Nel primo capitolo del Vangelo di Luca il *Magnificat* si trova al termine della narrazione (Lc 1, 39-45) della visita di Maria a Elisabetta, la cugina rimasta tardivamente incinta del futuro Giovanni Battista. L'incontro è fonte di grandi emozioni: alla vista della cugina, Elisabetta avverte per la prima volta il movimento della creatura che porta in grembo; prodigioso in relazione a una donna giudicata sterile, l'evento è collegato alla presenza di Gesù nel ventre di Maria. L'incontro suscita in Elisabetta l'esclamazione ("Benedetta sei tu fra le donne, e benedetto il frutto del tuo grembo!"; Lc 1, 42) che, associata alla formula di saluto dell'arcangelo Gabriele ("Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te"; Lc 1, 28) getta le premesse dell'*Ave Maria*. Le parole pronunciate da Elisabetta nel secondo dei tre versetti seguenti ("Ecco, appena la voce del tuo saluto è giunta ai miei orecchi il bambino ha esultato di gioia nel mio grembo"; Lc 1, 44) producono la scintilla che innesca la lirica risposta di Maria ("L'anima mia magnifica il Signore, e il mio spirito esulta in Dio, mio salvatore"; Lc 1, 46b-47).

Il *Magnificat* è il primo dei tre grandi cantici³ ospitati dal Vangelo di Luca; gli altri sono quello di Zaccaria, marito di Elisabetta nonché fresco, incredulo padre di Giovanni Battista (*Benedictus*; Lc 1, 68-79) e quello – brevissimo – di Simeone, il vecchio che benedice Gesù nel giorno della presentazione al tempio (*Nunc dimittis*; Lc 2,

³ La denominazione di *cantica* concerne, a partire dal Medioevo, alcuni canti biblici simili ai salmi per forma e stile ma non inclusi nel Salterio. Oltre ai tre contenuti nel Vangelo di Luca, detti *maiora*, la Bibbia ne presenta una dozzina – detti *minora* – disseminati nell'Antico Testamento: fra gli altri il *Cantemus Domino* (Es 15, 1-19) e il *Benedicite omnia opera Domini* (Dn 3, 57-90).

29-32), annunciando contestualmente a Maria un futuro di sofferenza (“E anche a te una spada trafiggerà l’anima”; Lc 2, 35b). Ognuno di essi è assegnato a un’ora specifica dell’Ufficio: il *Magnificat* al Vespro, il *Benedictus* alle Lodi e il *Nunc dimittis* alla Compieta; corredati da un’antifona, i primi due sono intonati in forma ornata, mentre il terzo è normalmente assegnato a un semplice modo salmodico.⁴

L’ascrizione del *Magnificat* all’Ufficio del Vespro risale alla regola benedettina; prima della sua emanazione nel 532 esso era assegnato – come attesta la regola di San Cesario d’Arles, redatta prima del 502 – a quello delle Lodi.⁵ Nel XIV secolo il teologo Durando di San Porciano sostenne l’adeguatezza della destinazione al Vespro del *Magnificat* sulla base di sei argomenti: fra questi, la salvezza del mondo al tramonto e la collocazione al crepuscolo dell’episodio della Visitazione.

Sotto l’aspetto rituale il *Magnificat* presenta due tratti salienti, l’esecuzione del segno di croce e l’incensazione dell’altare, rito la cui lunghezza determina l’estensione ampia e l’andamento lento del canto.⁶ Essa è assegnata alla parte conclusiva di una cerimonia che prevede nell’ordine: il versetto e il responsorio *Deus in adiutorium*; una serie di cinque salmi, diversi a seconda della circostanza,⁷ prece-

⁴ La musica d’arte ha dedicato nel tempo grandi attenzioni a questi testi, variamente intonati da molti fra i maggiori polifonisti del Rinascimento.

⁵ Questo è ancor oggi l’uso della chiesa greca ortodossa. Prima dell’emanazione della regola benedettina l’Ufficio del Vespro si chiudeva con l’intonazione del Salmo 141 (140 della Vulgata) *Signore, a te grido, accorri in mio aiuto*.

⁶ Il rito dell’incensazione è un’eredità dell’epoca anteriore all’inclusione del *Magnificat* nell’Ufficio del Vespro. Essa è da collegarsi infatti al Salmo 141 (140): il quale, dopo aver invocato nel versetto iniziale l’ascolto del grido umano da parte del Signore, nel secondo soggiunge “come incenso salga a te la mia preghiera, le mie mani alzate come sacrificio della sera”.

⁷ Domenica: nn. 109-113 della Vulgata; giorni feriali: una scelta di quelli compresi fra i nn. 114 e 147, con l’omissione di quelli usati in altre ore dell’Ufficio divino; feste speciali: salmi specificamente collegati alle rispettive circostanze.

duti e seguiti da un'antifona; una breve lettura, detta *capitulum*; un inno, preceduto nell'uso monastico romano da un responsorio; un versicolo opzionale; il *Magnificat*; una o più orazioni non intonate; il versicolo conclusivo *Benedicamus Domino*.

Basato sul Canto di Anna, il *Magnificat* è solo in parte opera di Luca. Esso proviene dall'ambiente ebraico-semitico al pari dei canti di Asaf (1 Cr 16, 8-36), Giuditta (Gdt 16, 2-17) e Tobi (Tb 13, 1-18) e di un gruppo di sermoni e discorsi di alcuni apostoli, tutti tramandati dagli *Atti* (Pietro, sermone di Pentecoste, 2, 14-40; Pietro, sermone al portico di Salomone, 3, 11-26; Pietro, sermone dinanzi al Sinedrio, 5, 29-32; discorso di Stefano, 7, 2-53; discorso di Paolo, 13, 16-41). Ascrivibile al genere dell'inno escatologico, il *Magnificat* contiene inoltre alcuni elementi riconducibili ai canti di ringraziamento, una delle categorie in cui sono di norma divisi i salmi.⁸ In particolare, esso è inquadrabile nel genere del *berakah*, un canto di benedizione che può assumere due forme, la preghiera di un individuo sopraffatto dall'ammirazione dei prodigi divini o la celebrazione dei poteri redentori dei gesti di Dio.

Degni di nota sono i vocaboli mediante cui Maria nomina Dio:

v. 46	Κύριον	<i>Dominum</i>	Signore
v. 47	Θεός	<i>Deo</i>	Dio
v. 47	σωτήριον	<i>salutari</i>	salvatore
v. 49	δυνατός	<i>potens</i>	onnipotente

Di gran lunga il più solenne, il primo (Κύριον) è adoprato spesso da Luca per designare Cristo, malgrado nell'Antico Testamento esso designi di solito Dio, per esempio nei capitoli in cui la *Genesi* riferisce la promessa fatta ad Abramo. L'adozione di questo termine nella prima frase del *Magnificat* si spiega con la funzione di tramite

⁸ Altre categorie – nessuna delle quali pura – sono quelle dei lamenti e dei salmi regali.

fra Padre e Figlio ricoperta da Maria. Il secondo (Θεός) focalizza l'attenzione sulla potenza e sulla trascendenza di Dio, mentre il terzo (σωτήριον) sottolinea il suo ruolo di salvatore. Il quarto (δυνατός) riunisce infine gli attributi di potenza e di sovranità nel segno della sacralità del nome (“Καὶ ἅγιον το ὄνομα αὐτοῦ” / “et sanctum nomen eius”). All’inizio e alla fine dell’elenco delle azioni prodigiose il testo greco presenta inoltre due occorrenze del termine ἔλεος, un attributo rinvenibile spesso nell’Antico Testamento, usato da Luca al fine di suggerire l’alone di mistero che circonda la decisione misericordiosa, presa da Dio, di stabilire un’alleanza col genere umano.⁹

A quest’ampiezza d’orizzonti i versetti iniziali del *Magnificat* associano una forte valenza individuale; prima di passare a elencarne le azioni prodigiose, Maria stabilisce con Dio un rapporto la cui prossimità è marcata dall’uso ricorrente degli aggettivi possessivi; culmine di questo processo di appropriazione, conseguenza dell’insondabile scelta divina e premessa dell’adempimento della Promessa, è la seconda parte del versetto 48, quella in cui Maria afferma che tutte le generazioni la diranno beata (“μακαριοῦσιν” / “beatam”).

La serie degli aoristi sfocia nel versetto, musicalmente importantissimo, in cui Maria sottolinea la puntualità di Dio nel ricordare la promessa fatta ad Abramo, e per il suo tramite a Israele. Ospite del suo ventre, Cristo è quindi l’emblema dell’alleanza fra Dio e il popolo eletto; l’atto del ricordare contraddistingue infatti l’intera esistenza del Figlio, dalla fase pre-natale al momento che suggella – nel corso dell’Ultima Cena – l’alleanza con gli apostoli (“τοῦτο ποιεῖτε εἰς τὴν ἐμὴν ἀνάμνησιν” / “hoc facite in meam commemorationem” / “fate questo in memoria di me”, Lc 22, 19).

Estrapolato dal contesto evangelico, al pari dei Salmi il *Magnificat* è concluso da una formula chiamata dossologia. Solenne elogio

⁹ L’eccezionalità della doppia occorrenza (vv. 50 e 54) non sorprende ove si osservi come quello di Luca sia tradizionalmente considerato il Vangelo della Misericordia. Cfr. l’introduzione a esso nella *Bibbia di Gerusalemme*, pp. 1981-1982.

della Trinità, essa può assumere due forme, comunemente dette maggiore e minore; quella associata stabilmente al cantico di Maria è la più breve, “Gloria Patri et Filii et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen”.

1.2. Traduzioni e *Auslegung*

Nella cultura evangelica il *Magnificat* occupa un posto speciale, essendo uno dei testi a cui Lutero aveva dedicato le sue doti di esegeta, oltre che di traduttore.¹⁰ Minuziosa riflessione sul contenuto e sullo stile del *Canticum Mariae*, l'*Auslegung* (nome convenzionale dello scritto propriamente intitolato *Das Magnificat verdeutscht und ausgelegt*) presenta in apertura la traduzione del *Magnificat* condotta – con qualche differenza rispetto a quella destinata ad ampia diffusione nella *Bibbia* (1534)¹¹ – sul testo latino:

¹⁰ L'*Auslegung* è dedicata al duca Giovanni Federico in segno di riconoscenza per l'intercessione presso lo zio Federico III, principe elettore di Sassonia, all'indomani del provvedimento d'espulsione emanato nei confronti del Riformatore nella primavera del 1521. Il 17 e il 18 aprile di quell'anno Lutero aveva difeso dinanzi al parlamento di Worms le posizioni riformatrici espresse l'anno prima negli scritti *An den christlichen Adel deutscher Nation, Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* e *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. L'intervento del duca gli assicurò la protezione durante i dieci mesi di soggiorno forzato a Wartburg (4 maggio 1521 – 1 marzo 1522) durante i quali condusse a termine la traduzione del Nuovo Testamento e la stesura dello scritto dedicato al *Magnificat*, disponibile oggi in trascrizione moderna in *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*, a c. di Kurt Aland, Stuttgart – Göttingen, Klotz – Vandenhoeck & Ruprecht, 1948-, vol. 5, *Die Schriftauslegung*, 1963, pp. 274-340; le circostanze della sua redazione sono riferite in apertura d'apparato critico (pp. 391-398). L'adozione di questa edizione agevola la lettura della prosa di Lutero rispetto a quella, fedele all'originale, della *Weimarer Ausgabe* (v. Bibliografia); quest'ultima è però indispensabile per la discussione di un passo dell'*Auslegung* non accolto dall'edizione moderna, cfr. Cap. 2, n. 93, p. 87.

¹¹ Stabilmente adottata nella liturgia riformata, la traduzione del *Magnificat* proposta nella *Bibbia* (d'ora in poi: **B**) è riprodotta integralmente alle pp. 22-23, nel paragrafo dedicato al *Cantional* di Johann Hermann Schein (1627). Per il momento è sufficiente segnalare le differenze principali rispetto alla traduzione dell'*Auslegung* (d'o-

<p>⁴⁶Magnificat anima mea Dominum,</p> <p>⁴⁷et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,</p> <p>⁴⁸quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,</p> <p>⁴⁹quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius,</p> <p>⁵⁰et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</p> <p>⁵¹Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui;</p> <p>⁵²deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;</p> <p>⁵³esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.</p> <p>⁵⁴Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,</p> <p>⁵⁵sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</p>	<p>⁴⁶Mein Seele erhebt Gott den Herrn</p> <p>⁴⁷und mein Geist freuet sich in Gott, meinem Heiland.</p> <p>⁴⁸denn er hat mich, seine geringe Magd, angesehen; darum werden mich seligpreisen Kinkeskinder ewiglich.</p> <p>⁴⁹Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist.</p> <p>⁵⁰Und seine Barmherzigkeit währet von einem Geschlecht zum andern, bei allen, die ihn fürchten.</p> <p>⁵¹Er wirket gewaltig mit seinem Arm, und zertreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.</p> <p>⁵²Er stößt die Gewaltigen vom Thron, und erhebt die Niedrigen.</p> <p>⁵³Die Hungrigren füllet er mit Gütern und die Reichen lasset er leer.</p> <p>⁵⁴Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf.</p> <p>⁵⁵Wie er geredet hat zu unsern Vätern, Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit.</p>
--	--

ra in poi: **A**). Nel v. 46 **B** si limita a menzionare il Signore (“den Herrn”) laddove **A** nomina espressamente Dio (“Gott”); nel v. 48 **B** riformula la parte iniziale del versetto sostituendo “seine geringe Magd” (“la sua modesta ancella”) di **A** con “die Niedrigkeit seiner Magd” (“l’umiltà della sua ancella”), ovvero conferendo a “humilitas” il significato di “condizione sociale bassa”; nel v. 52 **B** traduce con “Stuhl” (“sedia”) anziché con “Thron” (“trono”) la “sede” da cui Dio “deposuit potentes”; nel v. 55 **B** traduce con “Same” (“seme”) anziché con “Kinder” (“figli”) il “semen” di Abramo.

L'interpretazione del *Magnificat* proposta nel 1521 denota a tratti l'impronta mistica della formazione di Lutero, prova ne sia l'insistenza sull'atteggiamento di "Gelassenheit" ("calma serena") mantenuto da Maria durante l'intonazione del canto. Prima di passarne in rassegna le tesi, dell'*Auslegung* occorre mettere a fuoco due tratti polemici: il primo è riconducibile al diffuso sentimento anti-giudaico, le cui tracce emergono con veemenza nell'analisi della seconda metà del versetto 51 ("dispersit superbos mente cordis sui" / "und zertreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn"); il secondo – di ben altro rilievo ai fini di un'indagine dedicata al *Magnificat* in quanto opera d'arte musicale – è da mettere in relazione con l'insofferenza di Lutero per lo sfarzo dei riti cattolici, celebrazioni che con la loro messe di suoni, colori e profumi finivano per distogliere il fedele dalla meditazione sulla Parola.

All'esame "Wort zu Wort" Lutero premette un'introduzione dedicata all'atto di vedere. Mentre gli occhi di Dio guardano verso il basso ("in die Tiefe", "in profondità"), quelli degli umani guardano in alto, nel tentativo di scorgere non tanto lui, sostanzialmente invisibile, quanto le sue opere.¹² Questo indugio sulla direzione opposta degli sguardi ha lo scopo di dirigere l'attenzione sul concetto cardinale del *Magnificat*, quello di *humilitas*. Esso sarà discusso nella sezione specifica dell'*Auslegung*, che dopo alcune note preliminari avvia l'analisi sistematica del canto.

Il primo tratto saliente del *Magnificat* è secondo Lutero lo stato di sovraccitazione percepibile nella rinuncia, da parte di Maria, all'adozione della prima persona, ovvero del pronome *ich*; la magnificazione del Signore è infatti affidata all'anima, la *Seele*. Non è un atto umano lodare Dio con gioia:¹³ l'*Erhebung* non ha bisogno della voce, ma del sommovimento che l'anima induce nel corpo. Onorata dall'indecifrabile scelta di Dio, Maria si fa strumento del prodigio

¹² Luther, *Auslegung*, p. 279: "So gehen Gottes Werke und Augen in die Tiefe, Menschengesicht und –werk nur in die Höhe".

¹³ *Ivi*, p. 279: "Es ist kein Menschenwerk, Gott mit Freuden loben".

dell'Incarnazione mantenendo una straordinaria, calma serenità. Il suo cuore puro consente a Dio di operare in lei liberamente, procurandole null'altro che consolazione, gioia e fiducia. Se altrettanto facessero gli uomini, ammonisce Lutero, l'intonazione del *Magnificat* risulterebbe adeguata.¹⁴

Lo Spirito che esulta in Dio salvatore è colui che, attraverso la fede, afferra le cose incomprensibili.¹⁵ L'analisi del versetto successivo, il latino “quia respexit humilitatem ancillae suae”, ospita il ragionamento in favore dell'accezione socio-economica – riscontrabile nelle scelte traduttive – del concetto di *humilitas*. Come detto in precedenza, la traduzione di questo passo è diversa all'inizio dell'*Auslegung* non solo rispetto a quella della *Bibbia*, ma anche a quella che compare nel punto in cui Lutero procede all'esame del versetto. Laddove nella traduzione premessa all'*Auslegung* si legge “Denn er hat seine geringe Magd angesehen”, nel punto in cui il passo è discusso si legge infatti, come nella *Bibbia*, “Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen”. Un aggettivo generico è sostituito da un sostantivo preciso, aderente al significato etimologico di *humilitas*, ovvero di prossimità all'*humus* e dunque di oggettiva bassezza: “condizione o creatura disprezzata, trascurabile, bassa”, glossa Lutero, modificando in parte la serie di aggettivi (“modesta, trascurabile, povera, disprezzata”) adoprata in precedenza per tratteggiare la figura di Maria.¹⁶ L'oscillazione lessicale lascia intravedere il

¹⁴ *Ivi*, pp. 286-287: “*«Marias Herz»* lasset Gott in sich nach seinem Willen wirken, nimmt nicht mehr davon als einen guten Trost, Freude und Zuversicht in Gott. So sollten wir auch tun, das wäre ein rechtes *Magnificat* gesungen”.

¹⁵ *Ivi*, p. 287: “Der Geist ist der, der die unbegreiflichen Dinge durch den Glauben erfaßt”.

¹⁶ *Ivi*, p. 292: “So ist Humilitas nicht anderes als ein verachtetes, unansehnliches, niedriges Stand oder Wesen”; *Idem*, p. 275 “So lehret der heilige Geist die heilige Jungfrau [...] daß Gott in ihr so große Dinge wirkt obwohl sie doch gering, unansehnlich, arm und verachtet gewesen”. In un passo di poco successivo (p. 293) l'*Auslegung* mette in bocca a Maria una sorta di autodefinizione: “Dio ha guardato me, una giovane povera, disprezzata, trascurabile” (“das Wortlein ‘humilitas’ habe

vero obiettivo di Lutero: non tanto formulare una definizione univoca di *humilitas* quanto escludere dai suoi vari significati quello corrispondente a *Demut* (umiltà). I veri umili, spiega Lutero, sono coloro che non osservano e non esibiscono la loro umiltà: lodando Dio per aver scelto lei, giovane donna di bassa condizione, Maria si colloca automaticamente al difuori di tale categoria, perché “i veri umili non guardano alle conseguenze dell’umiltà [...] e non si accorgono mai del fatto di essere umili”.¹⁷

Lutero sottolinea come nell’individuazione di Maria non abbia pesato tanto l’insignificanza della persona quanto l’atto, autonomamente compiuto da Dio, di rivolgere lo sguardo verso il basso. L’unico merito di Maria, come quello di ciascun fedele, è aver avuto fede nell’attenzione di Dio per i *Niedrigen*, gli individui di bassa estrazione. Infatti la parola-chiave del versetto – avverte Lutero, operando una distinzione gravida di conseguenze ai fini di un’analisi musicale del *Magnificat* – non è *humilitas* ma “respexit”.

Degno d’attenzione è inoltre il fatto che la seconda metà del versetto (“ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes”) è l’unica porzione del *Magnificat* priva di fondamento veterotestamentario.¹⁸ Anche in questo caso, come già in quello di “et exultavit”, Maria ricava le sue parole da quelle della cugina; la quale, dopo averla resa edotta del sussulto avvertito in grembo al momento del saluto, conclude il proprio discorso soggiungendo “beata colei che ha creduto nell’adempimento delle parole del Signore”.¹⁹ Avviandosi a concludere-

ich) mit ‘Nichtigkeit’ oder ‘unansehnliches Wesen’ verdeutscht, so daß die Meinung Marias die sei: Gott hat mich armes, verachtetes, unansehnliches Mägdlein gesehen”).

¹⁷ *Ivi*, p. 294: “Die wahrhaft Demütigen sehen nicht auf die Folgen der Demut [...] und werden selbst niemals gewahr, daß sie demütig sind”.

¹⁸ Cfr. Curtis A. Jahn, *Exegesis and Sermon Study of Luke 1: 46-55 – The Magnificat*, articolo disponibile in formato elettronico reperibile all’indirizzo <http://www.wlssays.net/files/JahnLuke.pdf>.

¹⁹ Lc 1, 45: “beata quae credidit quoniam perficientur ea quae dicta sunt ei a Domino”. Dalle parole della cugina Maria ricava anche l’“ecce enim”: si veda il

re l'analisi dei versetti in cui il *Magnificat* registra i moti dell'animo di Maria, Lutero si produce in un'invettiva contro gli artisti rei di non aver enfatizzato l'insignificanza della giovane. Sebbene il bersaglio della polemica siano le opere d'arte visiva prodotte in ambiente cattolico, l'osservazione è preziosa anche ai fini di uno studio del *Magnificat* in quanto opera musicale scaturita dall'ambiente evangelico.²⁰

Le “große Dinge”, le grandi ma non meglio specificate cose fatte da Dio in favore di Maria sono espresse in latino dal neutro “magna” (gr.: “μεγάλα”). L'economia verbale della fonte antica riscuote tutta la simpatia di Lutero, il quale riprendendo un passo di Matteo ammonisce che la preghiera non deve fare tante parole. La lode per la sinteticità delle affermazioni di Maria, affidate a pochi vocaboli grandi e profondi, rivela presto il suo obiettivo: le chiese affollate da infedeli – Lutero usa proprio il termine *Ungläubige* – in cui durante il rito è tutto un chiasso, uno strepito, un canto, un urlo e una lettura”.²¹ Anche questa osservazione tornerà utile quando, sottolineate le differenze prodotte da due secoli di rigoglio culturale, si passerà a considerare il *Magnificat* in quanto opera d'arte musicale. La grande cosa fatta da Dio nei confronti di Maria è averla resa madre di suo figlio. Puro strumento del volere divino, conformandosi a quanto prescrive il *Padre Nostro* la giovane di bassa condizione non può far altro che santificare il nome del Signore (“et sanctum nomen eius” / “und des Name heilig ist”).

La misericordia di Dio è la grande protagonista del versetto

versetto precedente, “ecce enim ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis exultavit in gaudio infans in utero meo”.

²⁰ A parziale discolpa degli artisti criticati si può citare un quadro rimasto a Lutero probabilmente ignoto: la *Natività* di Piero della Francesca (1470, oggi Londra, National Gallery), tela in cui anziché seduta o in trono la Madonna compare inginocchiata davanti al bambino, senza velo e con lo sguardo rivolto verso il basso.

²¹ Luther, *Auslegung*, p. 305: “Ebenso lehret auch Christus Matth. 6, 7, daß wir nicht viel Worte machen sollen, wenn wir beten. Denn solches tun die Ungläubigen, die meinen, sie warden in folge vieler Worte erhöret, wie auch jetzt in allen Kirchen viel Läuten, Pfeifen, Singen, Schreien und Lesen ist”.

successivo: la “Barmherzigkeit” inquadra infatti, ricomparendo al fondo (v. 54), la serie delle azioni di riscatto in cui confidano i “Niedrigen”, coloro che vivono “timentibus <D>eum”. Su questi versetti si affilano le armi del grande fustigatore. Affrontando nell’ordine i “superbos”, i “potentes” e i “divites”, il *Magnificat* offre a Lutero l’opportunità di dar vita a una gerarchia essenziale: “i ricchi sono i nemici più modesti; molto più pericolosi sono i potenti, ma i massimi sono i superbi, perché eccitano gli altri”.²² Anche qui il termine nevralgico è quello la cui *Verdeutschung* presenta un’oscillazione: mentre i ricchi e i potenti sono sempre “die Reichen” e “die Gewaltigen”, i superbi sono prima denominati “die Hoffärtigen” (la traduzione del versetto “dispersit superbos mente cordis sui” suona “zer-treuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn”); poi il concetto di superbia assume contorni più precisi, configurandosi come una saggezza altra rispetto a quella di Dio, dunque nella prosa esacerbata di Lutero “die Hoffärtigen” diventano “die Gelehrten”: letteralmente gli eruditi, ma nella sostanza coloro che contraddicono il volere di Dio; tanto per non far nomi, coloro che non ne riconoscono il figlio.

Se gli Ebrei sono il bersaglio dell’esegesi del versetto dedicato ai superbi, la chiesa cattolica lo è di quello dedicato ai potenti, il cui rovesciamento “de sede” Lutero auspica non a scapito dell’ordine vigente, ma in vista del ripristino di posizioni convenienti.²³ L’innalzamento degli oppressi preconizzato nella seconda parte dà modo a Lutero di ritornare sulla nozione di “humiles”, e di conseguenza sulla distinzione fra “Niedrige” e “Demütige”; i primi sono coloro le cui qualità corrispondono a quella che Maria ravvisa in sé mentre i secondi, malgrado l’autenticità della loro bassezza e della loro insi-

²² *Ivi*, p. 326: “die Reichen sind die geringsten Feinde, viel mehr tun die Gewaltige, aber solche Gelehrten sind die Größten, die reizen die andern an”.

²³ L’importanza del “Depositum” nella fortuna del *Magnificat* in ambiente luterano è testimoniata dalla posizione di preminenza occupata dal versetto nel *Cantional* di Schein (v. *infra*).

gnificanza, non aspirano a crescere;²⁴ privi come sono del coraggio della fede (“des Glaubens Mut”), i “Demütigen” non possono sperare nell’aiuto di Dio.

Contrapponendo ai ricchi gli affamati, l’ultimo versetto della sezione centrale consente a Lutero di riflettere sulla natura non solo materiale del nutrimento. Il discorso procede quindi verso la sezione conclusiva, inaugurata dal versetto che solennizza l’adempimento della Promessa: la misericordia ha consentito a Dio di ricordare quanto promesso ad Abramo, soccorrendo Israele mediante il prodigio dell’Incarnazione (“die Menschenwerdung des Gottessohnes”). Lo scandaglio di Lutero si appunta sulla distinzione del popolo eletto in due parti, una proba e una improba. Diventando “und hilft seinem Diener Israel auf”, le parole “Suscepit Israel puerum suum” incanalano la lettura verso una nozione di servizio (“Dienst”) definita con chiarezza: “Nessuno serve meglio Dio di chi lo fa esistere in sé stesso e lascia agire le sue opere dentro di sé”.²⁵ A un’enunciazione tanto severa non può non corrispondere la formulazione dell’ennesima reprimenda contro gli abusi spettacolari del servizio liturgico:

Il servizio divino è giunto purtroppo al punto che Dio non ne sa più nulla, mentre noi non sappiamo far altro che questo: cantare quotidianamente il *Magnificat* con voci forti e con sfarzo magnifico, riducendo al silenzio la sua giusta tonalità e la sua giusta comprensione, tanto a lungo tanto meglio. Ma il testo è forte: laddove noi non insegniamo e sperimentiamo queste (giuste) opere di Dio, non esisteranno servizio divino, Israele, Grazia, Misericordia, Dio, quand’anche noi cantassimo e suonassimo in chiesa fino alla morte e approfondendo tutti i beni del mondo.²⁶

²⁴ Luther, *Auslegung*, p. 328: “Doch, welche gern von Herzen so niedrig und nichtig sind und nicht suchen, hoch zu sein, die sind gewiß demütig”.

²⁵ *Ivi*, p. 334: “Niemand dient aber Gott, als wer ihn seinen Gott sein und seine Werke in ihm wirken lässet”.

²⁶ *Ivi*, pp. 334-335: “Dahin ist der Gottesdienst leider gekommen, von dem Gott doch so gar nichts weiß, während wir sonst nichts als solches wissen: singen täglich das Magnificat mit lauten Stimmen und herrlicher Pracht und bringen doch seine

L'elemento saliente ai fini di uno studio musicale del *Magnificat* è il dovere quotidiano della sua intonazione; la quale, si vedrà, nell'ambiente in cui agiva Bach soggiaceva a regole precise.

Dio ha scelto Israele un po' come ha scelto Maria: sulla base di un suo disegno imperscrutabile, ma nella certezza di trovare un interlocutore disponibile:²⁷ donde il dovere, per il popolo eletto, di servirlo in maniera adeguata. L'ultimo versetto pone infine un problema a cui Lutero fornisce risposte divergenti: l'*Auslegung* riferisce la promessa fatta “ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula” in termini inequivocabilmente umani: “Wie er geredet hat zu unsern Vätern, Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit”; sostituendo ai “Kindern” il “Samen”, la *Bibbia* apre al mistero dell'Incarnazione, fenomeno che mette l'umanità dinanzi a un essere – Cristo – che è sì carne e sangue di Abramo, ma la cui nascita non si conforma al processo naturale di procreazione.²⁸ La traduzione dell'*Auslegung* è dunque opportuna nel quadro di un'indagine limitata al canto intonato da una giovane in cui sta per compiersi il prodigio, umanamente incomprensibile, dell'Incarnazione. Più aderente al testo latino, quella della *Bibbia* privilegia la prospettiva ampia delle Scritture, considerate nel rapporto – fecondo quanto difficile – fra Nuovo e Antico Testamento.


rechte Tonart und Verständnis zum Schweigen, je länger je mehr. Aber der Text ist stark: wo wir diese (rechten) Werke Gottes nicht lehren und leiden, so wird auch kein Gottesdienst da sein, kein Israel, keine Gnade, keine Barmherzigkeit, kein Gott, wenn wir gleich uns zu Tode sängen und klängen in den Kirchen und der Welt Gut allesamt hineingäben”.

²⁷ *Ivi*, p. 335: “Bedürftig waren wir, aber ganz unwürdig”.

²⁸ *Ivi*, p. 337: “Da stehet nun eins wider das andere: natürliches Fleisch und Blut Abrahams sein und doch nicht von Mann und Weib natürlich geboren werden”. Lutero rinvia qui a Gn 22, 18, ovvero alle parole con cui Dio congeda Abramo dopo essere intervenuto a interrompere il sacrificio di Isacco.


1.3. Otto modi, anzi nove

Sebbene l'epoca in cui il testo del *Magnificat* cominciò a essere intonato sia remota e imprecisata, quella in cui ad esso fu associata una formula melodica è abbastanza recente. Rispetto agli antichi toni salmodici, quelli solenni riservati ai cantici dal tardo Medioevo in avanti sono più raffinati, e in quanto tali trovano impiego esclusivo nelle feste maggiori. Queste le due versioni, *simplex* e *sollemnis*, del tono salmodico del *Magnificat*:



Ma-gni - fi - cat. _____ a-ni-ma me-a Do - mi-num _____
Et ex - sul-ta-vit spi-ri-tus me-us in De-o sa-lu - ta-ri me - o _____

e



Ma-gni - fi - cat. _____ a-ni-ma me-a Do - mi-num _____
Et ex - sul-ta-vit spi - ri - tus me - us in De-o sa-lu - ta-ri me - o _____

Su questo tono, nelle rispettive varianti, i versetti del *Magnificat* erano intonati uno dopo l'altro. La scelta del modo era condizionata dall'antifona associata di volta in volta al canto in base alle direttive del calendario liturgico: questo, malgrado i privilegi accordati ad alcuni, il motivo per cui esistono intonazioni in tutti e otto i modi codificati dalla teoria medievale.

L'avvento della stampa e la quotidianità dell'uso liturgico fecero sì che nel Rinascimento le raccolte organiche di *Magnificat* fossero prodotti di consumo tanto vasto che alla loro composizione non si sottrasse nessuno dei grandi polifonisti. Malgrado (o forse a causa del-) lo sviluppo prodigioso della scienza contrappuntistica, la

prassi esecutiva contemplava il mantenimento di un'intonazione parzialmente monofonica. La pratica cosiddetta *alternatim* prevedeva infatti che i versetti pari (o dispari) fossero intonati sul mero tono del canticum, e che l'intonazione a più voci – da un minimo di quattro a un massimo di dodici – riguardasse invece i versetti dispari (o pari).²⁹ L'esempio della raccolta pubblicata da Palestrina nel 1591 è illuminante per quanto concerne la sistematicità di concezione, e dunque di struttura: in essa i sedici *Magnificat*, tutti a quattro voci, sono divisi in due gruppi da otto, uno con polifonia ai versetti dispari e uno con polifonia ai versetti pari; all'interno di tali gruppi, ogni *Magnificat* corrisponde a uno degli otto modi.³⁰ Laddove le sezioni polifoniche dei due libri palestriniani postumi sono basate in modo più o meno sensibile sul tono solenne, nessuna fra quelle della raccolta pubblicata in vita reca traccia di esso. Il fenomeno è sintomatico di un progressivo affrancamento della composizione polifonica dall'eredità gregoriana, la cui vitalità è ravvisabile anche nel mantenimento della pratica *alternatim*, e dunque nell'impiego del tono solenne nei versetti destinati a intonazione monofonica.³¹

L'abbandono della pratica *alternatim* riscontrabile nel *Magnifi-*

²⁹ Un criterio per individuare i versi da intonare in polifonia era evitare che le parole “omnes generationes” risuonassero monofonicamente; l'ottemperanza a questo principio comportava perciò l'intonazione dei versetti dispari in polifonia e dei versetti pari in monofonia. Al di fuori del contesto scritturale d'origine (Lc, 1: 46-55) i versetti del *Magnificat* sono considerati in base a una numerazione da 1 a 10, estesa ai due numeri successivi (11-12) al fine d'includere la dossologia minore.

³⁰ Postumi uscirono altri due libri, una raccolta di otto intonazioni a quattro e una di otto intonazioni a cinque e sei voci, tutte con polifonia stabilmente ai versetti pari. La divisione in due libri è un'opinabile operazione editoriale, effettuata su un gruppo di composizioni risalenti al ventennio 1555-1575, dunque anteriori a quelli della raccolta pubblicata dall'autore nel 1591.

³¹ Universalmente noti sia per il testo verbale sia per la formula melodica, i versetti destinati all'intonazione monofonica sono esclusi dalla raccolta. Per brevità, e in assenza di eventuali revoche, d'ora in avanti s'indicherà con “testo” quello che è in effetti il testo verbale di una composizione vocale; la quale, in quanto prodotto di un'interazione poetico-musicale, costituisce un testo di complessità superiore.

cat che suggella il *Vespro della Beata Vergine* dato alle stampe nel 1610 da Monteverdi non comportò la rinuncia all'eredità gregoriana: al contrario, proprio un'intonazione spettacolare come quella monteverdiana, che a un complesso di sette voci associa un gruppo strumentale non meno cospicuo, è basata sul tono solenne da cima a fondo.³²

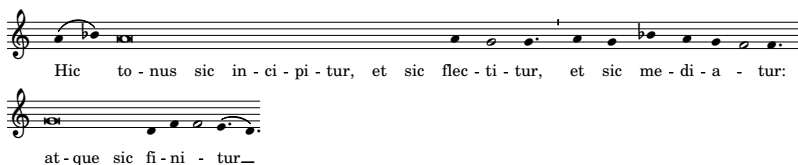
Investendo la prassi liturgica in modo potente, la Riforma luterana non mancò di far assumere al *Magnificat* un aspetto diverso anche sotto il profilo musicale. La prima attestazione a stampa della melodia associata a *Meine Seele erhebt den Herren* si trova in una raccolta di canti spirituali pubblicata da Lutero nel 1529.³³ L'aspetto musicalmente rilevante di questa melodia è la sua indipendenza dal tono solenne attestato da secoli in ambiente cattolico. Il *Deutsches Magnificat* risuona infatti sulle note di un modo non riconducibile ad alcuno degli otto codificati dalla teoria medievale, accomunati dall'invariabilità delle rispettive corde di recita.³⁴ Nel momento in cui il versetto fa seguire la seconda (“und mein Geist freuet sich in Gott, meinem Heiland”) alla prima affermazione (“Meine Seele

³² Il Vespro monteverdiano propone il *Magnificat* in due versioni, una per sette voci con strumenti, l'altra per sei voci col solo sostegno dell'organo.

³³ Martin Luther, *Geistliche Lieder auff's new gebessert*, [Wittenberg], Klug, 1529. Di questa edizione, ampliata rispetto alla precedente (1524) e ristampata più volte negli anni successivi, non è oggi noto alcun esemplare. Della ristampa successiva (1533) è invece disponibile in facsimile un'edizione moderna, *Das Klug'sche Gesangbuch*, a c. di Konrad Ameln, Kassel, Bärenreiter, 1954, 1983². Un'edizione completa è stata poi pubblicata a complemento di quella offerta dal vol. 35 (*Die geistliche Lieder*, a c. di Wilhelm Lucke e Hans Joachim Moser, 1923) degli opera omnia di Lutero (*D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, 60+18+6+12 voll.; Weimar, Böhlau, 1883-2009 = *Weimarer Ausgabe*): *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Bd. 35 der Weimarer Ausgabe*, a c. di Markus Jenny, Köln – Wien, Böhlau, 1985 (= Archiv zur *Weimarer Ausgabe* der Werke Martin Luthers, IV).

³⁴ Il termine “corda di recita” designa la nota su cui si canta una serie più o meno lunga di sillabe o di parole tutte alla stessa altezza melodica.

erhebt den Herren”) la melodia presenta uno smottamento inconsueto: l’avvicendamento da la a sol nella nota prevalente le conferisce una fisionomia talmente insolita da comportare il posizionamento del suo modo ai margini del sistema vigente.



Il cosiddetto nono modo non è però invenzione di Lutero; esso vanta una tradizione illustre, risalente quanto meno all’epoca carolingia, e un’associazione stabile coi versetti del Salmo 114 (113), *In exitu Israel de Aegypto*.³⁵ Laddove la *Commemoratio brevis* – un trattato anonimo redatto agli inizi del X secolo, quando il quadro di riferimento del sistema modale era ormai consolidato – lo chiama *tonus novissimus*,³⁶ mediante la denominazione di tono peregrino la trattatistica successiva pone simultaneamente l’accento sul suo legame col ‘Salmo del pellegrino’ e sulla sua anomalia strutturale.³⁷

³⁵ La storia affascinante del nono modo è narrata con ampiezza di riferimenti in Rhabanus Erbacher, *Tonus Peregrinus: aus der Geschichte eines Psalmtons*, Münsterschwarzach, Vier-Türme, 1971.

³⁶ L’esemplificazione relativa al *tonus novissimus* contenuta nella *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* si può ricavare dalla p. 218 dell’edizione inserita nel primo tomo del volume *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, a c. di Martin Gerbert, [St. Blasius], Typis San. Blasii, 1784 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1990). Nel caso specifico al *tonus novissimus* sono associati l’antifona e il versetto iniziale del Salmo 29 (28), “In templo Domini” / “Afferte Domino, filii Dei”. Un’edizione moderna, con traduzione inglese, è stata curata da Terence Bailey (Ottawa, University of Ottawa Press, 1979).

³⁷ ‘Salmo del pellegrino’ è il nome comunemente attribuito a *In exitu Israel*, testo che rinvia alla vicenda dell’Esodo, in particolare al momento dell’Alleanza. Cfr. i versetti iniziali (“In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judaea sanctificatio ejus; Israel potestas ejus”) con Es, 19 e ss.

L'associazione del tono peregrino col *Deutsches Magnificat*, peraltro in un'epoca di grandi riforme del sistema modale,³⁸ è un fatto privo di fondamenti teorici: i motivi di un collegamento secolare fra un testo dell'importanza del *Canticum Mariae* e un modo melodico relegato ai margini dell'ufficialità sono vari non meno che vaghi.³⁹ L'obiettivo di dar voce al sollievo per la fine dell'assoggettamento a un popolo barbaro e l'allusione al tema dell'alleanza fra Dio e Israele sono indizi senza dubbio rilevanti; a livello pratico non è tuttavia da escludere il desiderio del Riformatore di marcare anche musicalmente l'alterità del *Magnificat* tradotto rispetto a quello latino.⁴⁰

Quale che sia la sua origine, il rapporto fra *Meine Seele erhebt den Herren* e il tono peregrino trova conferma nella raccolta di canti che nel 1627 fece il punto sulle tradizioni musicali prodotte da un secolo di cultura evangelica. A quell'anno risale infatti la prima edizione del *Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Konfession* compilato da Johann Hermann Schein, l'allora titolare del posto che a Lipsia avrebbe poi occupato Bach.⁴¹ Nella sua edizione ampliata, apparsa postuma quasi vent'anni dopo, la raccolta propone un'intro-

³⁸ I riferimenti d'obbligo sono ai due grandi trattati di metà secolo, il *Dodekachordon* di Glareano (1547) e le *Institutioni harmoniche* di Zarlino (1558). Sulle posizioni di questi teorici cfr. Erbacher, *Tonus Peregrinus*, pp. 22-24.

³⁹ Erbacher, *Tonus Peregrinus*, pp. 28-38.

⁴⁰ Con *Magnificat* s'intenderà sempre il testo latino; l'eventuale riferimento alla versione tedesca sarà reso esplicito di volta in volta.

⁴¹ Quindici anni dopo la morte di Schein, avvenuta nel 1630, il *Cantional* apparve – sempre a Lipsia – in un'edizione ampliata che costituisce il fondamento di quella moderna, secondo volume nella *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, a c. di Adam Adrio e poi di Arno Forchert, Kassel, Bärenreiter, 1963-. Le intonazioni contemplano di norma l'impiego di quattro o cinque voci. Un'eccezione è costituita da un pezzo a sei tramandato da Seth Calvisius, l'immediato predecessore di Schein nella carica di *Thomas-Kantor*. L'accenno del titolo alla "Augsburgischer Konfession" rinvia al testo messo a punto nel 1530 dalla Dieta di Augusta nel tentativo di conciliare le posizioni di cattolici e riformati; presentato a Carlo V, esso fu rifiutato – malgrado la mediazione di uno dei suoi estensori, Philipp Melancton – dai teologi cattolici, ma entrò a far parte in modo stabile del *corpus* dogmatico della confessione luterana.

22 Fra Kantor e Canticum

nazione corale di 156 canti; esplicitamente destinata “Am Tage Mariae Heimsuchung”, ovvero alla Festa della Visitazione, *Meine Seele erhebt den Herren* vi compare in una versione a quattro voci.⁴²

The image shows a musical score for a four-part choir (SATB) in G major, 2/4 time. The lyrics are: "Mei - ne See-le er-hebt den Her-ren, und mein Geist freu-et sich Got-tes, mei-nes Hei-lan-des,". The Soprano part (S.) has a melodic line with a fermata on the final note. The Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts provide harmonic support. The Bass part has a fermata on the final note with two sharp signs (# #) above it.

Conformemente alla prassi corale luterana, la melodia principale è affidata alla voce più acuta, al fine di renderne percepibile ogni nota: prerogativa esclusiva del Soprano, l’intonazione ‘peregrina’ riceve dalle altre voci un sostegno armonico che ha l’effetto di attenuare in parte le asperità del nono modo.

Eccezzuata un’unica, notevole variante, il testo è proposto nella traduzione della *Bibbia*:⁴³

¹Meine Seele erHEBT den Herren,
und mein Geist freuet sich Gottes, MEInes Heilandes,

²denn er hat seine elende Magd ANgesehen.
Siehe, von nun an werden mich seligpreisen ALLe Kindeskind,

⁴² Soprano, Alto, Tenore, Basso. I rinvii sintetici alle formazioni vocali fanno uso della sola lettera iniziale (in un caso come il presente: SATB).

⁴³ Nelle due metà dell’intonazione le sillabe in maiuscolo sono quelle sottoposte all’ultima delle note cantate sulla corda di recita. Essendo il loro numero variabile a seconda del versetto, l’edizione di Adrio e la presente trascrizione assegnano alla prima di esse il valore aleatorio di una *longa*.

³denn er hat große DING an mir getan,
der da mächtig ist und des NAMen heilig ist,

⁴und seine Barmherzigkeit währet IMmer für und für
bei denen, DIE ihn fürchten.

⁵Er übet GeWALT mit seinem Arm
und zertreuet, die hoffärtig sind in IHres Herzen Sinn.

⁶Er stößet die GeWALTigen vom Stuhl,
und erHEBT die Niedrigen.

⁷Die Hungrigren füllet ER mit Gütern
und läsSET die Reichen leer.

⁸Er denket DER Barmherzigkeit
und hilft seinem DIENER Israel auf,

⁹wie er geredt hat UNsere Väter,
Abraham und seinem SAMen ewiglich.

¹⁰Lob und Preis sei Gott dem VATER und dem Sohn
und DEM Heiligen Geist,

¹¹wie es war im Anfang, ITZT und immerdar,
und von Ewigkeit zu EWIGkeit. Amen.

Com'era prevedibile, la variante concerne la traduzione delle parole "quia respexit humilitatem ancillae suae". L'*Auslegung* reca all'inizio "denn er hat mich, seine geringe Magd, angesehen", e nel corso della discussione "denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen", ovvero la lezione della *Bibbia*; proponendo un aggettivo – "elend", quasi un sinonimo di "gering" – il *Cantional* si disco-

sta per un attimo dalla versione della *Bibbia* per riaccostarsi a quella dell'*Auslegung*, opera nella cui introduzione l'aggettivo ricorre nel punto in cui Lutero spiega come Dio sappia rendere prezioso, nobilitare, beatificare e vivificare quel che è nulla, ovvero modesto, negletto, misero, morto.⁴⁴

A parte la variante lessicale relativa al secondo versetto, il *Cantional* presenta un altro elemento di rilievo nel quadro della recezione luterana del *Magnificat*. Destinata in questa forma al Vespro dei giorni ordinari, l'intonazione prevedeva il corredo di un versicolo e di una breve orazione. Mentre, rievocando l'origine del canto, il *Gebetlein* si limita a lodare l'atto misericordioso dell'invio sulla Terra dello Spirito Santo,⁴⁵ il *Versus* arricchisce con altrettante espressioni di giubilo le due metà del versetto centrale: "Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl, Alleluia, / und erhebet die Niedrigen, Alleluja".⁴⁶ L'elevazione al rango di versicolo fa quindi del "Deposuit" il versetto cruciale dal punto di vista dei teologi augustiani. La scelta del *Cantional* è indicativa del motivo d'interesse principale dei rifor-

⁴⁴ Luther, *Auslegung*, p. 275: "er «macht» aus dem, das nichts, gering, verachtet, elend, tot ist, etwas Kostbares, Ehrendvolles, Seliges und Lebendiges".

⁴⁵ Il testo della lezione è fornito in appendice dall'edizione di Adrio: "Allmächtiger barmherziger Vater, der du aus überschwinglicher Güte, die Jungfrau Maria und Mutter deines Sohns, Elisabeth zu grüßen, und Johannem der Täufer noch in Mutterleibe verschlossen, heimzusuchen bewegt hast. Wir bitten dich, verleihe uns, daß wir auch durch deine Barmherzigkeit, mit dem Heiligen Geist erfüllet, und von allem Übel erlöset, und deiner gnadenreichen Heimsuchung nimmermehr vergessen, durch deinen Sohn Jesum Christum unsern Herrn. Amen." Il testo si ritrova nell'*Agenda, das ist Kirchen-Ordnung wie sich di Pfarrherren und Seelsorger in ihrer Ämtern und Diensten verhalten sollen*, pubblicata a Lipsia nel 1712, p. 175. Cfr. Mark P. Bangert, *The Changing Fortunes of 'Festum visitationis' among Lutherans and Cantatas BWV 147 and BWV 10*, in *Die Quellen Johann Sebastian Bachs: Bachs Musik im Gottesdienst*. Atti del Simposio (Stoccarda, 4-8 ottobre 1995), a c. di Renate Steiger, Heidelberg, Manutius, 1998, pp. 401-416: 404, nota 19.

⁴⁶ La traduzione del "Deposuit" ricompare nell'*Agenda* del 1712 (p. 175) quale antifona alla Compieta.

matori per il *Magnificat*, un testo la cui sezione centrale assume il ruolo di cartina di tornasole per le loro speranze di ristabilimento dell'ordine.

Emblema musicale del *Magnificat* luterano, il tono peregrino deve oggi la propria fama a un compositore che visse e operò quasi sempre in ambiente cattolico: Mozart. Nel primo spunto solistico il suo *Requiem* prescrive infatti al Soprano un'intonazione in nono modo delle parole che l'Introito ricava dal versetto iniziale del Salmo 65 (64), “Te decet hymnus, Deus in Sion, / et tibi reddetur votum in Jerusalem”.⁴⁷ La scelta di Mozart, subito ribadita mediante l'armonizzazione della melodia da parte delle altre voci, s'inscrive nel progetto d'inquadrare il lavoro nella grande tradizione corale germanica.⁴⁸ Il materiale tematico dell'Introito è infatti riconducibile per un verso al coro iniziale dell'inno funebre composto da Händel nel dicembre del 1737 in occasione del rito officiato nell'abbazia di Westminster in memoria della regina Carolina (*Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264⁴⁹), e per un altro al “Suscepit Israel” del *Magnificat* bachiano, in cui l'intonazione del testo è contrappuntata dall'esecuzione, esclusivamente strumentale, della melodia in tono peregrino.⁵⁰

⁴⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* K 626, N. 1 (*Introitus*), bb. 21-26. Percepita da Mozart in termini tonali, la melodia di nono modo risulta leggermente modificata dopo la *mediatio*: a b. 24 attraverso il taglio delle due note iniziali (re⁴ e fa⁴: l'intonazione di “et tibi reddetur” comincia sulla seconda corda di recita, do⁴); a b. 25 mediante l'innalzamento al re⁴ delle note su cui è intonata la parola “votum”.

⁴⁸ Dopo lo spunto solistico delle bb. 21-26, alle bb. 27-32 il Soprano – sostenuto dai due corni di bassetto all'unisono – ripete la melodia di nono modo sul testo del versetto successivo, “Exaudi orationem meam, / ad te omnis caro veniet”, mentre Alto, Tenore e Basso intonano le stesse parole su alcune figure d'accompagnamento indipendenti da essa.

⁴⁹ L'impiego del corale da parte di Händel è da porre in relazione col fatto che la regina Carolina di Brandeburgo-Ansbach (1683-1737), moglie di Giorgio II, era di confessione luterana.

⁵⁰ I riferimenti ai lavori di Händel e Bach sono un'acquisizione salda della lette-

L'atteggiamento mentale che traspare dalla composizione dell'Introito è indicativo del fatto che all'epoca del *Requiem*, se non già vent'anni prima, Mozart considerava l'eredità musicale germanica in termini assoluti, a prescindere dai suoi presupposti confessionali. Alla fine del Settecento, secolo cosmopolita per antonomasia, il tono peregrino aveva infatti perduto gran parte del suo valore di vessillo del *Canticum verdeutsch*: cominciata con Lutero, la sua storia culturale s'era conclusa qualche decennio prima, con la morte di Bach e col lungo oblio decretato alla sua musica.⁵¹

ratura mozartiana sin dai tempi della difesa dell'autenticità del *Requiem* da parte dell'abate Stadler (Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem*, Wien, 1826; seguita l'anno dopo da due postille, apparse anch'esse a Vienna); aperta rimane invece la questione dell'intenzionalità della citazione. L'interesse per la musica antica suscitato in Mozart dallo studio delle partiture custodite nella biblioteca di Gottfried van Swieten è assodato. Il fatto che la collezione comprendesse una copia del *Magnificat* di Bach di pugno del figlio Carl Philipp Emanuel è analogamente certo; non altrettanto può dirsi a proposito dell'*Anthem* di Händel. Occorre però ricordare come quello del *Requiem* non sia l'unico caso d'inserimento di una melodia di nono modo in una composizione mozartiana: molti anni prima di mettere piede nella biblioteca del barone van Swieten Mozart aveva introdotto una melodia in tono peregrino nel coro conclusivo dell'oratorio *Betulia liberata* (K 118/74c, N. 16: "Lode al gran Dio, che oppresse / gli empî nemici suoi"), composto nel 1771 su testo del Metastasio.

⁵¹ Un *Magnificat* (Wq 215) composto nel 1749 da Carl Philipp Emanuel Bach sul modello paterno ma inglobante elementi francesi e italiani presenta il tono peregrino nel quarto pezzo, "Et misericordia eius". In quest'opera Erbacher (*Tonus Peregrinus*, p. 125) ravvisa l'ultimo caso in cui il tono peregrino rappresenta un segno tangibile di recezione luterana del *Canticum Mariae*.

2. Visitazione 1723

2.1. Rivisitazione

Il *Magnificat* composto da Bach nel 1723 consta in totale di sedici pezzi: i dieci in cui sono intonate le parole di Maria e i due in cui s'articola la dossologia minore si ritroveranno nella successiva versione in Re maggiore (BWV 243);¹ lo stesso non accadrà per i quattro, interpolati nell'intonazione del cantico, i cui testi formano un compendio bilingue delle vicende della notte di Natale (annuncio dell'angelo, nascita di Gesù, glorificazione di Dio da parte delle schiere celesti, adempimento della promessa mediante l'Incarnazione).²

Fino a qualche tempo fa la composizione del *Magnificat* era tacitamente collegata al Vespro celebrato nella chiesa di San Nicola la sera di Natale del 1723. La domanda che, malgrado l'assenza di date certe, nessuno aveva ancora formulato per iscritto – “il *Magnificat* è una musica genuinamente natalizia?” – forma il titolo di un breve articolo apparso di qualche anno fa.³ A un'analisi attenta la

¹ Salvo eccezioni opportunamente segnalate, in questo e nei capitoli che precedono l'esame della versione in Re maggiore (BWV 243) il titolo *Magnificat* identifica la versione in Mi bemolle maggiore (BWV 243a).

² I testi, due latini e due tedeschi, sono trascritti, tradotti e commentati in § 3.2.

³ Andreas Glöckner, *Bachs Es-Dur Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?*, «Bach-Jahrbuch» 89 (2003): 37-45. L'edizione critica del *Magnificat* curata da Alfred Dürr nel 1956 nel quadro della *Neue Bach Ausgabe* si limita a descrivere le fonti disponibili ma, pur confermando la datazione al 1723, non si sbilancia in favore di una particolare destinazione liturgica. Il *Bach Compendium* (a c.

partitura autografa di Bach rivela infatti come i pezzi che conferiscono alla *Magnificat* la sua fisionomia natalizia risultino scritti in un momento successivo rispetto agli altri.⁴

I documenti che consentono di mettere a fuoco l'occasione per cui, prima del Natale 1723, Bach poté intonare il testo del *Magnificat* sono quelli su cui si reggeva il calendario liturgico in uso a Lipsia. In base a esso l'esecuzione 'figurale' del *Magnificat* era riservata al Vespro delle feste maggiori;⁵ l'identificazione di tali feste è tuttavia complicata dal dissidio tra le fonti primarie: l'ipotesi più re-

di Hans Joachim Schulze e Christoph Wolff, 4 voll., Leipzig, Peters, 1985-1989) dava già nel 1989 (vol. 3, p. 1243) credito all'ipotesi che la composizione fosse da collegare alla Festa della Visitazione. Tale ipotesi non appare recepita dall'aggiornamento, dato alle stampe quasi un decennio dopo, della seconda edizione del catalogo bachiano (*Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV^{2a})*, nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe, a c. di Alfred Dürr e Yoshitabe Kobayashi, con la collaborazione di Kirsten Beißwenger, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 1998). D'avviso sorprendentemente analogo si mostra Wolff nel suo contributo (*Bachs Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext*, pp. 13-36: 20) al terzo volume (*Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten*) di *Die Welt von Bach Kantaten*, 3 voll. a c. sua e di Ton Koopman (Stuttgart, Metzler – Poeschel, 1999). L'ipotesi 'natalizia' risulta ancora avallata da Konrad Küster, curatore del *Bach Handbuch* (Kassel, Bärenreiter, 1999, s.v.), e da Michael Heine mann, curatore del *Bach Lexikon* (Laaber, Laaber, 2000, s.v.).

⁴ La partitura autografa del *Magnificat* in Mi bemolle maggiore (BWV 243a) si conserva nella Staatsbibliothek di Berlino (segnatura: P 38); essa si presenta non come un documento destinato a un uso pubblico ma come una copia di lavoro prodotta ai fini dell'estrazione di particelle. Oggi non si ha però notizia dell'esistenza di particelle autografe, né per la prima (BWV 243a) né per la seconda versione (BWV 243) dell'opera: un gruppo completo, riferibile alla versione in Re maggiore (BWV 243), era in possesso di Carl Philipp Emanuel Bach, come prova l'elenco dei materiali paterni pubblicato ad Amburgo nel 1790, due anni dopo la sua morte (cfr. *BD*, III, *Dokumente und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, a c. di Hans Joachim Schulze, 1972, doc. n. 957, pp. 494-495). Sull'argomento si veda anche Don L. Smithers, *Anomalies of 'Tonart' and 'Stimmton' in the First Version of Bach's Magnificat (BWV 243a)*, «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute» 27/2 (1996), pp. 1-59: 36, nota 88.

⁵ A oltre quarant'anni dalla sua pubblicazione lo studio fondamentale sulle

strittiva associa l'esecuzione solenne con voci soliste, coro e strumenti al Vespro di Natale e a quello delle tre grandi feste mariane (Purificazione, Annunciazione e Visitazione); quella che tiene conto anche delle testimonianze dei sacrestani di San Tommaso prefigura un numero di circostanze notevolmente superiore.⁶

Avendo preso servizio il primo di giugno, nel 1723 Bach non aveva avuto modo di cimentarsi nella composizione di musica per la Purificazione (2 febbraio) e per l'Annunciazione (25 marzo). Lo stesso dicasi per le grandi feste collegate alla Pasqua: le quali, complice la sua collocazione 'alta' (28 marzo), erano cadute tutte nel mese di maggio.⁷ Volendo dar credito all'ipotesi estensiva, le feste che fra l'inizio di giugno e l'Avvento contemplavano l'esecuzione 'fi-

consuetudini liturgiche lipsiensi resta quello di Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Kassel, Bärenreiter, 1970; si vedano in particolare le pp. 46-47 e 81.

⁶ Il computo stilabile in base alle informazioni fornite da Stiller (*Johann Sebastian Bach*, p. 47) raggiunge quota quindici: le tre feste maggiori (Natale, Pasqua, Pentecoste), tutte articolate su tre giornate ma comportanti l'esecuzione 'figurale' del *Magnificat* soltanto nelle prime due; le tre grandi feste mariane; altre sei feste: Capodanno, Epifania, Ascensione, Trinità, Natività di San Giovanni Battista (24 giugno) e Apparizione di San Michele Arcangelo (29 settembre). A questo computo occorre poi aggiungere le opportunità fornite dall'ufficiatura del cosiddetto *Vorabend*, ossia del Vespro della sera precedente la solennità maggiore. L'ipotesi restrittiva è favorita da Andreas Glöckner (*Bachs Es-Dur Magnificat*, p. 37); quella estensiva, che includendo la Domenica dopo Capodanno amplia a sedici il numero di occasioni festive per gli anni in cui essa esiste, è propugnata da Uwe Wolf, "Nach der Motette wird ferner musiciret". *Zur musikalischen Ausgestaltung der Leipziger Vespertagesdienste in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Die Quellen Johann Sebastian Bachs*, pp. 389-399: 393.

⁷ Bach non aveva atteso la decorrenza burocratica del suo incarico di *Kantor* per cominciare a produrre musica vocale sacra; gli era bastato ottenere conferma della nomina. Essendo l'ufficializzazione avvenuta il 13 maggio, alla data del 1 giugno i lipsiensi avevano già avuto modo di ascoltare due sue Cantate, una per la Pentecoste (16 maggio; *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*, BWV 59) e una per la *Domenica I post Trinitatem* (30 maggio; *Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden*, BWV 75; a proposito di questa, incentrata su un tema di grande importan-

gurale' del *Magnificat* erano tre, Natività di San Giovanni Battista (24 giugno), Visitazione (2 luglio)⁸ e Apparizione di San Michele Arcangelo (29 settembre); essendo di gran lunga la più attinente alla materia del canticum, la seconda – l'unica compatibile con l'ipotesi esclusivamente mariana – appare la festa più immediatamente collegabile alla composizione del *Magnificat*.⁹

2.2. Otto giorni prima: *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*, BWV 167

Un esame della Cantata composta da Bach per la festa della Natività di San Giovanni Battista del 1723 consente d'individuare i motivi che potrebbero aver indotto il neo-Kantor a differire di otto giorni il completamento e l'esecuzione del *Magnificat*, destinandolo quindi alla festa della Visitazione.¹⁰ Malgrado l'importanza della ri-

za per il *Magnificat*, v. pp. 56-57). L'assenza di riscontri non impedisce di congetturare l'esistenza di una Cantata per la festa della Trinità (23 maggio); nondimeno, il fatto che sino al giorno prima gran parte delle energie di Bach fosse stata assorbita dalle operazioni di trasloco da Cöthen rende improbabile l'eventualità della composizione di una Cantata nuova per quella domenica.

⁸ L'ascrizione della festa della Visitazione alla data del 2 luglio fissa in otto giorni il tempo in cui, dopo la nascita del futuro Battista, Maria si sarebbe trattenuta presso la cugina, prima di riprendere la via di casa.

⁹ Con la festa della Natività di San Giovanni Battista quella della Visitazione intrattiene un rapporto profondo, radicato nel racconto evangelico (Lc 1, 39-56) la cui lettura era prescritta dalle *Leipziger Kirchen-Andachten* (Leipzig, Würdig, 1694) insieme a un passo tratto dal Libro di Isaia (Is 11, 1-5). Una descrizione dettagliata delle origini e dello sviluppo in ambiente evangelico della liturgia della festa della Visitazione, spostata dal Concilio Vaticano II al 31 maggio, si trova nel primo paragrafo dello studio di Bangert (*The Changing Fortunes*).

¹⁰ La datazione di *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* risente di alcune sviste nella letteratura critica. Laddove *NBA I / 29*, Dürr (*Die Kantaten*) e il Göttinger Bach-Katalog curato dal Bach-Archiv Leipzig (<http://www.bach.gwdg.de/>) concordano sulla messa in relazione della Cantata BWV 167 con la festa del 1723, l'edizione *minor* del catalogo BWV (*BWV – Kleine Ausgabe*, 1998) e l'altrimenti affidabile

correnza, *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* presenta un organico strumentale ridotto (oboe, archi e continuo, più una tromba che interviene solo nel corale conclusivo) e un numero di pezzi limitato e dalla varietà strutturale minima (cinque: un’Aria e un Duetto, ambedue con strumento obbligato, due Recitativi semplici, un Corale).

n.	forma	organico	testo
1	Aria	T, archi, bc	adespoto
2	Rec.	A, bc	adespoto
3	Duetto	S, A, ob da c, bc	adespoto
4	Rec.	B, bc	adespoto
5	Corale	S (+ tr I), A, T, B ob, archi, bc	Johann Gramann, <i>Nun lob, meine Seel, den Herren</i> (1547), strofa V. ¹¹

Questo stato di cose induce a supporre che nell’occasione Bach abbia potuto contare su poche risorse, e probabilmente su pochissimo tempo. Il fatto è degno di nota ove si consideri il densissimo te-

sito web *Bach-Cantatas* (<http://www.bach-cantatas.com/>) curato dalla University of Alberta propongono un più improbabile collegamento con la festa del 1724, circostanza per cui Bach compose sicuramente la Cantata *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BWV 7.

¹¹ *Loda, anima mia, il Signore*. Pubblicato a Königsberg nel 1547, il Lied di Gramann – un antico rettore della Scuola di San Tommaso – fu impiegato sovente da Bach nelle sue Cantate (BWV 17, 28, 29, 51, 225, 231). Ancor più che al verso iniziale del *Magnificat*, che nella traduzione di Lutero suona “Meine Seele erhebt den Herren”, il suo incipit somiglia a quello della Cantata composta da Bach per la *Dominica XII post Trinitatem* (15 agosto 1723), *Lobe den Herrn, meine Seele*, BWV 69a; nel caso specifico, la formula è attinta dal secondo versetto del Salmo 103 (102), “Benedici il Signore, anima mia”.

sto verbale, cinquanta versi che l'anonimo autore stipa di citazioni e parafrasi di passi scritturali, primo fra tutti il *Benedictus*, il cantico in cui Zaccaria dà voce – è il caso di dirlo – alla stupefazione dinanzi al prodigio della propria, inopinata paternità.¹² Al recupero miracoloso della parola da parte dell'anziano sacerdote la Cantata fa riferimento nel secondo recitativo (n. 4, vv. 7-10):

Ein stummer Zacharias preist mit lauter Stimme Gott vor seine Wundertat, die er dem Volk erzeiget hat.	Un muto Zaccaria loda a gran voce Dio per i suoi prodigi, che ha rivelato al popolo.
---	---

Già nel primo, tuttavia, essa presenta due chiari riferimenti, qui evidenziati dallo sfondo grigio, al *Canticum Zachariae* (n. 2, v. 1 e vv. 6-8):

Gelobet sei der Herr Gott Israel, der sich in Gnaden zu uns wendet und seinen Sohn vom hohen Himmelsthron zum Welterlöser sendet.	Sia lodato il Signore, Dio d'Israele, che nella sua grazia si rivolge a noi e suo Figlio che dall'alto trono celeste Egli ci invia per salvare il mondo.
Erst stellte sich Johannes ein und musste Weg und Bahn dem Heiland zubereiten;	All'inizio giunse Giovanni che doveva preparare la via, il cammino al Salvatore;
hierauf kam Jesus selber an, die armen Menschenkinder und die verlornen Sünder mit Gnad und Liebe zu erfreun und sie zum Himmelreich in wahrer Buß zu leiten.	poi venne Gesù stesso, per far gioire con grazia e amore i poveri figli dell'uomo e i peccatori perduti e ricondurli pentiti nel Regno dei Cieli.

Se il primo caso denota la semplice assunzione di una formula laudatoria (Lc 1, 68: “Benedetto il Signore Dio d'Israele”), il secon-

¹² Lc 1, 68-79.

do propone un tema gravido di implicazioni dottrinali (Lc 1, 76: “E tu, bambino, sarai chiamato profeta dall’Altissimo / perché andrai innanzi al Signore a preparargli le strade”), affrontate da Bach in altre due Cantate, una precedente e una successiva.¹³

Se i Recitativi appaiono intrisi di riferimenti al *Canticum Zachariae*, il Duetto centrale fra Soprano e Alto è viceversa dominato dal tema su cui il *Canticum Mariae* conclude il proprio elenco: l’adempimento della Promessa. I versi assegnati alle voci dopo i due epigrammi iniziali sembrano discendere in linea diretta dal “Suscepit Israel”:

<p>Gottes Wort, das trüget nicht, es geschieht, was er verspricht. Was er in dem Paradies und vor so viel hundert Jahren denen Vätern schon verhieß haben wir gottlob erfahren.</p>	<p>La parola di Dio non inganna, ciò che egli promette, accade. Quel che egli in Paradiso e così tanti secoli fa aveva già promesso ai padri noi l’abbiamo grazie a Dio sperimentato.</p>
---	---

Rispetto al *Magnificat*, il verso iniziale introduce un riferimento alla vendetta giurata nel paradiso terrestre da Dio al serpente, e all’i-

¹³ L’assegnazione a Giovanni del ruolo di preparatore dell’arrivo di Cristo si ritrova in *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!*, BWV 132 (Weimar, quarta domenica d’Avvento 1715), e in *Freue dich, erlöste Schar*, BWV 30 (Lipsia, Natività di Giovanni Battista, probabilmente 1738): nel primo caso il riferimento si trova nell’Aria iniziale, che affida al Soprano l’intonazione delle parole “Bereitet die Wege, bereitet die Bahn! / Bereitet die Wege / und machet die Stege / im Glauben und Leben / dem Höchsten ganz eben, / Messias kömmt an!” (“Preparate la via, preparate il cammino! / Preparate la via e spianate il cammino / nella fede e nella vita / all’Altissimo, / arriva il Messia!”); nel secondo esso si trova invece nell’Aria (n. 3) che, nella sua seconda parte, affida al Basso l’intonazione delle parole “Sein treuer Diener ist geboren, / der längstens darzu auserkoren, / daß er den Weg dem Herrn bereit” (“Il suo servo fedele è nato, / colui che è stato da tempo prescelto / affinché preparasse la via al Signore”).

nimicizia perenne che gli esseri umani nutriranno nei suoi confronti.¹⁴ Nella prima parte, innervata da due versi costruiti come altrettanti motti, il Duetto aggioga le voci nell'intonazione delle parole "Gottes Wort, das trüget nicht, / es geschieht, was er verspricht", mentre l'oboe da caccia disegna i propri arabeschi. L'intonazione dei versi contenenti il riferimento alla Promessa è insolitamente bipartita: la prima sezione inquadra i tre versi iniziali nel profilo severo di una scrittura mottettistica a cui partecipa, oltre all'oboe da caccia e alle voci, anche il continuo: la seconda s'incarica di sciogliere la tensione prescrivendo un'intonazione scorrevole del verso che dirotta poi il testo dal luogo alto delle Sacre Scritture verso quello imo della condizione umana ("haben wir gottlob erfahren").¹⁵

Il livello artistico della Cantata s'innalza di colpo nel Corale conclusivo, figurato, basato sull'ultima strofa di un *Kirchenlied* il cui incipit può essere considerato una variante esortativa dell'esordio del *Magnificat*: "Nun lob, meine Seel, den Herren".

Sei Lob und Preis mit Ehren Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist! Der woll in uns vermehren, was er uns aus Genad verheißt, daß wir ihm fest vertrauen, gänzlich verlassn auf ihn, von Herzen auf ihn bauen, daß unsr Herz, Mut und Sinn ihm festiglich anhangen; darauf singn wir zur Stund: amen, wir werdns erlangen, gläubn wir aus Herzens Grund.	Lode, gloria e onore al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo! Cresca in noi quello che ha promesso per la sua grazia, sia in lui la nostra fiducia, abbandoniamoci completamente a lui, rimettiamoci di cuore a lui, che il nostro cuore, coraggio e animo siano rivolti verso di lui; allora cantiamo: Amen, noi tutto possiamo se crediamo dal profondo del cuore.
---	--

¹⁴ Gn, 3, 14-15: "Poiché tu hai fatto questo, / sii maledetto più di tutto il bestia-
me / e più di tutte le bestie selvatiche; / sul tuo ventre camminerai / e polvere mangerai / per tutti i giorni della tua vita. / Io porrò inimicizia tra te e la donna, / tra la tua stirpe / e la sua stirpe: / questa ti schiaccerà la testa / e tu le insidierai il calcagno".

¹⁵ La singolarità di questo Duetto, privo di ripresa da capo o dal segno, consiste nella suddivisione musicale in tre sezioni a fronte di una verbale in due: la scelta di una struttura di tipo rettilineo si adatta quindi alla circostanza di una Promessa dopo il cui compimento nulla è più come prima.

Il testo verbale non aggiunge nulla alla solidità del quadro dottrinale, ma il magistero di Bach conferisce al lavoro il tono grandioso rimastogli sino a quel momento estraneo. Questa anomalia dev'essere ricondotta a fattori contingenti: gli stessi che inducono a escludere l'ipotesi, possibile solo in teoria, della composizione del *Magnificat* in occasione della festa della Natività di San Giovanni Battista.

Uno degli indizi a sostegno dell'ipotesi secondo cui Bach avrebbe composto il *Magnificat* sei mesi prima del Natale 1723, ossia durante le settimane iniziali della sua attività lipsiense, è l'incertezza al riguardo del numero e della distribuzione delle voci soliste: oltre alla correzione in "5" di un "4" originariamente vergato nel titolo, la prima pagina della partitura autografa mostra un cambiamento nella formazione vocale, che passando da SA¹A²TB a S¹S²ATB si conforma a quella dei *Magnificat* composti dai *Thomas-Kantor* precedenti – Johann Schelle e Johann Kuhnau – le cui partiture Bach era andato esaminando in quei giorni.¹⁶

Se la composizione di un *Magnificat* figurale da eseguire con apparato solenne in occasione delle feste maggiori rientrava fra i doveri di un musicista nel ruolo istituzionale ricoperto da Bach, non è inutile interrogarsi sull'eventuale esistenza a Lipsia di consuetudini che influenzassero l'intonazione del cantico. Sottoponendo a scrutinio centinaia di lavori coevi, alcuni studi hanno delineato un quadro di forte disomogeneità, imputabile alla crescente libertà di cui la liturgia vespertina godeva in ambiente luterano.¹⁷

¹⁶ Glöckner, *Bachs Es-Dur Magnificat*, p. 42. Per il neo-Kantor smanioso di dare un saggio del proprio talento cimentandosi in un'opera su testo latino l'occasione era ghiotta: anche perché sino a Natale il calendario liturgico non gli avrebbe offerto che una singola opportunità – non altrettanto solenne, per giunta – di comporre disponendo di un'orchestra arricchita da trombe e timpani: la *Dominica XII post Trinitatem*, che cadeva quell'anno il 15 agosto. La Cantata composta da Bach nell'occasione fu *Lobe den Herrn, meine Seele*, BWV 69a.

¹⁷ Robert M. Cammarota, *The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J.S. Bach: A Study of the Manuscript Sources*, Diss., New York University, 1986;

Fra i pochi dati generalizzabili di un repertorio che, trovandosi naturalmente esposto all'influenza italiana, tende ad assumere i tratti del concerto spirituale, c'è la propensione ad abbandonare il criterio dell'intonazione indipendente dei versetti: la brevità del testo comportava infatti una frammentazione frustrante al punto che, non superando qualche decina di battute, i singoli pezzi assumevano spesso fisionomie scialbe.

Malgrado la loro variabilità, i criteri di raggruppamento dei versetti evidenziano una costante nella separazione fra l'"Et misericordia" e il "Fecit potentiam", a motivo dell'invito offerto da quest'ultimo all'impiego di strategie retorico-musicali atte a suggerire l'idea di potenza. Un altro tratto ricorrente è la divisione fra il versetto conclusivo del canticum e la dossologia minore, quasi sempre intonata in due sezioni distinte, un "Gloria" di carattere declamatorio e un "Sicut erat" musicalmente più elaborato, spesso basato su tecniche imitative. Derivante dal genere concertistico, l'unico criterio generalizzabile nelle intonazioni primo-settecentesche è dunque quello del contrasto timbrico, dinamico e stilistico.

A differenza di molti colleghi italiani, ma analogamente al suo predecessore Kuhnau, Bach intonò il *Magnificat* in funzione della prassi liturgica, componendo un pezzo indipendente per ciascun versetto. Sommata alla mancanza di recitativi, la rinuncia alla costituzione di aggregati testuali ampi rende concreto il rischio della frammentazione, e talvolta quello della gracilità. Consapevole di tali insidie, Bach s'ingegnò a dar vita a un'opera che dall'estrema stringatezza del testo traesse linfa per un'intonazione sontuosa. Cinque voci soliste, un coro misto a quattro parti e un'orchestra arricchita da trombe e timpani garantiscono potenza di suono e solennità di to-

Uwe Wolf, *Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» 82 (1998), pp. 43-53. Un maggior grado di libertà nella liturgia del Vespro rispetto a quella della Messa si riscontra peraltro anche in ambiente cattolico.

no:¹⁸ l'impiego simultaneo di questi mezzi è però limitato a quattro pezzi, il primo, l'ultimo, l'“*Omnes generationes*” e naturalmente il “*Fecit potentiam*”; per il resto la partitura sfoggia una varietà di combinazioni che, oltre a valorizzare il contenuto dei singoli versetti, conferisce vivacità all'insieme mediante un intrigante susseguirsi di contrasti.¹⁹

Un tratto ingannevolmente singolare del *Magnificat* è la sua tonalità. Oltre a non essere consueta per Bach, che nei suoi lavori in grande stile la adotta due sole altre volte, la tonalità di Mi bemolle maggiore non aveva nemmeno connotati affettivi riconducibili all'idea di gioia o di solennità.²⁰ La scelta di Bach è tanto più sorprendente proprio in considerazione dell'impiego di trombe e timpani, strumenti le cui caratteristiche organologiche facevano propendere di norma per tonalità luminose come Do o Re maggiore. L'assenza di particelle originali costituisce un ostacolo nella messa a fuoco delle intenzioni di Bach, difficilmente ricavabili dall'autografo che, come detto, è una mera partitura di lavoro. Al di là della notazione introdotta sui rispettivi rigli, il problema è stabilire quali suoni Bach intendesse realmente ottenere dagli strumenti. Riconducibile alle differenze intercorrenti fra tonalità d'impianto e accordatura specifi-

¹⁸ Bach tornerà a far uso di un apparato analogo non prima del 1733, anno di composizione del *Kyrie* e del *Gloria* che costituiscono il nucleo della futura *Messa* in Si minore, BWV 232.

¹⁹ In ognuno degli otto pezzi in cui Bach rinuncia all'impiego dell'organico completo il *Magnificat* presenta combinazioni vocali e strumentali diverse.

²⁰ Le due opere in questione sono la Cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140, composta per la *Dominica XXVII post Trinitatem* (25 novembre) del 1731 e il *Preludio e fuga* per organo, BWV 552, lavoro databile intorno alla metà degli anni Trenta. Incentrata sulla parabola ammonitrice delle vergini stolte e delle vergini sagge, la Cantata è dominata da un affetto molto lontano da quello del *Magnificat*: infatti non fa uso di trombe e timpani, introducendo in loro vece alcuni strumenti delicati quali la *taille* e il violino piccolo. Il Preludio e fuga costituisce invece un'eccezione nella cinquantina di pezzi composti da Bach nella tonalità di Mi bemolle maggiore, nessuno dei quali associabile ad atmosfere gioiose.

ca degli strumenti, la questione ha sollecitato un fitto scambio di pareri, culminato qualche anno fa con la convergenza sulla tesi secondo cui, ad onta di quanto la partitura sembri prescrivere, il *Magnificat* non è stato pensato per essere eseguito nella tonalità di Mi bemolle maggiore.²¹ A partire da queste considerazioni desta poca o punta sorpresa il fatto che, fra le caratteristiche salienti della revisione intrapresa nel decennio successivo, il *Magnificat* presenti – in una partitura autografa prodotta in questo caso per un uso non soltanto personale²² – la trasposizione a Re maggiore.

Anche le voci hanno suscitato un vivace dibattito nel passato recente.²³ Nato dallo iato tra le forze invocate da Bach e quelle a sua

²¹ Si veda in proposito la conclusione perentoria dell'articolo di Smithers, *Anomalies*, p. 44. La ragione di tipo pratico invocata dall'autore in una nota al piè della stessa pagina, ovvero la scarsa disponibilità di strumenti nei giorni di Natale a causa delle molte esecuzioni simultanee di musica solenne, perde di rilievo a contatto con la successiva tesi di Glöckner, la quale associa la composizione del *Magnificat* alla Festa della Visitazione. D'altro canto, in un momento dell'anno come l'inizio di luglio la penuria di strumenti musicali di un certo tipo potrebbe essere giustificata dalla già ricordata scarsità di occasioni 'solenni' nel periodo intercorrente fra la domenica di Trinità e il Natale, e dal conseguente temporaneo impiego in altri contesti (residenze extraurbane, località termali, etc) dei relativi strumentisti.

²² Anche la partitura della versione in Re maggiore (BWV 243) è conservata nella Staatsbibliothek di Berlino (segnatura: P 39). A differenza di quella della versione in Mi bemolle maggiore (BWV 243a), essa è stata resa disponibile anche in facsimile dal Bach-Archiv Leipzig quale vol. 21 della *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schrift-stücke*, a c. di Hans Joachim Schulze, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.

²³ Aperto da Arnold Schering nel 1920, il contenzioso ha vissuto una fase di effervescenza nei primi anni Ottanta, con l'invocazione da parte di Joshua Rifkin dell'esecuzione delle opere vocali sacre di Bach a parti reali, e la risposta avversativa di Robert L. Marshall. Cfr. Joshua Rifkin, *Bach's Chorus: A Preliminary Report*, «Musical Times» CXXIII (1982), pp. 747-754; Robert L. Marshall, *Bach's Chorus: A Preliminary Reply to Joshua Rifkin*, «Musical Times» CXXIV (1983), pp. 19-22; Joshua Rifkin, *Bach's Chorus: A Response to Robert Marshall*, «Musical Times» CXXIV (1983), pp. 161-164; Andrew Parrott, *Bach's Chorus: A 'Brief Yet Highly Necessary' Reappraisal*, «Early Music» 24 (1996), pp. 551-580. Gli echi della

disposizione, il problema ha investito tutta la produzione di Lipsia, città che pur possedendo un buon numero di cantorie poteva vantare una sola in grado di affrontare le difficoltà delle grandi partiture bachiane. Gli studiosi si sono divisi fra i sostenitori della tesi dell'esecuzione a parti reali e i sostenitori della necessità di conferire spessore fonico a linee melodiche di robustezza incompatibile con un'esecuzione a voci singole. La finezza di scrittura colloca il *Magnificat* in una posizione critica dacché le pagine corali, quelle in cui il problema si manifesta con evidenza, propongono gradi di difficoltà diversi: laddove la fuga del "Sicut locutus" presenta caratteristiche alla portata di cantori ordinari, quella dell'"Omnes generationes" mostra un livello di complessità tale da scoraggiare la sua esecuzione da parte di interpreti non professionisti.²⁴

Malgrado gli avvenimenti storici e culturali dei due secoli che li separano, l'*Auslegung* di Lutero e il *Magnificat* di Bach mostrano molte, importanti affinità. Le idee di fondo dell'interpretazione procurata da Lutero nel 1521 si trovano riflesse, o quanto meno assimilate, nell'esegesi musicale del *Canticum Mariae* prodotta da Bach nel 1723. L'accertamento del ruolo dell'*Auslegung* nella concezione di un'opera capitale come il *Magnificat* è tanto più interessante all'indomani dell'archiviazione di una fase critica tempestosa, inaugurata cinquant'anni fa da Friedrich Blume mediante la messa in dubbio dell'autenticità dell'impegno di Bach nelle vesti di compositore di opere sacre.²⁵

polemica hanno raggiunto anche il nuovo millennio, come testimonia l'acido scambio di pareri fra Eric Altschuler e Richard Taruskin: cfr. «Early Music» 31 (2003), rispettivamente alle pp. 318 e 478.

²⁴ Una nuova apertura di credito in favore dell'esecuzione solistica delle linee vocali proviene dai curatori del volume *Bach. Lateinische Kirchenmusik*, a c. di Reinmar Emans e Sven Hiemke, Laaber, Laaber, 2007, p. 105.

²⁵ La controversia, che coinvolse diversi studiosi, è riassunta all'inizio dello studio di Michael R. Linton, *Bach, Luther, and the Magnificat*, «BACH: Journal of

La presenza degli scritti fondamentali di Lutero nella biblioteca personale di Bach è un fatto provato,²⁶ così come l'autenticità delle sue annotazioni in margine al commento biblico di Abraham Calov; le quali, pur testimoniando l'interesse del *Kantor* per le Scritture, non concernono se non di striscio l'esegesi del *Magnificat*.²⁷ Gli ambiti in cui l'influenza dell'*Auslegung* sulle scelte di Bach si manifesta in modo evidente sono essenzialmente tre: le metafore, le scelte formali e l'individuazione delle parole-chiave.²⁸

L'altra influenza ravvisabile nell'intonazione bachiana è quella di alcune figure retoriche deputate a plasmare il linguaggio musicale a vantaggio della sua aderenza a specifici concetti espressi o evocati dal testo. Radicato nella filosofia idealistica e sostenuto da un grande furore analitico, questo approccio ermeneutico ha vissuto una

the Riemenschneider Bach Institute» 17/2 (1986), pp. 3-15. Licenziando le proprie riflessioni l'autore si premura di puntualizzare che, malgrado la sua elevata probabilità, l'ipotesi di una lettura dell'*Auslegung* da parte di Bach non è fondata su prove irrefutabili.

²⁶ La biblioteca personale di Bach comprendeva una scelta degli scritti di Lutero nell'edizione cosiddetta di Altenburg (1661), comprendente due dei 32 sermoni per la Festa della Visitazione (cfr. Bangert, *The Changing Fortunes*, pp. 411-416).

²⁷ Pubblicato a Wittenberg nel 1681, il commento di Calov ha per titolo *Die heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung und Erklärung*. L'edizione in facsimile dell'esemplare posseduto da Bach (*The Calov Bible of J. S. Bach*, a c. di Howard H. Cox, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1985) mostra come le annotazioni autografe sulla breve sezione dedicata al *Magnificat* siano di scarsa rilevanza. Nella biblioteca personale di Bach si trovava anche l'ultimo volume, dedicato al Nuovo Testamento, del grande classico coevo dell'esegesi luterana, Johann Olearius, *Biblische Erklärung*, 5 voll., Leipzig, Tarnov, 1678-1681. Sull'argomento di vedano alcuni fra i contributi raccolti in *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und wissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, a c. di Martin Petzoldt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

²⁸ Prendendo in considerazione il *Magnificat* nella sua versione 'natalizia', Linton (*Bach, Luther*, p. 5) individua anche un quarto ambito d'influenza, quello che concerne la scelta dei testi interpolati. Essendo "the most immediately obvious", l'argomento è il primo oggetto della sua trattazione.

prima grande stagione nel periodo fra le due guerre, e una seconda – non meno vigorosa – negli anni dello Strutturalismo. Facendo leva sull’individuazione di seducenti simbologie numeriche, alcune indagini hanno isolato nell’architettura generale del *Magnificat* gruppi più o meno ampi di elementi linguistici dotati di significati riconducibili a categorie universali.²⁹

Malgrado la suggestività dei loro esiti, le indagini basate sulle figure retoriche musicali sono state recentemente invalidate da un esame della trattatistica su cui si fondano. Elaborate con differenze spesso notevoli negli scritti fioriti in ambiente germanico nell’epoca del basso continuo, le tesi sulla retorica musicale presentano pochi punti di convergenza e molti punti di divergenza. Intrapreso nei primi decenni del Novecento per scopi culturali non meno che ideologici, il tentativo di ricavare una *Figurenlehre* unitaria dalle teorie indipendenti e sovente difformi proposte da Joachim Burmeister, Christoph Bernhard, Johann Adolf Scheibe e altri non è andato immune dalle critiche della recente stagione decostruzionistica. Trasformandosi da processo rappresentativo in espressione individuale, la musica del Settecento – in special modo quella di un autore della statura di Bach – si sottrae a un’indagine che, nella migliore delle ipotesi, potrebbe far luce su un repertorio standardizzato.³⁰

Il terzo e ultimo elemento da considerare in sede preliminare,

²⁹ Ulrich Meyer, *Musikalisch-rhetorische Figuren in J.S. Bachs Magnificat*, «Musik und Kirche» 43 (1973), pp. 172-181; Wolfgang Hösch, *Motivische Integration, Proportion und Zahlensymbolik in Bachs Magnificat*, «Musik und Kirche» 46 (1976), pp. 265-269; Ulrich Meyer, *J.S. Bachs Musik als theonome Kunst*, Wiesbaden, 1979, pp. 58-66.

³⁰ Questa è la tesi, ottimamente documentata, dello studio di Janina Klassen, *Musica poetica und musikalische Figurenlehre: ein produktives Mißverständnis*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Forschung Preußischer Kulturbesitz», a c. di Günther Wagner, Stuttgart-Weimar, 2001, pp. 73-83. La posizione della studiosa è ribadita sin dal titolo della sua successiva, ampia pubblicazione sull’argomento, “*Nur als Zucker und Gewürze zu brauchen*”: *Musikalisch-rhetorische Figuren im Kontext von Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 2007.

dopo l'influenza dell'*Auslegung* e quella dei trattati di retorica musicale, è la prassi liturgica. L'intonazione versetto per versetto sta in rapporto diretto con l'utilizzo del *Magnificat* durante l'ufficiatura del Vespro, assegnata il 2 luglio 1723 alla chiesa di San Tommaso.³¹ Gli obblighi professionali per la Festa della Visitazione non si esaurivano con l'intonazione del *Canticum Mariae*: la solennità prevedeva anche l'ufficiatura in San Nicola del rito mattutino nel cui programma spiccava, sotto l'aspetto musicale, l'esecuzione di una Cantata. Il fatto che nella circostanza il *Kantor* abbia optato non per la composizione di un lavoro nuovo ma per la revisione di uno del periodo di Weimar è un indizio ulteriore a sostegno della tesi secondo cui le sue energie erano in gran parte assorbite dalla composizione del *Magnificat*. Prima di procedere all'analisi dell'opera su testo latino concepita per il Vespro del 2 luglio 1723 è opportuno esaminare dunque la Cantata che incorniciò il sermone della Messa mattutina, le cui letture concernevano rispettivamente la profezia dell'avvento del Messia e la visita di Maria ad Elisabetta: *Herz und Mund und Tat und Leben*.

2.3. La funzione mattutina: *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147

I sei anni di astensione forzata dalla produzione di musica vocale sacra in conseguenza dall'orientamento calvinista della corte di Cöthen avevano moltiplicato in Bach il desiderio, esplicitato sin dai tempi di Weimar, di attendere alla composizione di “una musica da

³¹ Quella di San Nicola (*Nicolaikirche*) era la più importante delle quattro chiese di competenza del *Cantor und Director Musices*; le altre erano la chiesa di San Tommaso (*Thomaskirche*), la chiesa di San Paolo (*Paulinerkirche*, collegata con l'Università) e la chiesa Nuova (*Neue Kirche*). Cfr. Wolff, *Bachs Leipziger Kirchenkantaten*. Nel caso delle feste maggiori le esecuzioni appaltate alla prima cantoria cittadina, l'unica interamente formata da professionisti, si tenevano la mattina in San Nicola e il pomeriggio in San Tommaso, o viceversa.

chiesa regolata in onore di Dio”.³² Nelle prime settimane di servizio a Lipsia l'affollarsi delle incombenze professionali, personali e logistiche impedì al neo-*Kantor* di dar corso al progetto di scrivere una Cantata originale per ciascuna delle feste previste dal calendario liturgico, inducendolo in qualche caso a mettere mano a lavori precedenti.

L'incarico di *Konzertmeister* ricoperto nell'ultimo triennio d'attività alla corte di Sassonia-Weimar (1708-1717) contemplava la composizione di una Cantata per una delle domeniche del mese.³³ La produzione sacra di Bach aveva subito un incremento sensibile durante l'Avvento del 1716 a causa della scomparsa – avvenuta il 1 dicembre – di Johann Samuel Drese, il maestro di cappella incaricato ogni mese della composizione delle altre tre Cantate. Subentrando, Bach aveva scritto quelle destinate alla seconda, alla terza e alla quarta domenica d'Avvento (6, 13 e 20 dicembre); inutilizzate negli anni di Cöthen (1717-1723), esse non avrebbero trovato modo d'essere eseguite neppure a Lipsia, città nella cui prassi liturgica l'Avvento era una *stille Zeit*, un *tempus clausum* durante il quale la musica figurale taceva per decreto. Consapevole di questa situazione, quando si trovò a dover corredare di musica il rito mattutino della Festa della Visitazione del 1723 Bach ebbe buon gioco nel mettere mano all'ultima Cantata composta a Weimar nel dicembre di sette anni prima, *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147a.³⁴

³² *BD, I, Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, a c. di Werner Neumann e Hans Joachim Schulze, 1963, doc. n. 1 (25 giugno 1708), pp. 19-21: 19: “eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren”.

³³ Un elenco delle Cantate bachiane eseguite sotto le volte della *Himmelsburg*, la chiesa del Palazzo Ducale di Weimar, si trova in Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 162-163 (trad. it. *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 194-195). Nei sei anni precedenti di servizio alla corte di Weimar Bach aveva ricoperto gli incarichi di organista e *Cammer Musicus*.

³⁴ Basate come *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147a, su testo di Salomon Franck, le altre due sono nell'ordine *Ärgre dich, o Seele, nicht*, BWV

A prima vista sconcertante, la decisione di ricorrere a un lavoro concepito per una festività tanto diversa parrebbe imputabile a mancanza di tempo. Sebbene il caso non sia da escludere, le indagini su questo rifacimento schiudono scenari di un certo interesse sotto l'aspetto letterario, musicale e liturgico. Per intendere la portata delle trasformazioni operate da Bach occorre però esaminare il rito nel suo complesso, partendo dalle letture previste nelle rispettive occasioni. La lettura evangelica della festa d'origine – la Quarta Domenica d'Avvento – era la testimonianza di Giovanni dinanzi ai Giudei (Gv, 1, 19-28),³⁵ mentre quella della festa di destinazione era il racconto della visita di Maria alla cugina (Lc 1, 39-56). Forse con l'aiuto di un collaboratore, nel 1723 Bach orientò il testo originale incentrato sulla professione di fede nel Messia da parte del Battista verso quella analogamente compiuta da Maria nel suo cantico.

186a, (*Dominica VII post Trinitatem*, 11 luglio 1723) e *Wachet! Betet! Betet! Wachet!*, BWV 70a (*Dominica XXVI post Trinitatem*, 21 novembre 1723). Malgrado l'assenza di fonti musicali, circostanza a cui si deve l'aggiunta della "a" ai rispettivi numeri di catalogo, le tre Cantate sono note sotto l'aspetto verbale in virtù dell'inclusione dei rispettivi testi nelle *Evangelische Sonn- und Fest-Tages Andachten* raccolte da Franck (Weimar-Jena, Bielcke, 1717). Un'ipotesi relativa alla musica della Cantata BWV 147a si trova in Uwe Wolf, *Eine 'neue' Bach-Kantate zum 4. Advent. Zur Rekonstruktion der Weimarer Adventskantate "Herz und Mund und Tat und Leben" BWV 147a*, «Musik und Kirche» 66 (1996), pp. 351-355. Bach avrebbe potuto in teoria far ricorso anche a un altro lavoro composto l'anno prima (1715) per la stessa festività e sempre su testo di Franck, la Cantata *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*, BWV 132: il privilegio accordato alla Cantata BWV 147a dipende dalla minor flessibilità della Cantata BWV 132, il cui testo rinvia con insistenza alle letture previste per la Quarta Domenica d'Avvento. Cfr. Mark A. Peters, *Adapting Bach's Final Weimar Cantata for Performance in Leipzig: Liturgical and Musical Considerations in Cantata BWV 147*, «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute» 31/1 (2000), pp. 58-73: 61-63.

³⁵ La sua frase saliente è quella dei vv. 26-27: "Io battezzo con acqua, ma in mezzo a voi sta uno che voi non conoscete, uno che viene dopo di me, al quale io non son degno di sciogliere il legaccio del sandalo".

BWV 147a (Weimar, 20.12.1716) <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>			BWV 147 (Lipsia, 2.7.1723) <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>		
1	Coro SATB	“Herz und Mund und Tat und Leben”	1	Coro SATB	“Herz und Mund und Tat und Leben”
			2	Rec. acc. T	“Gebenedeiter Mund!”
2	Aria A	“Schäme dich, o Seele, nicht”	3	Aria A	“Schäme dich, o Seele, nicht”
			4	Rec. B	“Verstockung kann Gewaltige”
3	Aria T	“Hilf, Jesu, hilf”	5	Aria S	“Bereite dir, Jesu”
			6	Corale SATB	“Wohl mir, daß ich Jesum habe”
			-	_____	_____
4	Aria S	“Bereite dir, Jesu”	7	Aria T	“Hilf, Jesu, hilf”
			8	Rec. acc. A	“Der Höchsten Allmacht Wunderhand”
5	Aria B	“Laß mich der Rufer Stimmen hören”	9	Aria B	“Ich will von Jesu Wundern singen”
6	Corale SATB	“Dein Wort laß mich bekennen”	10	Corale SATB	“Jesu bleibet meine Freude”

La revisione, che lasciando inalterato l’incipit del coro iniziale preservò il titolo originale della Cantata, comportò l’inserimento di tre Recitativi (nn. 2, 4 e 8), l’inversione d’ordine di due Arie (nn. 5 e 7), il conferimento di un testo nuovo a una terza (n. 9), il cambio di co-

rale per il pezzo conclusivo (n. 10) e l'aggiunta, resa necessaria dalla bipartizione decisa ai fini di un inquadramento musicale del sermone, di un secondo corale basato su una strofa del medesimo *Kirchenlied* (n. 6).³⁶ Il numero delle Arie rimase invariato, come pure il criterio della loro assegnazione a una voce ogni volta diversa.³⁷

n. 1 Coro SATB tr, ob I-II, vl I-II, vla, bc	Herz und Mund und Tat und Leben muß von Christo Zeugnis geben ohne Furcht und Heuchelei daß er Gott und Heiland sei.	Il cuore e la bocca, le azioni e la vita devono testimoniare senza paura ed ipocrisia che Cristo è Dio e Salvatore.
n. 2 Rec. T vl I-II, vla, bc	Gebenedeiter Mund! Maria macht ihr Innerstes der Seelen durch Dank und Rühmen kund; sie fänget bei sich an, des Heilands Wunder zu erzählen, was er an ihr als seiner Magd getan. O menschliches Geschlecht, des Satans und der Sünden Knecht, du bist befreit durch Christi tröstendes Erscheinen von dieser Last und Dienstbarkeit! Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte verschweigt, verleugnet solche Güte; doch wisse, daß dich nach der Schrift ein allzuscharfes Urteil trifft!	Bocca benedetta! Maria rivela la parte più intima della sua anima attraverso preghiere e ringraziamenti; comincia a raccontare il miracolo che il Salvatore ha compiuto in lei, sua ancella. O razza umana, schiava di Satana e del peccato, tu sei liberata per mezzo della confortante apparizione di Cristo da questo peso e da questa servitù! Eppure la tua bocca e il tuo spirito ostinato soffocano, negano una tale bontà; ma sappi che secondo le Scritture un giudizio implacabile ti colpirà!

³⁶ I numeri si riferiscono all'ordine in cui i pezzi compaiono nella Cantata BWV 147. Nel 1716 Bach aveva basato il pezzo conclusivo (BWV 147a, n. 6) sulla sesta strofa del *Kirchenlied Ich dank dir, lieber Herre* di Johann Kolrose (ca. 1535); nel 1723 egli ricorse rispettivamente alla sesta (BWV 147, n. 6) e alla sedicesima (BWV 147, n. 10) di *Jesu, meiner Seelen Wonne*, un *Kirchenlied* di Martin Jahn (1661) assegnato in via esclusiva alla Festa della Visitazione.

³⁷ Laddove la Cantata BWV 147a presentava le voci soliste nell'ordine A-T-S-B, la Cantata BWV 147 le propone nell'ordine A-S-T-B.

<p>n. 3 Aria A ob d'a, bc</p>	<p>Schäme dich, o Seele, nicht, deinen Heiland zu bekennen soll er dich die seine nennen vor des Vaters Angesicht! Doch wer ihn auf dieser Erden zu verleugnen sich nicht scheut, soll von ihm verleugnet werden, wenn er kommt zur Herrlichkeit.</p>	<p>Non vergognarti, anima, di riconoscere il tuo Salvatore, che a tua volta ti riconoscerà alla presenza del Padre!³⁸ Ma chiunque su questa terra non avrà timore di rinnegarlo, sarà da lui rinnegato quando Egli verrà nella gloria.</p>
<p>n. 4 Rec. B bc</p>	<p>Verstockung kann Gewaltige verblenden, bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt; doch dieser Arm erhebt, obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt, hingegen die Elenden so er löst. O hochbeglückte Christen, auf, machet euch bereit, itzt ist die angenehme Zeit, itzt ist der Tag des Heils: der Heiland heißt euch Leib und Geist mit Glaubensgaben rüsten, auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen, um ihn im Glauben zu empfangen!</p>	<p>L'ostinazione acceca i potenti finché il braccio dell'Altissimo li rovescia dalla sedia; ma d'altra parte questo braccio, davanti a cui trema la terra intera, innalza gli umili, che egli ha redento. O fortunati cristiani, forza, preparatevi, ecco ora è arrivato il tempo favorevole,³⁹ ecco ora è il giorno della salvezza: il Salvatore vi chiama a preparare corpo ed anima con il dono della fede, forza, chiamatelo con fervente desiderio per abbracciarlo nella fede!</p>
<p>n. 5 Aria S vl solo, bc</p>	<p>Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn, mein Heiland, erwähle die gläubende Seele und siehe mit Augen der Gnade mich an!</p>	<p>Prepara, Gesù, sin da ora il tuo cammino, mio Salvatore, scegli l'anima credente e guardami con gli occhi della grazia!</p>

³⁸ Mt 10, 32-33.

³⁹ 2Cor 6, 2.

48 Fra Kantor e Canticum

<p>n. 6 Corale S(+tr) ATB ob I-II vl I-II, vla, bc</p>	<p>Wohl mir, daß ich Jesum habe, o wie feste halt ich ihn, daß er mir mein Herze labe, wenn ich krank und traurig bin. Jesum hab ich, der mich liebet und sich mir zu eigen gibet; ach drum laß ich Jesum nicht, wenn mir gleich mein Herze bricht.</p>	<p>Sono felice perché ho Gesù, con forza mi stringo a lui, affinché conforti il mio cuore quando sono malato e triste. Ho Gesù che mi ama e che dona se stesso a me; ah, dunque non abbandonerò Gesù Anche se il mio cuore dovesse spezzarsi.</p>
<p>n. 7 Aria T bc</p>	<p>Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne in Wohl und Weh, in Freud und Leid, daß ich dich meinen Heiland nenne im Glauben und Gelassenheit, daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne.</p>	<p>Aiutami, Gesù, che io possa conoscerti nel bene e nel male, nella gioia e nel dolore, affinché possa chiamarti mio Salvatore nella fede e nella serenità, che il mio cuore possa sempre ardere del tuo amore.</p>
<p>n. 8 Rec. A ob da c I-II, bc</p>	<p>Der Höchsten Allmacht Wunderhand wirkt im Verborgenen der Erden. Johannes muß mit Geist erfüllet werden, ihn zieht der Liebe Band bereits in seiner Mutter Leibe daß er den Heiland kennt, ob er ihn gleich noch nicht mit seinem Munde nennt, er wird bewegt, er hüpfet und springet, indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht, indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet. Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt wenn euer Herz in Liebe brennet, und doch der Mund den Heiland nicht bekennet, Gott ist es, der euch kräftig stärkt,</p>	<p>La mano miracolosa dell'Altissimo è all'opera nei luoghi nascosti della terra. Giovanni deve essere pieno di Spirito, il legame d'amore lo solleva già nel ventre di sua madre, e quindi conosce il Salvatore anche se non può ancora nominarlo con la sua bocca, si muove, balza e sussulta, quando Elisabetta proclama il miracolo, quando la bocca di Maria offre la sua lode. Se voi credenti notate la debolezza della carne, se i vostri cuori bruciano d'amore ma le vostre bocche non proclamano an- cora il Salvatore allora Dio vi darà la forza,</p>

	er will in euch des Geistes Kraft erregen, ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.	susciterà la potenza dello spirito in voi sì, ringraziamenti e lodi siano sulla vostra bocca.
n. 9 Aria B tr, ob I-II, vl I-II, vla, bc	Ich will von Jesu Wundern singen und ihm der Lippen Opfer bringen, er wird nach seiner Liebe Bund das schwache Fleisch, den irdschen Mund durch heiliges Feuer kräftig zwingen.	Voglio cantare i miracoli di Gesù e porgergli l'offerta delle mie labbra, attraverso il legame del suo amore egli conquisterà la mia debole carne, la mia bocca mortale con la potenza del sacro fuoco.
n. 10 Corale S(+tr) ATB ob I-II vl I-II, vla, bc	Jesus bleibet meine Freude meines Herzens Trost und Saft, Jesus wehret allem Leide er ist meines Lebens Kraft, meiner Augen Lust und Sonne, meiner Seele Schatz und Wonne darum laß ich Jesum nicht aus dem Herzen und Gesicht.	Gesù rimane la mia gioia. la speranza e la linfa del mio cuore, Gesù mi protegge da ogni dolore, è la forza della mia vita, la delizia e il sole dei miei occhi, il tesoro e la felicità della mia anima; non lascerò fuggire Gesù dal mio cuore e dal mio volto.

Oltre alla nuova Aria del Basso (n. 9), i pezzi di maggiore interesse sono i recitativi assenti nella versione di Weimar (nn. 2, 4, 8). Investiti del compito di caratterizzare la Cantata in funzione della nuova festività, due di essi parafrasano alcuni versetti del *Magnificat* (n. 2: “Magnificat” e “Quia fecit”; n. 4: “Fecit potentiam” e “Deposuit”), mentre il terzo riassume l’episodio della Visitazione (n. 8).⁴⁰

⁴⁰ Per agevolare il confronto con la sintesi offerta dal Recitativo si riporta qui il racconto della Visitazione contenuto nel Vangelo di Luca (Lc 1, 39-45): “In quei giorni Maria si mise in viaggio verso la montagna e raggiunse in fretta una città di Giuda. Entrata nella casa di Zaccaria, salutò Elisabetta. Appena Elisabetta ebbe udito il saluto di Maria, il bambino le sussultò nel grembo. Elisabetta fu piena di Spirito Santo ed esclamò a gran voce: «Benedetta tu fra le donne, e benedetto il frutto del tuo grembo! A che debbo che la madre del mio Signore venga a me? Ec-

Inaugurato dall'esclamazione "Bocca benedetta!", il Recitativo n. 2 fa riferimento all'intonazione del canticum da parte di Maria,⁴¹ quindi passa a parafrasare il versetto iniziale e il "Quia fecit". Ponendo mente all'importanza attribuita da Lutero allo sguardo di Dio e alla condizione di Maria, l'elisione del versetto "Quia respexit" appare sorprendente; in luogo della parafrasi del verbo *respicere* e del sostantivo *humilitas* Bach introduce un accenno al racconto dei miracoli operati da Dio nella sua ancella. Limitandosi all'impiego del sostantivo "Magd", il testo schiva le insidie della scelta fra "elend", "gering", "niedrig" e altri aggettivi, e si diffonde invece sull'atto narrativo ("sie fänget bei sich an, / des Heilands Wunder zu erzählen, / was er an ihr als seiner Magd getan."); il verbo "erzählen" è intonato su una modulazione improvvisa; il pronome "Er" sulla nota più acuta, raggiunta con un grande salto; l'aggettivo "seiner" su una coppia di note separate da un salto d'ampiezza analoga al precedente ma orientato in senso opposto, al fine di suggerire la discesa dello sguardo divino.⁴² Non priva di finezze, la manovra si configura come l'espunzione deliberata di un versetto cruciale sotto

co, appena la voce del tuo saluto è giunta ai miei orecchi, il bambino ha esultato di gioia nel mio grembo. E beata colei che ha creduto nell'adempimento delle parole del Signore». L'assegnazione all'ultimo Recitativo del compito di compendiare il racconto dell'episodio che forma l'oggetto della lettura è riscontrabile anche nella Cantata composta da Bach otto giorni prima, in occasione della Festa della Natività di San Giovanni Battista (*Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*, BWV 167; Recitativo n. 4).

⁴¹ La parola "Mund" riveste un ruolo-chiave in tutta la Cantata, già nella versione del 1716: essa compare infatti all'inizio del Coro d'apertura (n. 1) e nell'Aria del Basso (n. 9). La revisione del 1723 comporta cinque sue occorrenze ulteriori, due nel Recitativo n. 2 e tre nel Recitativo n. 8.

⁴² La modulazione su "erzählen" conduce dalla settima di dominante di Si bemolle maggiore a quella di Sol minore. I salti di direzione opposta che, partendo dalla medesima nota, conducono rispettivamente a "Er" e alla seconda sillaba di "seiner", hanno entrambi un'ampiezza di quinta. Il fa³ su cui è intonato il pronome "Er" è raggiunto dal Tenore anche verso la fine in un altro snodo cruciale del Recitativo, l'ammonizione "doch wisse" e il relativo oggetto, l'"allzuscharfes Urtheil".

l'aspetto della dottrina; se il desiderio di non sovraccaricare concettualmente il recitativo è un argomento invocabile in favore di scelta, un altro è la materia dell'Aria del Soprano (n. 5), pezzo il cui testo costituisce una supplica per la concessione da parte di Gesù di uno sguardo benevolo e pieno di grazia.

Laddove nel n. 2 le parole del Tenore sono avvolte dalle sonorità calde degli archi, nel n. 4 quelle del Basso hanno come interlocutori esclusivi gli strumenti del continuo. Oltre che timbriche, le differenze sono strutturali: mentre il n. 2 propone un'intonazione del testo sostanzialmente uniforme, il n. 4 ospita al centro una sezione in arioso in cui prende corpo l'appello ai cristiani a tenersi pronti per la salvezza imminente. La linea del continuo comincia ad animarsi qualche battuta prima, là dove la parafrasi del "Deposuit" raggiunge il suo apice: quando la voce termina la discesa su "vom Stuhle stößt"⁴³ gli strumenti avviano un borbottio che suggerisce la rovina dei "Gewaltige" mediante un leggero ma sensibile smottamento armonico.⁴⁴ L'interazione fra voce e strumenti si configura poi nei termini di un rispecchiamento: la risalita del continuo si produce subito dopo l'intonazione delle parole "doch dieser Arm erhebt", mentre la replica di alcuni gruppi di note analoghe si pone a servizio dell'evocazione del tremito che scuote la Terra al cospetto dell'Onnipotente.⁴⁵

La sezione in arioso comincia nel momento in cui il testo parafrasa la seconda metà del versetto, "et exaltavit humiles". In questo caso Bach affronta le insidie della traduzione optando per l'aggetti-

⁴³ Sia qui sia nel quarto pezzo della Cantata composta per la Festa della Visitazione dell'anno successivo (*Meine Seele erhebt den Herren*, BWV 10) Bach o chi per esso traduce "sede" con "Stuhl" e non con "Thron", adottando la traduzione della Bibbia e non quella dell'*Auslegung*.

⁴⁴ L'operazione prevede la sostituzione del primo col nono grado in un arpeggio discendente sulla dominante di La minore.

⁴⁵ La concitazione si ritroverà, in occasione di un'altra parafrasi del "Deposuit", nell'Aria affidata al Basso in *Meine Seele erhebt den Herren*.

vo sostantivato “die Elenden”, impreziosito da un breve melisma e da una lieve alterazione armonica. L’appello ai cristiani registra – caso unico in tutta la Cantata – una ripetizione integrale, quella delle parole “die angenehme Zeit”; ravvicinate eppur diverse, le due intonazioni si appoggiano su una progressione strumentale che ascende in modo uniforme sino a guidare la voce alla cadenza su “itzt ist der Tag des Heils”.⁴⁶

Il terzo e ultimo Recitativo (n. 8) collega le due Arie della seconda parte. Affidato all’Alto, esso presenta una veste strumentale nuova: al continuo si aggiungono due oboi da caccia che agiscono prevalentemente in rapporto melodico di terza e di sesta.⁴⁷ L’unica eccezione è costituita dal passo in cui, compendiando il racconto della Visitazione, il testo effettua un prestito dall’*Auslegung*: accennando al sussulto effettuato da Giovanni nel ventre della madre, il testo recita “er wird bewegt, er hüpf und springet” mentre gli oboi da cac-

⁴⁶ Il fatto che l’unica ripetizione di tutta la Cantata concerna l’appropriatezza del tempo scelto da Dio per la salvezza dei giusti non è certo casuale. Al tempo della revisione di *Herz und Mund und Tat und Leben* Bach aveva già dedicato all’argomento la Cantata funebre *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*, BWV 106, composta nel 1707 a Mühlhausen forse in memoria di uno zio materno. Esiste al riguardo anche una seconda ipotesi, secondo la quale l’*Actus tragicus* sarebbe stato composto l’anno successivo in occasione della morte della sorellastra dell’arcidiacono di Mühlhausen, Georg Christian Eilmars: cfr. Hermann Schmalfuß, *Johann Sebastian Bachs “Actus tragicus” (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte*, in «Bach-Jahrbuch» 56 (1970), pp. 36-43.

⁴⁷ Mai impiegati da Bach prima del suo arrivo a Lipsia, probabilmente perché altrove indisponibili, gli oboi da caccia compaiono anche in altre tre Cantate sacre composte nell’estate del 1723: nel Duetto fra Soprano e Alto (n. 3. “Gottes Wort, das trüget nicht”) di quella composta per la festa della Natività di San Giovanni Battista (*Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*, BWV 167, 24 giugno); nel coro, inaugurale e dunque omonimo, di quella per la *Dominica X post Trinitatem*, *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei*, BWV 46 (1 agosto); nell’Aria per Soprano (n. 5, “Liebster Gott, erbarme dich”) di quella per la *Dominica XI post Trinitatem*, *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*, BWV 179 (8 agosto). Cfr. Peters, *Adapting Bach’s*, pp. 69-71.

cia distendono le loro voci su due serie di arpeggi armonicamente congruenti ma melodicamente indipendenti.⁴⁸ Limitata a questo caso, l'infrazione alla regola dell'aggiogamento ritorna con effetti suggestivi nelle battute finali, che sul silenzio della voce chiudono il Recitativo intensificandone il ritmo armonico e preparando l'esordio dell'Aria del Basso, l'unico pezzo solistico che preveda l'impiego dell'intera compagine.⁴⁹

I Recitativi si configurano in sintesi come glosse ai pezzi precedenti: il n. 2 sottolinea il tema della professione di fede su cui è incentrato il Coro d'apertura (n. 1); analogamente, il n. 4 elabora il tema del riconoscimento su cui è incentrata l'Aria dell'Alto (n. 3); il n. 8 tematizza infine l'invocazione del Salvatore che costituisce l'oggetto dell'Aria del Tenore (n. 7). Identica funzione ricoprono i due Corali posti a suggello delle rispettive parti: il n. 6 si collega all'Aria del Soprano (n. 5) attraverso il tema del possesso metaforico di Cristo, mentre il n. 10 si collega all'Aria del Basso (n. 9) attraverso quello della gioia derivante dall'intimità del rapporto intessuto con Cristo dalla "gläubende Seele", l'anima credente protagonista della Cantata.⁵⁰

Venendo alle Arie, occorre rilevare come ognuna di esse presenti non solo una voce, ma anche un corredo strumentale differente. Assegnate all'Alto (n. 3) e al Soprano (n. 5), quelle della prima parte presentano uno strumento obbligato, rispettivamente l'oboe d'amore e il violino; assegnate al Tenore (n. 7) e al Basso (n. 9), quelle della

⁴⁸ Il problema dei prestiti testuali della Cantata BWV 147 dall'*Auslegung* è affrontato in Bangert, *The Changing Fortunes*, p. 408.

⁴⁹ Oltre che nell'Aria del Basso, l'orchestra completa (tromba, oboi, archi e continuo) è utilizzata nel Coro d'apertura (n. 1) e nei due Corali posti a suggello delle rispettive parti (nn. 6 e 10).

⁵⁰ Musicalmente identici, i due Corali (nn. 6 e 10) ospitano fra le intonazioni dei singoli versi alcune sezioni strumentali. Frequente nei primi anni di Lipsia ma già documentata in precedenza, l'adozione del modello concertante – dominato nel caso specifico da una melodia di metro ternario ricavata dalle note del Corale – contribuisce a integrare i pezzi corali nell'edificio della Cantata.

seconda vi rinunciano entrambe: la prima pone la voce a confronto con un continuo formato da violoncello e violone in aggiunta al cembalo, mentre la seconda fa uso dell'orchestra completa. Sotto l'aspetto formale, tre Arie su quattro adottano la ripresa del ritornello "dal segno"; una sola (n. 7) non lo fa, preferendo riprenderlo assorbendone lo scultoreo inciso iniziale.

L'aspetto musicalmente rilevante dell'Aria n. 3 è il tema inaugurale dell'oboe d'amore, la cui testa è formata da una progressione ascendente per quarte a valori crescenti. Perseguendo l'effetto dell'oscillazione metrica fra $3/4$ e $3/2$, nelle prime battute Bach sembra suggerire l'esitazione di un'anima a cui l'Alto rivolge l'invito a non vergognarsi di riconoscere il Salvatore ("Schäme dich, o Seele, nicht").⁵¹ L'altra Aria con strumento obbligato (n. 5) presenta il Soprano in dialogo col violino, che inaugura il pezzo con una perorazione lussureggiante. Dopo l'intonazione del verso iniziale ("Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn") l'autografo registra una variante testuale che sostituisce un'immagine cruda ("Beziehe die Höhle / des Herzens, der Seele") con un'invocazione accorata ("mein Heiland, erwähle / die gläubende Seele").⁵² Nell'economia di un pezzo il cui testo è ripetuto molte volte la variante fa sì che l'anima ne divenga la protagonista; il dialogo da essa intessuto col violino obbligato rende irresistibile la tentazione di porre l'Aria in rapporto col Duetto che, sugli arabeschi profusi a getto continuo dal violino piccolo, l'anima intona con Gesù nella Cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140.⁵³

⁵¹ Oltre a ricomparire nell'interludio fra la prima e la seconda strofa, il tema risuona anche durante l'intonazione, melodicamente non dissimile, del verso "zu verleugnen sich nicht scheut"; in entrambi i casi esso risulta però depurato dall'ambiguità metrica della prima formulazione, rilevata da Dürr (*Die Kantaten*, pp. 746-747).

⁵² La variante è sottolineata in Dürr, *Die Kantaten*, p. 745.

⁵³ Destinata alla *Dominica XXVII post Trinitatem*, la Cantata è di otto anni successiva, essendo stata eseguita per la prima volta il 25 novembre 1731. Il riferimento concerne il Duetto n. 3 fra il Soprano (l'anima credente) e il Basso (Gesù).

Se la “gläubende Seele” è la protagonista dell’Aria del Soprano, la fede (“Glauben”) e la calma serena (“Gelassenheit”) lo sono di quella con cui il Tenore riavvia la Cantata a sermone concluso. Quando risuonava a Weimar sulle labbra del Battista, la parola “Gelassenheit” era collegata al “Glauben” mediante la preposizione “mit”, in una dipendente la cui traduzione recita “affinché io possa dirti mio Salvatore / nella fede con calma serena”. Quando a Lipsia la frase passa sulle labbra di Maria, il compito di collegare i termini è assegnato alla congiunzione “und”, circostanza che conferisce a fede e serenità una relativa indipendenza; mentre il primo concetto ha un significato ampio e diffuso, il secondo presenta una corrispondenza letterale con la “Gelassenheit” di Maria.

La facoltà della musica di dar vita a commenti immaginifici faceva sì che, risuonando dopo le letture, la Cantata costituisse una reazione temporalmente immediata e vocazionalmente emotiva alla Parola; tutta verbale e deliberatamente compassata, la seconda risposta era quella del sermone, che all’interno del rito veniva dopo l’esecuzione della Cantata e la recitazione del *Padre Nostro*. In termini generali la Cantata aveva poi un altro compito: sostituire il “Credo”, testo di cui in ambito evangelico il celebrante era chiamato a intonare il solo incipit, “Credo in unum Deum”.⁵⁴ Al posto della professione di fede, atto centrale dell’Ordinario, la messa luterana prevedeva infatti un tropo musicale sulle letture del giorno, ossia un elemento aggiuntivo del Proprio.

Posta a confronto con le prescrizioni vigenti in ambito cattolico, la prassi liturgica protestante ha conseguenze notevoli, riscontrabili nell’affollarsi di riferimenti alla fede nei testi delle Cantate. Incorniciando il sermone, la Cantata d’impianto bipartito compiva un passo ulteriore, dacché la seconda parte poteva essere eseguita dopo il

⁵⁴ Sulla struttura del rito lipsiense all’epoca dell’insediamento di Bach alla Scuola di San Tommaso si veda Ulrich Meyer, *Bachs Kantatentexte im gottesdienstlichen Kontext*, in *Die Quellen Johann Sebastian Bachs*, pp. 371-388: 374.

sermone o durante la comunione.⁵⁵ Anche in questo caso i riflessi della disposizione liturgica sono ravvisabili nei testi delle Cantate, i quali abbondano di riferimenti al tema del nutrimento.⁵⁶

Se da un punto di vista liturgico il dovere del *Kantor* era stabilire legami forti ed emotivamente sensibili fra letture, “Credo” ed Eucaristia, è logico attendersi che qualcuno dei lavori sgorgati dalla penna di Bach lo facesse in maniera esemplare. Le Cantate che testimoniano meglio di altre l’assolvimento di questo compito sono *Die Elenden sollen essen*, BWV 75, e *Ärgre dich, o Seele, nicht*, BWV 186.

Destinata alla *Dominica I post Trinitatem*, la prima fa parte del gruppo composto da Bach nel maggio 1723, nelle settimane che precedettero l’assunzione ufficiale del suo incarico. Ricavate dal Libro dei Salmi, le parole su cui essa esordisce (“Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden, und die nach dem Herrn fragen, werden ihn preisen. Euer Herz soll ewiglich leben”)⁵⁷ sono intonate da Bach nel contesto di un Coro grandioso. Ancor più importanti, nella prospettiva di una parziale destinazione della Cantata al rito dell’Eucaristia, sono le due Arie della seconda parte, quella affidata all’Alto (n. 10, “Jesus macht mich geistlich reich”) e quella affidata al Basso (n. 12, “Mein Herze glaubt”).

Mediante l’avverbio “geistlich”, la prima illustra la natura spirituale del nutrimento evocato dal Salmo. Bach affida l’accompagnamento del canto a una compagine orchestrale ridotta ai due violini e

⁵⁵ Un elemento a sostegno di questa tesi è la prossimità della seconda parte della Cantata (o della seconda Cantata, o della ripetizione di qualche pezzo in caso di Cantata non bipartita) all’invocazione dell’“Agnus Dei”. Cfr. Meyer, *Bachs Kantatentexte*, pp. 386-387.

⁵⁶ La Cantata BWV 147 privilegia il tema della fede, centrale nell’Aria del Soprano (n. 5) e preminente in quella del Tenore (n. 7), rispetto a quello del nutrimento, attestato solo nel Corale conclusivo mediante l’identificazione di Cristo con la linfa vitale (n. 10, vv. 1-2: “Jesus bleibet meine Freude, / meines Herzens Trost und Saft”).

⁵⁷ Salmo 22 (21), v. 27: “I poveri mangeranno e saranno saziati, / loderanno il Signore quanti lo cercano: ‘Viva il loro cuore per sempre’”).

al continuo. La scelta in favore dell'essenzialità è accentuata dall'aggiogamento degli strumenti obbligati su un'identica linea melodica, destinata a essere ripresa dalla voce. Questa mostra a sua volta un profilo essenziale, basato su un'ascesa regolare per grado congiunto la cui unica increspatura ritmica ha per fine la sottolineatura dell'avverbio "geistlich". Coincidendo con quella del Coro iniziale, la tonalità di Mi minore stabilisce fra i due pezzi una relazione che evidenzia la consustanzialità – simboleggiata dall'ostia – fra il nutrimento materiale e quello spirituale. La sazietà procurata dal secondo è testimoniata, ancor più che dalle parole "Kann ich seinen Geist empfangen, / will ich weiter nichts verlangen" ("Accogliendo il suo spirito / non posso desiderare altro"), dal ritorno della frase iniziale, "Jesus macht mich geistlich reich".

La devozione suggerita da una scelta poetica simile compendia il senso di una Cantata che contempla anche la professione di fede: "Mein Herze glaubt und liebt" proclama a gran voce, riprendendo il tema gioioso della tromba, il Basso affidatario dell'Aria incaricata di surrogare le parole del "Credo". La tonalità di Do maggiore, l'enunciazione affidata alla tromba obbligata e un ricco addobbo di terzine fanno di questo tema il veicolo ideale per l'avvio a conclusione della Cantata e del rito nel suo complesso.

Destinata alla *Dominica VII post Trinitatem*, festività la cui lettura evangelica prevedeva il racconto della seconda moltiplicazione dei pani, *Ärgre dich, o Seele, nicht* fu presentata a un mese e mezzo di distanza da *Die Elenden sollen essen* e appena nove giorni dopo *Herz und Mund und Tat und Leben*.⁵⁸ Oltre alla struttura bipartita, essa condivide col lavoro rimaneggiato per la festa della Visitazione l'origine da una Cantata composta a Weimar per una delle domeniche d'Avvento del 1716 (*Ärgre dich, o Seele, nicht*, BWV 186a); il nono dei suoi undici pezzi, un Recitativo in cui la voce dell'Alto è

⁵⁸ Nel 1723 la *Dominica VII post Trinitatem* cadeva l'11 luglio. La lettura relativa all'episodio della seconda moltiplicazione dei pani è Mc 8, 1-9.

accompagnata solo dal continuo, fu composto per l'occasione su un testo che riunisce e intreccia i temi delle letture del giorno, i contenuti del "Credo" e il mistero dell'Eucaristia:

<p>Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen; bricht gleich der Mangel ein, doch kann die Seele freudig sein. Wird durch dies Jammertal der Gang zu schwer, zu lang, in Jesu Wort liegt Heil und Segen. Es ist ihres Fußes Leuchtes und ein Licht auf ihren Wegen. Wer gläubig durch die Wüste reist, wird durch dies Wort getränkt, gespeist; der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte, ihm einst des Paradieses Pforte, und nach vollbrachtem Lauf setzt er den Gläubigen die Krone auf.</p>	<p>Ora lascia che il mondo svanisca coi suoi piaceri; se anche arrivasse la carestia, l'anima sarebbe comunque gioiosa. Se il cammino attraverso questa valle di lacrime è troppo lungo e troppo duro, nella parola di Gesù risiedono salvezza e benedizione. Essa è lampada per i suoi piedi e una luce sul suo cammino. Chi viaggia con fede attraverso il deserto sarà nutrito e rinfancato da questa parola; il Salvatore stesso, secondo la sua parola, aprirà un giorno le porte del Paradiso, e alla fine della corsa incoronerà chi è rimasto fedele.</p>
---	---

Nel quadro di uno studio focalizzato sul *Magnificat* questa Cantata offre un elemento d'interesse ulteriore. Alla *Dominica VII post Trinitatem* due libri di canti lipsiensi associavano a fine Cinquecento l'intonazione del *Deutsches Magnificat (Meine Seele erhebt den Herren)*.⁵⁹ Il motivo del legame è il tema del nutrimento, centrale nella lettura tratta dal Vangelo di Marco e saliente fra le

⁵⁹ Cfr. Walter Reckziegel, *Das Cantional von Johan Herman Schein: seine geschichtlichen Grundlagen*, Berlin, Merseburger, 1963, p. 102. Essi sono rispettivamente Nicolaus Selnecker, *Christliche Psalmen, Lieder, und Kirchengesenge*, Leipzig, Beyer, 1587, e Seth Calvisius, *Harmonia cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesenge*, Leipzig, Apel, 1597.

azioni di riscatto elencate da Maria (“Esurientes implevit bonis” / “Die Hungrigren füillet er mit Gütern”).⁶⁰

Individuato nel rito della Comunione il punto di probabile collocazione dei pezzi destinati a risuonare “nach der Predigt”, è opportuno ritornare all’Aria (n. 7) con cui il Tenore inaugura la seconda parte della Cantata BWV 147. Scolpita da quattro note vigorose, l’invocazione “Hilf Jesu, hilf” è preannunciata da violoncello e violone, strumenti che dopo aver infranto il silenzio si lanciano in un’e-suberante perorazione in terzine ascendenti le cui note accentate disegnano una linea melodica incaricata di trasferire gradualmente il discorso al grave. Il Tenore esordisce con voce stentorea in un’atmosfera riscaldata ad arte, ed enuncia il suo testo agendo in modalità prevalentemente sillabica nel registro medio-acuto. L’espansione vocale più ampia concerne la parola “Heiland”, mentre la sottolineatura di “Glauben und Gelassenheit” è affidata a tre diverse intona-

⁶⁰ Anche la Cantata *Es wartet alles auf dich*, BWV 187, composta tre anni dopo per la medesima festività, più breve ma analogamente bipartita, mostra un collegamento forte col tema del nutrimento. Diverso è invece il caso di *Was willst du dich betrüben*, BWV 107, composta per la stessa occasione nel 1724: interamente basata su un *Kirchenlied* di Johann Heermann (1630), essa non è bipartita e non presenta riferimenti espliciti al tema del nutrimento; essa privilegia quello della fede, centrale nel passo dell’epistola assegnato alla *Dominica VII post Trinitatem* (Rom 6, 19-23). Sulla natura corale di questa Cantata si veda Friedhelm Krummacher, *Nachträge oder Alternativen? Über Bachs späte Choralkantaten*, in *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*. Atti della conferenza Lipsia, 2000, a c. di Ulrich Leisinger, Hildesheim, Olms, 2002, pp. 183-206. Un altro gruppo di Cantate che tematizza il nutrimento è quello destinato alla *Dominica XX post Trinitatem*, festività la cui lettura evangelica (Mt, 22, 1-14) è costituita dalla parabola del banchetto nuziale. Le Cantate composte da Bach per questa ricorrenza sono rispettivamente *Ach! Ich sehe, izt da ich zur Hochzeit gehe*, BWV 162 (25 ottobre 1716), *Schmücke dich, o meine Seele*, BWV 180 (22 ottobre 1724) e *Ich geh und suche mit Verlangen*, BWV 49 (3 novembre 1726): un tratto costante dell’intonazione dei pezzi il cui tema dominante è quello del nutrimento è – come nelle Cantate analizzate sopra – la marcata economia di mezzi strumentali.

zioni consecutive, sostenute da energiche successioni di terzine strumentali.

Assegnata al Basso come in origine ma dotata di un testo nuovo, l'ultima Aria (n. 9) torna a fare della bocca il proprio oggetto;⁶¹ funzionale non all'atto di mangiare bensì a quello di cantare, il "Mund" rima col "Bund", il legame che unisce Cristo con l'Uomo nel segno dell'amore. L'enunciazione gioiosa del proposito di cantare i miracoli di Gesù ("Ich will von Jesu Wundern singen") non poteva non comportare il coinvolgimento dell'intera compagine strumentale: in essa spicca la tromba, il cui inciso iniziale è ripreso dalla voce sulle parole inaugurali del pezzo. Insieme al testo e alle scelte strumentali, al carattere festivo dell'Aria contribuisce la struttura concertante, in base a cui il Basso e talvolta la tromba fungono da solisti, oboi e archi formano il ripieno e un continuo spesso concitato garantisce il sostegno. Non sorprende, in un contesto simile, che le parole vivificate dal canto siano "Opfer" ("offerta") e "kräftig" ("con forza"). Non è il singolo vocabolo a costituire il centro gravitazionale di quest'Aria, ma il testo nel suo complesso; il quale, con l'esuberanza della sua veste musicale, conduce la Cantata alla ripresa del Corale sfarzosamente risuonato al termine della prima parte. Questo (n. 6; la musica è identica a quella del n. 10) è senz'altro il pezzo più fortunato della Cantata: alla sua notorietà contribuisce in primo luogo la melodia pastorale che, avvolgendo il canto fermo in modo continuo, conferisce a versi come "Jesus bleibet meine Freude" una fissità musicalmente seducente.⁶²

⁶¹ I versi originali erano "Laß mich der Rufer Stimmen hören, / die mit Johanne treulich lehren, / ich soll in dieser Gnadenzeit / von Finsternis und Dunkelheit / zum wahren Lichte mich bekehren" ("Fatemi ascoltare le voci di coloro che chiamano / che con Giovanni fedelmente insegnano, / che in questo tempo di grazia / dalle tenebre e dall'oscurità / io devo ritornare alla vera luce").

⁶² L'intonazione e l'addobbo del Corale conclusivo denotano qui una scelta inconsueta in favore della semplicità. Le Cantate composte da Bach nei primi sei mesi di presenza a Lipsia si chiudono spesso con elaborazioni corali sofisticate: l'esem-

2.4. Il Vespro: *Magnificat*, BWV 243a

Mettendo in cantiere il *Magnificat*, Bach sapeva di poter contare sullo stesso organico a disposizione dei suoi predecessori: un gruppo di voci soliste, un coro misto e un'orchestra arricchita da trombe e timpani. La posizione di *Kantor* lo vincolava alla produzione di un'opera da eseguirsi in sede liturgica: in termini pratici, all'intonazione separata di ogni versetto. Lungi dall'opprimere il suo ingegno, questi limiti lo indussero alla creazione di un lavoro son tuoso in cui l'esigenza di chiarezza si concilia con quella di varietà in un quadro di mirabile organicità. Il risultato è un'opera straordinaria la cui struttura è sintetizzabile in questi termini.⁶³

n.	incipit testuale	voci / strumenti	bb.	tempo	tonalità
1	Magnificat	S ¹ /S ² /A/T/B; tr I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vle, bc.	90	3/4	Mi \flat maggiore
2	Et exultavit	S ² ; vl I-II, vle, bc.	93	3/8	Mi \flat maggiore
3	Quia respexit	S ¹ ;	24	4/4	Do minore

pio più eloquente è quello della Cantata *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*, BWV 167, composta per la Natività di Giovanni Battista. Sull'argomento si veda Werner Breig, *Das Finalproblem in Bachs frühen Leipziger Kirchenkantaten*, in *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, a c. di Gerhard Allroggen e Detlef Altenburg, Kassel, Bärenreiter, 1986, pp. 96-107.

⁶³ La partitura autografa – non (ancora) pubblicata in facsimile ma visionabile *online* all'indirizzo <http://www.bach-digital.de> – non presenta una numerazione progressiva dei pezzi, introdotta a scopi scientifici nelle edizioni moderne. Priva di riscontro in *NBA*, la bipartizione dell'ultimo pezzo (n. 12a / n. 12b) è operata in tabella per fini analitici: essa segnala infatti fra le bb. 19 e 20 (separate già nell'autografo da una sbarra doppia) il cambio di tempo determinato dalla scelta di concludere l'intonazione riprendendo – “sicut erat in principio”, ma in forma variata – la musica del Coro iniziale.

62 Fra Kantor e Canticum

		ob I, bc.			Do minore / Sol minore
4	Omnes generationes	S ¹ /S ² /A/T/B; ob I-II, vl I-II, vle, bc.	27	4/4	Sol minore
5	Quia fecit	B; bc.	34	4/4	Si \flat maggiore
6	Et misericordia	A/T; vl I-II, vle, bc.	35	12/8	Fa minore
7	Fecit potentiam	S ¹ /S ² /A/T/B; tr I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vle, bc.	35	4/4	La \flat maggiore / Mi \flat maggiore
8	Deposuit	T; vl I-II e vle all'unisono, bc.	67	3/4	Sol minore
9	Esurientes	A; fl dolce I-II, bc.	43	4/4	Fa maggiore
10	Suscepit Israel	S ¹ /S ² /A; tr I; vl I-II e vle all'unisono.	36	3/4	Do minore
11	Sicut locutus est	S ¹ /S ² /A/T/B; bc.	53	2/2	Mi \flat maggiore
12a	Gloria Patri	S ¹ /S ² /A/T/B; tr I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vle, bc.	19	4/4	Si \flat maggiore
12b	Sicut erat	S ¹ /S ² /A/T/B; tr I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vle, bc.	23	3/4	Mi \flat maggiore

La varietà di soluzioni mediante cui Bach conferisce compattezza al suo lavoro è evidente. In termini formali, il *Magnificat* presenta

tre ampie pagine (n. 1, “Magnificat”; n. 7, “Fecit potentiam”; n. 12, “Gloria Patri”) facenti leva su tutte le risorse vocali e strumentali (due Soprani, un Alto, un Tenore e un Basso; tre trombe, due timpani, due oboi, archi e continuo);⁶⁴ oltre che dalla loro distribuzione, la funzione di pietre angolari e di chiave di volta attribuita a questi pezzi è sottolineata dal comune radicamento nella tonalità d’impianto, Mi bemolle maggiore.⁶⁵ Il ricorso a una formazione di grande impatto fonico è inoltre prerogativa di un pezzo che, ancorché privo d’autonomia sintattica, ha influenzato le scelte dei musicisti sin dai tempi delle intonazioni basate sulla pratica *alternatim*: l’“Omnes generationes” (n. 4). A differenziare dai precedenti questo pezzo, breve e folgorante, contribuiscono in termini generali la dislocazione (in un punto non così ragguardevole come l’inizio, il centro o la fine), l’esclusione dello strumentario ‘solenne’ (trombe e timpani) e l’adozione di una tonalità diversa da quella d’impianto (Sol minore, quella su cui si chiude il pezzo precedente).⁶⁶ L’ultimo dei grandi pezzi che coinvolgono l’intera compagine vocale è quello con cui si conclude l’intonazione del cantico (n. 11, “Sicut locutus est”), una pagina in stile fugato al cui aspetto arcaizzante contribuisce il silenzio prescritto agli strumenti che non formano il continuo. Al suo carattere di sigillo provvisorio di un’opera destinata a conclu-

⁶⁴ Dal computo sono esclusi i flauti dolci, impiegati soltanto nel n. 9 (“Esurientes”) e con un intento espressivo specifico. *V. infra*.

⁶⁵ Lo schema mostra come il n. 7 (“Fecit potentiam”) cominci di fatto in La bemolle maggiore, tonalità da intendersi da un lato quale relativo maggiore del Fa minore su cui è imbastito il n. 6 (“Et misericordia”), e dall’altro quale punto di partenza per un’esplorazione dell’ambito armonico ‘molle’ destinata a interrompersi a sette battute dal termine.

⁶⁶ La mancanza d’autonomia sintattica non è prerogativa esclusiva di questo pezzo: altri esempi sono costituiti dai due che cominciano con la parola “Quia” (nn. 3 e 5), nonché da quello conclusivo (n. 11, “Sicut erat”). Il caso del n. 4 è tuttavia ragguardevole, dacché a essere intonate sono soltanto le due parole che formano il soggetto della frase “ecce enim ex hoc beatam me dicent <omnes generationes>”, intonata nella seconda parte del n. 3 (“Quia respexit”).

dersi con l'intonazione della dossologia minore (n. 12, "Gloria Patri") contribuisce, dopo l'elusività armonica del pezzo precedente (n. 10, "Suscepit Israel), un'affermazione chiara della tonalità d'impianto, Mi bemolle maggiore.

Oltre che negli impressionanti affreschi corali collocati in testa, al centro e in coda, le voci soliste sono impiegate anche diversamente. Ognuna di esse è assegnataria di un pezzo individuale incaricato, eccetto il primo, dell'esplorazione di spazi armonici diversi da quello d'impianto (n. 2, "Et exultavit", S², Mi bemolle maggiore; n. 3, "Quia respexit", S¹, Do minore / Sol minore; n. 5, "Quia fecit", B, Si bemolle maggiore; n. 8, "Deposuit", T, Sol minore; n. 9, "Esurientes", A, Fa maggiore). Alcune voci agiscono inoltre in un Duetto (n. 6, "Et misericordia", A/T) e in un Terzetto (n. 10, "Suscepit Israel", S¹/S²/A), in base a una scelta stilistica che bilancia l'estromissione del Basso con l'impiego stabile dell'Alto, chiamato in causa in entrambi i pezzi.

La scelta delle voci e delle tonalità dei pezzi non corali dev'essere valutata anche in base alle caratteristiche degli strumenti. L'impiego di un unico strumento obbligato si riscontra nel n. 3 ("Quia respexit", S¹ e oboe I, Mi bemolle maggiore), mentre l'interazione della voce con due strumenti aggiogati si ravvisa nel n. 9 ("Esurientes", A e due flauti dolci, Fa maggiore). Tre pezzi uniscono al sostegno del continuo l'esclusivo contributo degli strumenti ad arco, impiegandoli nell'ultimo caso all'unisono (n. 2, "Et exultavit", S², Mi bemolle maggiore; n. 6, "Et misericordia", A/T, Fa minore; n. 8, "Deposuit", T, Sol minore); un quarto, (n. 10, "Suscepit Israel", S¹/S²/, A, Do minore) adopera gli strumenti ad arco in questa stessa modalità, rinunciando al continuo ma affiancando alle voci una tromba incaricata di enunciare la melodia 'peregrina' del *Deutsches Magnificat*. L'impiego esclusivo del continuo è infine appannaggio del n. 5 ("Quia fecit", B, Si bemolle maggiore), pezzo che inscena un confronto avvincente fra gli strumenti preposti a sviluppare nel continuo le potenzialità insite in una linea di sostegno dal profilo analogo a quello della melodia intonata dal Basso.⁶⁷

⁶⁷ L'assenza degli strumenti a fiato, tecnicamente limitati nella produzione di al-

Le finalità espressive di scelte stilistiche improntate a tale e tanta varietà sono riconducibili all'intenzione di fornire un'esegesi liturgicamente valida del testo, individuando di volta in volta le voci, gli strumenti e le tecniche compositive convenienti all'intonazione di un determinato versetto. Nondimeno a questo obiettivo se ne affianca un altro, quello di conferire al lavoro un'organicità di struttura squisitamente musicale. A differenza di quello su cui è intessuta buona parte delle Cantate, il testo del *Magnificat* non contiene sezioni passibili d'intonazione in modalità recitativa: l'eloquio incalzante di Maria non concede pause, anzi sollecita un'esplorazione sorvegliata dello spazio armonico.

Al problema della reale esecuzione del *Magnificat* nella tonalità di Mi bemolle maggiore è già stato fatto cenno; in questa sede è utile osservare l'itinerario armonico disegnato dai pezzi in rapporto alla tonalità d'impianto.

n.	incipit testuale	tonalità	grado
1	Magnificat	Mi \flat maggiore	I
2	Et exultavit	Mi \flat maggiore	I
3	Quia respexit	Do minore / Sol minore	vi-iii
4	Omnes generationes	Sol minore	iii
5	Quia fecit	Si \flat maggiore	V
6	Et misericordia	Fa minore	ii
7	Fecit potentiam	La \flat maggiore / Mi \flat maggiore	IV-I
8	Deposuit	Sol minore	iii
9	Esurientes	Fa maggiore	II
10	Suscepit Israel	Do minore	vi
11	Sicut locutus est	Mi \flat maggiore	I
12a	Gloria Patri /	Si \flat maggiore / Mi \flat maggiore	V
12b	Sicut erat		I

cune altezze, e l'esclusiva presenza dei duttili strumenti ad arco, fa sì che la scelta delle tonalità dei nn. 2, 5, 6, 8 e 11 non dipenda da variabili di natura organologica.

Dallo schema si evince come Bach persegua l'obiettivo del radicamento del *Magnificat* nella tonalità d'impianto mediante una strategia duplice: in primo luogo, tramite l'incardinamento sulla tonica dei nn. 1, 2, 7 (con l'ausilio iniziale del IV grado), 11 e 12 (con l'ausilio iniziale del V grado); in secondo luogo, attraverso l'incardinamento sugli altri gradi melodici della triade principale dei nn. 4 (iii, sull'abbrivio della manovra armonica su cui culmina il n. 3), 5 (V) e 8 (di nuovo iii).⁶⁸

Il radicamento di due terzi dei pezzi sui gradi principali della tonalità d'impianto consente al *Magnificat* di procedere negli altri casi all'esplorazione di zone contigue dello spazio armonico. Cominciando dall'area più prossima, si osserva in due casi l'adozione della tonalità relativa: in Do minore sono difatti incardinati il n. 3 e, in modo più sfumato causa la fisionomia irregolare della melodia di tono peregrino, il n. 10.⁶⁹ Allargando di poco il compasso, l'adozione della tonalità di Fa minore si riscontra nel n. 6; viceversa restringendolo si segnala il caso dell'unico pezzo (n. 9) la cui tonalità è in contrasto con quella d'impianto: postulando l'innalzamento di semitono del quarto grado melodico di Mi bemolle maggiore, la tonalità di Fa maggiore caratterizza l'"Esurientes" come il pezzo armonicamente più distante da essa.

In termini formali il *Magnificat* distribuisce i pezzi lirici nelle tre campate delimitate dai quattro pilastri corali (nn. 1, 4, 7 e 11-12): es-

⁶⁸ La tesi dell'esistenza di un piano armonico a monte dell'atto compositivo è avanzata da Robert L. Marshall, *On the Origin of Bach's Magnificat: A Lutheran Composer's Challenge*, in *Bach Studies I* (1989), pp. 3-17, inserito anche in Id., *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York, Schirmer, 1989, pp. 161-173. Uno degli argomenti invocati da Marshall è l'assenza, nella partitura autografa, di ripensamenti relativi all'assetto tonale dei pezzi.

⁶⁹ Si noti come i nn. 3 e 10, radicati nella tonalità di Do minore, stiano in rapporto di contiguità speculare coi nn. 2 e 11, incardinati ambedue sulla tonalità relativa maggiore. La simmetria di questo rapporto rappresenta un ulteriore elemento di coesione all'interno del lavoro.

se ospitano nei primi due casi una coppia (nn. 2-3 e 5-6) e nel terzo un trio di pezzi (nn. 8-9-10) il cui primo elemento è sempre un'Aria solistica (n. 2, S²; n. 5, B; n. 8, T), mentre l'ultimo è un numero che adotta un ventaglio vocale d'ampiezza crescente (n. 3, Aria, S¹; n. 6, Duetto, A/T; n. 10, Terzetto, S¹/S²/A). L'eccezione è costituita ancora una volta dall'"Esurientes" (n. 9), pezzo che propone una doppia anomalia: da un lato, esso è responsabile dell'espansione a trinomio del binomio ospitato sotto le prime due campate; dall'altro, esso infrange la regola dell'abbinamento fisso tra pezzo solistico e pezzo dall'organico vocale crescente. Sommandosi a quelle di tipo organologico e armonico, queste anomalie segnalano l'individualità di un versetto il cui contenuto mette il *Magnificat* in rapporto col rito dell'Eucaristia.

A questo punto può essere utile, prima d'avviare una ricognizione sistematica sui pezzi che compongono il *Magnificat* di Bach, effettuare un breve confronto con quello composto qualche anno prima dal suo diretto antecessore. Consegnata a un unico manoscritto non autografo, la partitura del *Magnificat* di Johann Kuhnau è oggi accessibile in un'edizione a stampa nelle cui note introduttive è proposto un raffronto strutturale con due altre intonazioni, quella di Johann Philipp Krieger (1685) e quella di Bach (1723).⁷⁰ L'impressione che se ne trae è che all'epoca della composizione del proprio *Magnificat* Kuhnau avesse esperienza diretta di quello di Krieger,

⁷⁰ Johann Kuhnau, *Magnificat*, a c. di Evangeline Rimbach, Madison (WI), AR Editions, 1980. La curatrice non esplicita il criterio – con ogni probabilità stilistico – in base a cui la sua scelta privilegia l'intonazione di Krieger, compositore dalla carriera per molti aspetti analoga a quella di Kuhnau ma attivo in sedi e in condizioni diverse rispetto a quelle in cui operarono a Lipsia prima Schelle, poi Kuhnau e infine Bach. Il *Magnificat* inaugura la selezione delle sue opere sacre pubblicate nel quadro dei *DDT* (voll. 53-54, Johann Philipp Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, a c. di Max Seiffert, rev. crit. di Hans Joachim Moser, 1958, pp. 1-23).

così come Bach doveva averla di quello per molti aspetti ragguardevole di Kuhnau.⁷¹

Al fine di istituire un confronto fra le due intonazioni si riassumono in tabella i tratti strutturali del lavoro di Kuhnau, immettendoli in uno schema simile a quello utilizzato per Bach:⁷²

n.	incipit testuale	voci / strumenti	bb.	tempo	tonalità
1	Magnificat	S ¹ /S ² /A/T/B; clar I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vla I-II, bc.	1-44 [44]	4/4	Do maggiore
2	Et exultavit	S, ⁷³ ob I, bc.	45-92 [48]	12/8	La minore
3	Quia respexit	A; vl I-II, vla I-II, bc.	93-125 [33]	4/4	Mi minore / Do maggiore
4	Quia fecit	S ¹ /S ² /A/T/B; clar I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vla I-II, bc.	126-158 [33]	4/4	Do maggiore
5	Et misericordia	T; vl I-II, vla I-II bc.	159-195 [37]	4/4	Sol minore
6	Fecit potentiam	S ¹ /S ² /A/T/B; clar I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vla I-II, bc.	196-219 [24]	4/4	Do maggiore

⁷¹ Kuhnau, *Magnificat*, Prefazione, p. xi.

⁷² La curatrice opta per una numerazione continua delle battute, ragion per cui si fornisce qui per ciascun pezzo il numero relativo alla battuta iniziale e finale e, fra parentesi quadre, il loro numero complessivo.

⁷³ Nei pezzi che ne prevedono l'impiego solistico o in abbinamento con un'altra voce (nn. 2, 7, 8) l'edizione non specifica se la parte debba essere assegnata al primo o al secondo Soprano.

7	Deposuit	S/B; bc.	219-232 [14]	4/4	Do maggiore
8	Esurientes	S/A; vl I-II, vla I-II, bc.	232-255 [24]	4/4	Sol maggiore
9	Suscepit Israel	T; vl I-II, vla I-II, bc.	256-333 [78]	3/2	Mi minore
10	Sicut locutus est	S ¹ /S ² /A/T/B; clar I-II-III, timp, ob I-II, vl I-II, vla I-II, bc.	334-367 [34]	4/4	Do maggiore
11	Gloria Patri	B; vl I-II, vla I-II, bc.	368-403	4/4	La minore
12	Sicut erat	S ¹ /S ² /A/T/B; vl I-II, vla I-II, bc.	404-439 [36]	4/4	Do maggiore

La comune destinazione liturgica fa sì che le intonazioni di Kuhnau e di Bach si presentino come una serie di pezzi, in prevalenza brevi, giustapposti e variamente raccordati. L'identità del loro numero, dodici, nasconde una differenza: laddove in Kuhnau dieci pezzi concernono il cantico e due la dossologia minore, in Bach il rapporto è di undici a uno. All'origine di ciò sta la decisione, presa solo dal secondo, d'intonare le parole "Omnes generationes" all'interno di un pezzo – il n. 4 – completamente diverso dal precedente. La bipartizione della dossologia minore riscontrabile in Kuhnau, che scrive sull'esempio di Krieger un pezzo solistico per il "Gloria Patri" e uno corale per il "Sicut erat", si produce in Bach con fini diversi. Mantenendo inalterate sia la compagine vocale sia quella strumentale, nel suo pezzo conclusivo Bach fa seguire a una lode stentorea (n. 12a, "Gloria Patri") una ripresa variata del coro d'apertura

(n. 12b); la quale, innescata dalle parole “Sicut erat in principio”, scatta su un cambio di tempo simultaneo al rientro del discorso musicale nell’alveo della tonalità d’impianto.⁷⁴

Effettuato questo rilievo, si può procedere all’osservazione sinottica. I pezzi in cui i due artisti impiegano l’organico completo⁷⁵ sono quattro, due comuni (“Magnificat”; “Fecit potentiam”) e due no: laddove Kuhnau vi fa ricorso nel “Quia fecit” e nel “Sicut locutus est”, Bach lo fa nell’“Omnes generationes” e nel “Gloria Patri”. Più ancora del mancato ricorso a tutte le risorse per l’intonazione delle parole “Omnes generationes”, assorbite nel “Quia respexit”, il dato rilevante del *Magnificat* di Kuhnau è l’intonazione a pieno organico di un versetto, il “Quia fecit”, i cui concetti-base (“magna”, “potens”) Bach affida alla voce del Basso.

All’utilizzo simultaneo delle voci soliste non corrisponde sempre un impiego analogo dei mezzi strumentali; ambedue i compositori adottano, ciascuno in un punto diverso, un accompagnamento meno massiccio. Nel “Sicut erat” Kuhnau sostiene il quintetto vocale soltanto con gli archi e il continuo; dal canto suo, nel “Sicut locutus est” Bach adotta il continuo in maniera esclusiva.

Passando ai pezzi solistici, Bach assegna un’Aria a ognuna delle cinque voci; anche Kuhnau compone cinque Arie, ma le distribuisce

⁷⁴ L’intonazione separata da parte di Bach del “Quia respexit” (n. 3) e dell’“Omnes generationes” (n. 4) comporta, in sede di comparazione con le scelte stilistiche di Kuhnau, la necessità di far seguire alla menzione dell’incipit di un dato pezzo il numero progressivo dell’intonazione specifica. A titolo d’esempio, ove s’intenda stabilire un confronto fra le rispettive intonazioni del “Quia fecit” occorrerà tener presente come esso costituisca in Kuhnau il quarto e in Bach il quinto pezzo.

⁷⁵ Per le ragioni illustrate sopra non si considera parte dell’organico bachiano la coppia di flauti dolci impiegati soltanto nel n. 9, “Esurientes”. Per il resto gli organici a disposizione dei due compositori sono identici, malgrado gli strumenti ‘solenni’ siano denominati “trombe” nel *Magnificat* di Bach e “clarini” in quello di Kuhnau. A queste osservazioni occorre aggiungere ancora che, a differenza del successore Bach ma analogamente al predecessore Schelle (cfr. il *Magnificat* in Re maggiore di quest’ultimo), Kuhnau assegna sempre alle viole due parti distinte.

in modo meno capillare, assegnandone una al Basso, due al Tenore, una all'Alto e una sola a uno dei due Soprani. La scelta dei versetti da affidare ai solisti è di nuovo divergente, poiché due testi risultano scelti da entrambi gli autori (l'"Et exultavit" e il "Quia respexit"), ma tre no: laddove Kuhnau opta per l'"Et misericordia", il "Suscepit Israel" e il "Gloria Patri", Bach privilegia il "Quia fecit", il "Depositum" e l'"Esurientes".

La diversità d'orientamento fra i due compositori si riflette anche nella veste strumentale. In quattro casi su cinque Kuhnau sostiene le voci coi soli archi e il continuo, riservando l'opzione del vincolo con l'oboe al Soprano assegnatario dell'"Et exultavit". A questa scialba uniformità Bach contrappone un'attraente varietà: nel suo *Magnificat* la soluzione preferita da Kuhnau risulta adottata solo nell'"Et exultavit", mentre l'oboe obbligato duetta col Soprano nel "Quia respexit"; negli altri tre casi Bach ricorre ad altrettante strategie diverse: continuo solo nel "Quia fecit", archi all'unisono e continuo nel "Depositum", flauti dolci e continuo nell'"Esurientes".

L'ultima categoria di pezzi è quella che prevede l'impiego di un numero di voci maggiore di uno e minore di cinque; dal momento che né Kuhnau né Bach compongono pezzi a quattro voci, le possibilità si riducono a Duetti e Terzetti. Bach s'avvale di entrambe (Duetto per l'"Et misericordia"; Terzetto per il "Suscepit Israel"), optando nel secondo caso per un registro singolarmente acuto (due Soprani e un Alto). Kuhnau adotta invece, per due volte consecutive, la sola forma del Duetto ("Depositum"; "Esurientes"): prima divaricando le voci (Soprano e Basso) e poi accostandole nel registro acuto (Soprano e Alto).

I rilievi effettuati sinora mettono in luce l'utilizzo di combinazioni strumentali differenti; osservandole in maniera sistematica, la varietà superiore delle soluzioni bachiane emerge con evidenza. Nei casi in cui rinuncia all'impiego della compagine strumentale completa Bach adotta tre formule prive di riscontro nell'intonazione di Kuhnau: tromba, archi all'unisono e continuo nel "Suscepit Israel"; archi all'unisono e continuo nel "Depositum"; flauti dolci e continuo nell'"Esurientes". Le soluzioni comuni, oltre a quella complessiva,⁷⁶

sono invece le seguenti: archi e continuo; oboe obbligato e continuo; continuo solo. La prima è quella a cui Kuhnau ricorre nella metà dei suoi pezzi (“Quia respexit”, “Et misericordia”, “Esurientes”, “Suscepit Israel”, “Gloria Patri” e “Sicut erat”), mentre Bach se ne serve solo due volte, nell’“Et exultavit” e, come Kuhnau, nell’“Et misericordia”. La soluzione dello strumento obbligato, l’oboe in entrambi i casi, è praticata dai due artisti una sola volta e sempre in abbinamento con la voce più acuta: Kuhnau vi fa ricorso nell’“Et exultavit”, mentre Bach la sceglie per il suo “Quia respexit” mutilo delle parole “omnes generationes”. La rinuncia a qualunque strumento non incaricato della realizzazione del continuo è infine appannaggio di un pezzo di Kuhnau, il Duetto sul “Deposuit”, e di due di Bach, l’Aria del Basso sul “Quia fecit” e la fuga a cinque voci sul “Sicut locutus”.

L’intonazione di Bach sopravanza dunque quella di Kuhnau anche per la varietà del colore timbrico. L’osservazione sinottica consente inoltre d’intravedere in Bach una tendenza alla diversificazione metrica non riscontrabile nell’opera del suo predecessore. In dieci dei suoi dodici pezzi Kuhnau adotta il tempo ordinario, riservando un carattere ritmico diverso soltanto all’“Et exultavit”, radicato in 12/8, e al “Suscepit Israel”, le cui 78 battute sono scandite in 3/2. Bach sceglie il tempo ordinario soltanto per una metà dei suoi pezzi (“Quia respexit”, “Omnes generationes”, “Quia fecit”, “Fecit potentiam”, “Esurientes” e “Gloria Patri”), facendo ricorso nell’altra a non meno di quattro tempi diversi: 3/4 nel “Magnificat”, nel “Deposuit”, nel “Suscepit Israel” e nel “Sicut erat”; 3/8 nell’“Et exultavit”, unico pezzo in tempo ternario insieme all’“Et misericordia”, radicato in 12/8; 2/2 nella fuga di conio arcaico del “Sicut locutus”.

⁷⁶ L’impiego dell’orchestra al completo di riscontra in entrambe le intonazioni nel “Magnificat” e nel “Fecit potentiam”. In Kuhnau essa ricorre inoltre nel “Quia fecit” e nel “Sicut locutus est”; in Bach nell’“Omnes generationes” e nel “Gloria Patri”.

In termini proporzionali i pezzi che compongono i due lavori sono sostanzialmente analoghi. La differenza nel numero totale di battute – 439 in Kuhnau, 579 in Bach – non tragga in inganno: ad eccezione del pezzo inaugurale, molto più esteso in Bach che in Kuhnau, le due intonazioni allineano blocchi dalle durate simili. Anzi, laddove nell’*“Et exultavit”* si tenga conto dell’adozione rispettivamente del 12/8 e del 3/8, è agevole constatare come a dispetto delle apparenze (48 battute contro 93) il pezzo di Kuhnau sia più lungo di quello di Bach. Prescindendo da ulteriori rilievi, è opportuno segnalare qui i due casi in cui l’intonazione di Kuhnau si differenzia notevolmente, in termini di durata, da quella di Bach: l’epigrammatico *“Deposuit”*, consegnato a 14 sole battute, e il diffuso *“Suscepit Israel”*, nelle cui 78 l’artista dà sfogo a una felicità inventiva che qualifica quest’Aria come la perla del suo lavoro.

La solidità del piano tonale è prerogativa anche dell’intonazione di Kuhnau, la cui tonalità d’impianto è una delle due adottate di norma nelle opere di tono solenne.⁷⁷ Anche in questo caso può esser utile uno schema analogo a quello adottato per Bach:

n.	incipit testuale	tonalità	grado
1	Magnificat	Do maggiore	I
2	Et exultavit	La minore	I
3	Quia respexit	Mi minore / Do maggiore	vi/iii
4	Quia fecit	Do maggiore	I
5	Et misericordia	Sol minore	v
6	Fecit potentiam	Do maggiore	I
7	Deposuit	Do maggiore	(I)
8	Esurientes	Sol maggiore	(I)
9	Suscepit Israel	Mi minore	iii
10	Sicut locutus est	Do maggiore	I
11	Gloria Patri /	La minore	vi
12	Sicut erat	Do maggiore	I

⁷⁷ Do maggiore. L’altra – Re maggiore – è quella scelta da Bach in sede di revi-

Analogamente all'intonazione di Bach, anche quella di Kuhnau colloca le pietre angolari e la chiave di volta nella tonalità d'impianto: in Do maggiore sono radicati infatti il "Magnificat", il "Fecit potentiam", il "Sicut locutus" e il "Sicut erat". Laddove a questi pezzi Bach assimila sotto il profilo armonico l'"Et exultavit", Kuhnau fa lo stesso con la sezione finale del "Quia respexit" dedicata alle parole "omnes generationes", col "Quia fecit" e, malgrado il prevalente indugio nell'area della dominante, col "Deposuit".⁷⁸ Sotto le quattro campate formate dai cinque blocchi collocati sulla tonica (nn. 1, 3b-4, 6-7, 10 e 12) Kuhnau dispone gli altri suoi pezzi, concentrando quelli basati sul terzo grado della triade principale sotto la prima e la terza (nn. 3a e 9, entrambi in Mi minore), e quello basato sul quinto sotto la terza (n. 8, in Sol maggiore). L'irregolarità distributiva dei pezzi radicati sui gradi fondamentali della tonalità d'impianto è compensata dal dislocamento speculare – in seconda e in penultima posizione, ovvero sotto la prima e la quarta campata – di quelli collocati sulla tonalità relativa: il La minore è infatti l'ambito armonico di riferimento sia del n. 2 sia – fatto inconsueto per un versetto esaltante come il "Gloria Patri" – del n. 11.

Anche Kuhnau, come Bach, sceglie in un caso una tonalità i cui gradi principali non corrispondono integralmente a quelli della tonalità d'impianto: il Sol minore in cui è radicato l'"Et misericordia" costituisce infatti la dominante minore di Do maggiore. Mentre nel-

sione. Formalizzata in una partitura autografa redatta anche in vista di un uso altrui, la scelta della tonalità d'impianto della seconda versione si sottrae agli interrogativi suscitati da quella adombrata nella prima (cfr. Smithers, *Anomalies*, e la relativa letteratura critica).

⁷⁸ La circostanza induce a ravvisare in Kuhnau una consapevole strategia di collegamento fra le intonazioni dei versetti corrispondenti alla serie degli aoristi: incaricandosi a partire dal primo grado della tonalità d'impianto che funge da base per il "Fecit potentiam", la parabola armonica tocca la dominante di Do maggiore nel "Deposuit" e la dominante di Sol maggiore nell'"Esurientes", per rientrare sulla tonica di Sol maggiore alla conclusione di questo pezzo e virare sulla tonalità relativa – Mi minore – all'inizio del "Suscepit Israel".

l'intonazione di Bach la scelta s'individua nel punto di confluenza fra istanze diverse ma agevolmente identificabili, da una parte il desiderio d'evocare un'atmosfera pastorale e dall'altra i limiti organologici degli strumenti impiegati a tal fine, in quella di Kuhnau essa appare sciolta da vincoli: il criterio a cui Kuhnau sembra ispirarsi è identico a quello di Bach, l'approdo inopinato all'inizio dell'"Et misericordia" sulla dominante minore della tonalità su cui si chiude il "Quia fecit".⁷⁹

Gli studi di taglio comparatistico evidenziano come, malgrado le differenze anche ragguardevoli nell'approccio al testo, la cesura fra l'"Et misericordia" e il "Fecit potentiam" fosse un tratto ricorrente nelle intonazioni del cantico;⁸⁰ non sorprende perciò che in quel punto i *Magnificat* di Bach e Kuhnau presentino il passaggio dal modo minore al modo maggiore. Lo schema maggiore-minore-maggiore con approdo alla tonalità d'impianto che governa il tritico formato da questi pezzi col precedente "Quia fecit" si ritrova inoltre, dopo il "Deposuit", in quello formato dall'"Esurientes", dal "Suscepit Israel" e dal "Sicut locutus": in rapporto alla tonalità d'impianto l'intonazione di Kuhnau disegna il percorso V-iii-I, mentre quella di Bach delinea il percorso II-vi-I.

Sebbene queste affinità consentano di ravvisare nei *Magnificat* di Bach e di Kuhnau un'attenzione sempre vigile e un'intenzione talvolta affine nella scelta del modo adatto all'intonazione di ciascun versetto, l'osservazione sinottica mette in luce alcune differenze. Esse riguardano, manco a dirlo, quattro snodi fondamentali. Oltre al caso del "Gloria Patri" (n. 11), singolarmente ancorato al modo minore, l'intonazione di Kuhnau mostra un orientamento analogo an-

⁷⁹ Nell'intonazione di Kuhnau il "Quia fecit" termina in Do maggiore e l'"Et misericordia" comincia in Sol minore; in quella di Bach il "Quia fecit" termina in Si ♭ maggiore e l'"Et misericordia" comincia in Fa minore. In entrambi i casi l'alterazione consiste, osservando il fenomeno dalle rive della rispettiva tonalità d'impianto, nell'abbassamento di semitono del settimo grado melodico.

⁸⁰ Wolf, *Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen*, p. 51.

che nell'“Et exultavit” (n. 2). Una tendenza opposta mostrano invece, sempre in Kuhnau, la porzione finale del “Quia fecit” contenente le parole “omnes generationes” (n. 3b) e le quattordici battute del “Deposuit” (n. 7): al loro ancoraggio alla tonalità d'impianto, Do maggiore, Bach oppone il ricorso costante alla tonalità minore collocata sul terzo grado melodico – sol – della sua, Mi bemolle maggiore.

Sintetizzando i rilievi di un'analisi tenuta deliberatamente al di qua di ogni valutazione estetica, si può concludere che l'intonazione di Bach prevale su quella di Kuhnau per chiarezza d'impianto, distribuzione di compiti, varietà di soluzioni ritmiche e raffinatezza d'assortimento timbrico. Nondimeno, il *Magnificat* di Kuhnau presenta in qualche pagina – il “Quia respexit” (n. 3), il “Deposuit” (n. 7), e in special modo il “Suscepit Israel” (n. 9) – una ricchezza armonica e una fluenza melodica difficilmente sfuggite allo sguardo attento del suo successore, deciso a far sfoggio alla prima occasione delle abilità affinate nel tempo fra le pareti austere dell'oreficeria di Cöthen.

*

La ricognizione sugli aspetti formali ha permesso di mettere a fuoco alcuni tratti oggettivi dei due *Magnificat*; facendo leva su di essi è possibile avviare adesso un'analisi del capolavoro di Bach. Il rinvio a Kuhnau non avrà natura sistematica poiché quella dell'immediato antecessore fu solo una fra le intonazioni sfilate sotto gli occhi del neo-Kantor; un confronto costante sarà invece quello con Lutero, la cui *Auslegung* orientava da due secoli la recezione del cantico in ambiente evangelico.

1. “Magnificat anima mea Dominum”

Il tratto saliente del Coro inaugurale (90 bb., 3/4, Mi \flat maggiore), una pagina lussureggiante investita del compito di conferire solennità a tutto il lavoro, è la relativa limitatezza dello spazio riservato al testo: il primo terzo e l'ultimo sesto (bb. 1-30 e 75-90: a conti

fatti, metà) delle 90 battute totali sono infatti privi di interventi vocali. Se in questa scelta è lecito ravvisare il desiderio di Bach di trarre profitto dalle risorse offertegli dalla sfarzosa compagine strumentale, non è improprio associare alla morfologia della vasta sezione inaugurale un atteggiamento di deferenza verso le parole con cui Maria esordisce.

Contemplando l'approdo all'area della dominante e il ritorno a quella della tonica mediante una ripresa variata delle battute iniziali, lo schema tripartito conferisce all'introduzione strumentale un'autonomia semantica interpretabile in due modi: in quanto sezione destinata a ripresa – parziale a fine pezzo (bb. 75-90) e variata a fine opera (n. 12b, "Sicut erat in principio") – essa funge da cornice, giustificando così la propria ampiezza; in quanto preambolo all'intonazione delle parole "Magnificat anima mea Dominum", essa fa intravedere invece un intento esegetico preciso.⁸¹

Nello scarto fra l'individualità trascurabile della "geringe Magd" e lo scatto incontrollabile della sua "Seele" Lutero coglie la sovrumanià dell'"Erhebung", un sommovimento interiore di cui la voce è un puro strumento. Ecco allora il senso da attribuire al fremito che percorre le trenta battute iniziali: alla diffusa eccitazione ritmica Bach oppone a tratti, secondo modalità riservate di norma alla citazione dei canti fermi, alcuni incisi a valori lunghi, assegnati alla prima tromba (bb. 5-8, 20-22) e alla coppia da questa formata con la seconda (bb. 25-27). La fisionomia dei tre incisi è in effetti riconducibile, considerato il comune decorso per grado congiunto punteggiato da momenti di stasi, a quella di un canto fermo. Nondimeno, gli interventi non si configurano come frammenti di una melodia pe-

⁸¹ Le grandi opere vocali bachiane – si pensi alle pagine monumentali con cui si aprono le Passioni – mettono sovente il fruitore dinanzi a questo problema: la peculiarità del *Magnificat* è tuttavia il connubio fra la magniloquenza del pezzo iniziale (la cui durata corrisponde a un ottavo del totale), la concisione del testo e la stringatezza della sua intonazione a partire dal pezzo successivo.

culiare: essi svolgono da un lato una funzione riequilibrante all'interno di una sezione ritmicamente animata, e dall'altro una funzione allusiva a una pratica mnemonica di cui il *Magnificat* farà uso nel punto culminante, il ricordo della Promessa (N. 10, "Suscepit Israel").⁸²

A differenza degli strumenti, le voci non esordiscono compatte: cominciano i Soprani a distanza di terza (b. 31); seguono quindi, a distanza di sesta, l'Alto e il Tenore (b. 32); ultimo interviene il Basso (b. 33), unica fra le cinque voci a non esordire intonando la sillaba "Ma-" sulla sventagliata di semicrome proposta dagli strumenti. Lungi dal prefigurare un'estraneità del Basso al tripudio generale, la circostanza è da imputare al desiderio di Bach di contrapporre un'enunciazione a ranghi serrati della parola "Magnificat" al sorprendente gesto d'apertura, un duplice vocalizzo parallelo sulla sillaba iniziale.

Producendosi non sulla sillaba tonica ("-gni-") ma su quella precedente, l'espansione melodica colloca il *Magnificat* in un ambito culturale preciso: da un lato essa marca la distanza di Bach dalla pratica romana, basata sull'impiego della melodia gregoriana caratterizzata da un'intonazione della prima sillaba su una nota sola e della seconda su un'espansione; dall'altro essa mostra la compiuta assimilazione da parte sua della tesi avanzata nell'*Auslegung*: affida-

⁸² Interagendo con le note tenute dal secondo oboe a cavallo delle stanghette, il primo inciso assegnato alla tromba (bb. 5-7: sol⁴-fa⁴-mi^{♭4}) genera un prezioso arricchimento dell'armonia mediante l'aggiunta del sesto grado melodico. L'aspetto notevole del secondo inciso, dal profilo viceversa cromatico (bb. 20-22: si^{♭4} - la^{♭4} - la^{♭4}), è la sua comparsa nell'unico punto in cui, allo scopo di marcare mediante un aumento di massa sonora il ritorno sulla tonica del discorso musicale, Bach sospende il flusso del continuo. Le osservazioni pertengono anche nel primo caso al passo corrispondente della sezione dedicata all'intonazione delle parole (bb. 37-40), e nel secondo a quello analogo nella ricapitolazione strumentale (bb. 79-81); frutto d'elaborazione ulteriore è invece il passo che prepara la perorazione della tromba al culmine della sezione dotata di testo (bb. 67-75).

ta all'entità sovraperonale di un quintetto il cui registro si estende dalle profondità del Basso alle altezze del Soprano, la voce di Maria denuncia l'eccitazione di un'anima in procinto di glorificare il Signore, prova ne sia la diffrazione spazio-temporale della parola "Magnificat", intonata tre volte in quattro battute da cinque voci diverse.⁸³

Sebbene la frase "Magnificat anima mea Dominum" sia intonata per intero non più di due volte (bb. 30-45, e 45-75), i suoi singoli componenti lo sono in misura superiore: la voce verbale da cui l'opera ricava il titolo ovviamente prevale; seguono, appaiate a distanza, le parole che formano il soggetto; staccatissimo chiude "Dominum", il complemento evocato due sole volte, sempre in ambito cadenzale e a fine sezione. Se questo trattamento lascia filtrare una sorta di pudore, esso sottolinea l'importanza del termine "Dominum" proprio mediante la parsimonia nel suo utilizzo.

Le enunciazioni complete di "Magnificat anima mea Dominum" occupano spazi il cui rapporto (1:2) trae origine dalla strategia compositiva globale. Bach suddivide infatti le 90 battute del suo pezzo secondo due criteri: sotto il profilo musicale, operando una bipartizione simmetrica incentrata sulla stabilizzazione a b. 45 dell'armonia di dominante; sotto il profilo testuale, procedendo a due intonazioni consecutive di lunghezza e carattere differenti, la più breve (bb. 30-45) preceduta da una lunga introduzione orchestrale (bb. 1-30), la più lunga (bb. 45-75) seguita da una breve ricapitolazione (bb. 75-90):

⁸³ Il detrattore più severo di questa pagina è Gerhard Dedemayer, autore di un *Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens ('Magnificat anima mea Dominum', Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*. Atti del Congresso Internazionale, Stoccarda, 1985, a c. di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1987, pp. 123-130. A suo modo di vedere – un modo inficiato a mio avviso da un'attenzione esclusiva, dominante all'epoca di stesura di uno studio condizionato nei suoi fondamenti dalla ricorrenza anniversaria dei due compositori, per il testo nelle sue componenti verbali e musicali – Bach avrebbe travisato completamente l'interpretazione di Lutero, viceversa assimilata e mirabilmente onorata dall'arte di Schütz.

bb.	0-15	16-30	31-45	46-60	61-75	76-90
grado	I			V		I
sezioni	Orchestra/I		Voci e orchestra/I	Voci e orchestra/II		Orchestra/II

A una struttura modulare basata sul numero 15 e sui suoi multipli si associa un flusso discorsivo rettilineo; essendo questo legato al testo, non è difficile immaginare come il cuore del pezzo stia nella seconda, estesa sottosezione (bb. 45-75). In essa si segnala il differimento insistito delle parole successive alla prima: per oltre due terzi della sua durata la seconda sottosezione itera ostinatamente la parola “Magnificat”, sottoponendola ai trattamenti più diversi prima d’avviare, col concorso della prima tromba, il discorso destinato a sfociare nella cadenza di b. 75.

Le ventuno battute (bb. 45-66) in cui il testo funge da mero supporto all’inventiva musicale sono divise in tre parti: una saldamente ancorata all’armonia di dominante (bb. 45-51); una di lunghezza analoga ma dal fondamento armonico meno stabile in cui, intervenendo in ordine discendente, le voci presentano una versione espansa del vocalizzo su “Ma-” (bb. 51-57); una più lunga, infine, in cui le iterazioni della parola-chiave si dispongono sopra un tessuto armonico con inflessioni minori (bb. 57-67). L’inciso a note lunghe inaugurato dalla tromba a b. 67 getta dunque un fascio di luce nuova su una matassa sapientemente aggrovigliata col procedere delle battute e pronta adesso per essere sbrogliata.

Oltre a scongiurare i pericoli di uniformità e di monotonia, le frequenti escursioni armoniche verso il modo minore attenuano sensibilmente il tono programmatico della frase iniziale. Prima che le parole “Magnificat anima mea Dominum” si dipingano nell’aria Bach chiarisce le proprie intenzioni: non altrimenti è da intendersi, pochi istanti dopo l’avvio, il passaggio del discorso nella tonalità relativa minore mentre l’orchestra séguita a sciorinare le proprie risorse. Emergendo all’inizio e riaffiorando più volte, questa lieve venatu-

ra cupa impreziosisce il marmo pario in cui Bach scolpisce la prima delle dodici, mirabili metope del suo *Magnificat*.⁸⁴

2. “Et exultavit”

Lo stacco temporale che al presente del “Magnificat” fa seguire il perfetto dell’“Et exultavit” pone al compositore il problema del collegamento fra il primo e il secondo pezzo (93 bb., 3/8, Mi ♭ maggiore). Se nella conservazione della tonalità d’impianto è lecito ravvisare una scelta in favore della continuità, nell’adozione di un tempo dal metro diverso occorre scorgerne una in favore del suo opposto.

L’atteggiamento di Bach è meno univoco di quello di Kuhnau, che optando per il relativo minore assomma il cambio di tonalità a quello di metro, operato ai fini di un’intonazione madrigalistica della parola “exultavit”, ripetutamente sottoposta a lunghe catene di terzine. La transizione bachiana è improntata a un tentativo di conciliazione fra l’istanza di continuità e quella di discontinuità: questo il motivo dell’impiego, nel quadro di una pagina animata da un ritmo assimilabile a quello della corrente, di un materiale tematico la cui natura è analoga a quella degli incisi affidati alle trombe nel Coro precedente.⁸⁵ Eliminata insieme al timbro splendente la rigidità

⁸⁴ Oltre a punteggiare con insistenza l’intonazione del testo, la velatura si produce nel continuo anche verso la fine (bb. 85, 88, 89): particolarmente notevole è il primo dei tre casi, quello in cui il sesto grado melodico compare sotto il trillo congiunto assegnato a due delle tre trombe, impegnate con la terza nella realizzazione dell’accordo relativo maggiore.

⁸⁵ Nell’“Et exultavit” Kuhnau sostituisce il 4/4 del coro iniziale (un tempo binario di metro binario), con il 12/8 (un tempo binario di metro ternario). Al tempo parimenti ordinario del suo primo Coro Bach sostituisce il 3/8, un tempo ternario di metro binario. L’assimilazione dell’“Et exultavit” bachiano con la Corrente si trova in Linton, *Bach*, p. 13.

degli ottoni, nell’“Et exultavit” lo scenario cambia: affidato a una voce acuta sostenuta da archi, continuo e null’altro, il materiale triadico diviene un elemento duttile e dunque adatto all’intonazione di un testo che suggerisce l’esultanza di uno spirito delicato: il cuore di Maria – fa osservare Lutero – trabocca di gioia, balza nel petto e salta per il grande piacere che prova.⁸⁶

Inaugurando la sua pagina con un’agile figurazione ascendente seguita da un’altrettanto slanciata figurazione discendente, Bach mostra d’aver fatto tesoro della suggestione dell’*Auslegung*. Onorata dall’imperscrutabile scelta di Dio, la “geringe Magd” si fa strumento del prodigio dell’Incarnazione mantenendo una straordinaria, calma serenità. Il correlativo musicale dello stato d’animo di Maria – *Wohlgefallen* (benessere), non *Freude* (gioia) – è il lavoro di bulino a cui Bach sottopone la figura iniziale. Rispetto all’intonazione di Kuhnau, tutta pervasa dal giubilo suscitato dal moto incessante delle terzine, quella di Bach assume quale propulsore il metro binario derivante dalla scomposizione, operata inizialmente nel continuo, dell’inciso discendente. Interagendo con l’inciso ascendente su cui la voce intona il testo, esso innerva una pagina la cui natura astratta trova riscontro nell’assegnazione del melisma maggiore (bb. 40-46) non ad “exultavit” ma all’aggettivo “salutari”, collocato a fine frase insieme a “meo” e privilegiato nella seconda intonazione rispetto al verbo-chiave (bb. 59-81).

Fondato su queste premesse, il pezzo sembra perseguire l’obiettivo della “Gelassenheit”. Aniché respingersi gli opposti si attraggono, collaborando alla mirabile traduzione sonora dell’esultanza in Dio di uno Spirito che, attraverso la fede, afferra cose altrimenti incomprensibili.⁸⁷

⁸⁶ Luther, *Auslegung*, p. 276: “Da geht das Herz über vor Freuden, hüpfet und springt vor großem Wohlgefallen”.

⁸⁷ *Ivi*, p. 287: «Der Geist ist der, der die unbegreiflichen Dinge durch den Glauben erfaßt”.

3. “Quia respexit”

Il versetto successivo pone il compositore dinanzi al concetto per la cui messa a fuoco Lutero profuse una gran quantità d’energia. Oltre a privilegiarne l’accezione letterale, riconducibile all’infinità di status, della *humilitas* Lutero sottolinea la sussidiarietà rispetto a “respexit”, il verbo indicante l’atto misericordioso compiuto da Dio. La direzione dello sguardo divino e la bassezza di stato dell’ancella hanno spesso orientato l’intonazione di queste parole verso la scelta del modo minore e l’invenzione di temi discendenti. A tale prassi Bach non esita a conformarsi nell’allestire il suo terzo pezzo (24 bb., 4/4, Do minore / Sol minore). Le sue battute sono in larga misura radicate nella tonalità di Do minore; il rientro nell’alveo del relativo maggiore, Mi bemolle, si produce là dove il *Magnificat* presenta il verso seguente, “ecce enim ex hoc beatam me dicent <omnes generationes>”.

L’intonazione delle ultime due parole in una sezione separata e di conio diverso rispetto alla precedente ha dato luogo a lunghe discussioni, su cui ha messo una pietra auspicabilmente definitiva un articolo apparso all’alba del nuovo millennio.⁸⁸ Sostenuta con argomenti difficilmente oppugnabili, la tesi di fondo è che non esistono ragioni scientificamente fondate per eseguire l’“*Omnes generationes*” a velocità doppia rispetto al “*Quia respexit*”, accentuando fra i pezzi una separazione che, oltre a non sussistere sulla carta, non è neppure inconsueta nel repertorio.⁸⁹ Nella tradizione lipsiense non è

⁸⁸ Robert M. Cammarota, *On the Performance of <Quia respexit...omnes generationes> from J.S. Bach's <Magnificat>*, «The Journal of Musicology»: 18 (2001), pp. 458-489.

⁸⁹ Prive di riscontro in entrambi gli autografi, la separazione fra i due pezzi e l’attribuzione di un andamento rapido all’“*Omnes generationes*” sono frutto della prassi esecutiva del secondo Ottocento, basata sull’edizione pubblicata nel 1862 nel quadro degli *opera omnia* (*Johann Sebastian Bachs Werke*, a c. della Bach Gesellschaft, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1851-1899, vol. XI/I, 1862) e condizionata dall’esecuzione reboante dei Cori che nelle Passioni danno voce alle turbe. Il fatto

infatti infrequente imbattersi in intonazioni il cui "Omnes generationes" segna uno stacco sensibile dal "Quia respexit", pur senza esserne materialmente separato. Il problema, lo s'è visto anche in sede preliminare, si poneva ai compositori già all'epoca dell'intonazione *alternatim*. Le suggestioni ricavabili dall'idea che "omnes generationes" chiamino beata l'"ancilla" nel cui ventre si compie l'Incarnazione sono tante e variamente irresistibili, dunque non è illogico supporre che esse possano incendiare la fantasia dei musicisti; nondimeno, di lì a trasformare l'intonazione di un versetto mormorato a fior di labbra da una fanciulla in una sorta di ridda sabbatica il passo è lungo.⁹⁰

Per motivi di praticità nel rinvio alle fonti musicali moderne, le quali distinguono sempre i pezzi in modo netto, l'"Omnes generationes" sarà esaminato qui in un paragrafo indipendente. Si tratta però, è bene ripeterlo, di una scelta di convenienza: quand'anche alla tesi dell'unità venissero meno altri argomenti, a suo sostegno potrebbe stare l'improbabilità di un'insidia deliberatamente portata da Bach alla struttura della frase; la quale, deprivata del suo soggetto ("omnes generationes"), risulterebbe stranamente monca. Nondimeno, forte delle abilità linguistiche necessarie per cogliere l'articolazione retorica della frase, Bach disegna in modo accorto il piano armonico: deputate ad accogliere l'intonazione di "Quia respexit humilitatem ancillae suae", le battute iniziali sono radicate nella tonalità di Do minore; destinate a ospitare quella di "ecce enim ex hoc beatam me dicent", le successive esordiscono nel relativo maggiore, raggiun-

che sia in P 38 (ff. 5r-5v) sia in P 39 (ff. 19v-21v) l'intonazione delle parole "omnes generationes" cominci su una pagina nuova è semplicemente dovuto alla necessità di allestire sistemi comprendenti un numero di pentagrammi tale da poter accogliere le parti delle voci e degli strumenti chiamati in causa nell'occasione.

⁹⁰ Alla data di pubblicazione dell'articolo l'autore dichiarava di conoscere un'unica incisione del *Magnificat* – quella diretta da Joshua Rifkin alla guida del complesso Pro Arte, pubblicata nel 1984 – in cui l'"Omnes generationes" era eseguito solo di poco più rapidamente del "Quia respexit", e non a velocità doppia rispetto ad esso. Cfr. Cammarota, *On the Performance*, p. 488.

to sulla seconda intonazione di “*ancillae suae*”, e riconducono poi il discorso all’accordo di Sol minore su cui deflagra l’intonazione corale di “*omnes generationes*”.

Su questa struttura cristallina Bach dispone le luci e le ombre del suo chiaroscuro, cominciando con l’individuare nell’oboe l’interlocutore privilegiato della voce di Soprano; la quale, oltre che avvolta dalla dolcezza del suo timbro, è alonata anche da una sonorità pastorale che marca da sola la distanza di Maria dalla sfera del divino. Una scelta analogamente improntata al contrasto fra luce ed ombra è l’assegnazione al continuo, con funzione di ostinato, di una cellula formata da un’ascesa graduale di tre note veloci seguita da un balzo discendente e dall’arresto su una nota lunga. Armonicamente il dispositivo consiste in una figura incaricata di realizzare, a seconda dell’ampiezza del salto, diversi tipi di cadenze; il cambio repentino di direzione lo arricchisce però di un carattere chiaroscurale che viene meno solo là dove Bach ne sospende l’impiego, sulla prima intonazione del secondo verso (bb. 18-21). Le parole “*Ecce enim ex hoc beatam*” risplendono nella luce chiara irradiata dalla tonalità maggiore e dal gioco di specchi fra l’oboe, che riprende il tema iniziale, e il continuo, che se ne impossessa qui per la prima e unica volta.

Se l’iterazione è un mezzo atto a conferire ai vocaboli lo status di parole-chiave, Bach si mostra incline a propendere – oltre che per “*ecce*”, che in quanto avverbio di richiamo si offre per sua natura all’impiego reiterato – per “*humilitatem*”: essa è ripetuta in entrambe le intonazioni, simili ma non identiche, del verso iniziale. La mancanza di un trattamento analogo per “*respexit*” ha suscitato in qualche esegeta l’impressione di un disinteresse di Bach per l’interpretazione di Lutero, fortemente focalizzata sull’atto di guardare.⁹¹ Ricor-

⁹¹ Cfr. Dedemayer, *Vergleich, passim*. Nella sua rassegna sinottica di diversi passi delle intonazioni di Schütz e Bach l’autore elogia in modo sistematico l’aderenza della prima alle tesi dell’*Auslegung*, rilevando nel contempo la distanza da esse riscontrabile in vari punti della seconda.

rendo a un metro di giudizio diverso da quello quantitativo, è possibile però difendere la scelta di Bach attirando l'attenzione sulla convenzionalità dell'intonazione di "humilitatem", affidata per due volte a una scala discendente, e sull'originalità per contro di quella di "respexit", la cui attraente fisionomia curvilinea deriva da una leggera variante del tema dell'oboe.

L'iterazione insistita di "ecce" ha luogo dapprima su un inciso nuovo, la cui testa consta di un salto di quarta ascendente; disponendo le iterazioni a coppie al disotto di una progressione, Bach fa sì che l'inciso risuoni prima in modo maggiore e poi in modo minore. Sommandosi al gioco di specchi dell'interazione concertante fra l'oboe e il continuo, l'ambiguità armonica consente al flusso melodico di levitare sino a invertire il moto su "ecce enim ex hoc beatam", frase enunciata due volte nel contesto di un'altra progressione, in questo caso discendente. L'iterazione dell'aggettivo "beatam", la cui sillaba accentata è sottoposta al valore più lungo del pezzo, segna il punto di svolta verso la sezione dedicata all'intonazione concitata di "omnes generationes". Uno studio recente ha segnalato in questo punto (bb. 22-23) una divaricazione nel discorso musicale, ravvisabile nel contrasto fra la stasi imposta alla voce e il movimento, ancora una volta discendente, prescritto all'oboe.⁹² Pur rinunciando per le ragioni esposte sopra a seguire l'autrice in una valutazione basata sull'impiego di figure retorico-musicali, può essere utile raccogliere il suo invito a osservare questo punto. Il decorso del pezzo consente in effetti un collegamento perfetto della prima metà di b. 22 con la seconda metà di b. 23; qualora l'intonazione delle parole "beatam me dicent" a cavallo delle bb. 22-23 fosse espunta, il pezzo filerebbe tranquillo alla sua conclusione. Il fatto che Bach dia tanto rilievo alla nota che nella battuta successiva la voce raggiunge dopo una lun-

⁹² Isabela de Figueiredo Santos, *Aspectos retóricos da ária "Quia respexit humilitatem", do Magnificat em Ré maior de J. S. Bach BWV 243*, «Per musi: Revista académica de música» 18 (2008), pp. 69-76: 74.

ga appoggiatura è indicativo della sua volontà di evidenziare il termine “beatam”, rallentando ad arte un flusso discorsivo destinato a sfociare nell’impressionante fuga corale su “omnes generationes”.

4. “Omnes generationes”

È probabile che l’idea d’intonare le parole “omnes generationes” facendo uso di una tecnica contrappuntistica in base a cui il soggetto satura ininterrottamente il pezzo (27 bb., 4/4, Sol minore) sia giunta a Bach attraverso l’interpretazione di Lutero; il quale, giustificando le proprie scelte traduttive nelle ultime righe del paragrafo dedicato al secondo versetto, sostiene che il rinvio di Maria alle moltitudini future è da intendersi come un elogio rivoltole a gran voce dalle moltitudini.⁹³

Alla suggestione derivante dal testo sacro Bach risponde non solo ricorrendo all’intera compagine vocale e strumentale, ma assegnando a ogni voce l’iterazione istantanea dell’aggettivo iniziale. L’obiettivo dell’intonazione concitata di “omnes” è perseguito in due modi: mediante la scelta di un tema di fuga la cui testa presenta

⁹³ Luther, *Auslegung*; espunto dall’edizione moderna, il passo si trova a p. 570 del settimo volume (1897) della sezione *Schriften dei Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 121 voll., Weimar, Böhlau, 1883-2009 (= *Weimarer Ausgabe*): “Das latinisch ‘omnes generationes’ hab ich verdeutsch ‘kinds kind’, wie wol es von wort zu wort heist ‘alle geschlecht’: das ist aber so dunckel gered, das etlich sich hie fast bemuhet haben, wie es war sey, das alle geschlecht sie selig sagen, so doch Juden, heyden und viel boser Christen sie lestern oder ihe vorachten selig zusagen, das macht, sie vorstehn das wortlin geschlecht von den samlungen der menschen, so es hie mehr heist. Die folge der gelid natürlicher gepurd, als einis nach dem andern geporn wirt, der vater, der sun, suns sun und szo fort an ein iglich gelid heyst ein geschlecht, das die Junpfraw Maria nit anders meynet, yhr preis werde auch also weren von eim geschlecht insz ander, das kein zeit sey, darin sie nit werd gepreisset. Und das zeigt sie an, da sie sagt: ‘Sihe da, von nw an alle geschlecht’, das ist itzt hebts an und weret in alle geschlecht zu kinds kind”.

la quadruplicata ripetizione di un'identica nota, e mediante l'adozione diffusa di una tecnica – la cosiddetta *Engführung* – impiegata di norma nelle fasi conclusive. Nel pezzo in esame la conduzione stretta del processo imitativo è riscontrabile invece sin dall'inizio: presentato dal Basso mentre i due Soprani, l'Alto e il Tenore si producono in enunciazioni diverse, a partire da b. 2 il tema è intonato da tutte le voci, le quali entrano a mezza battuta di distanza l'una dall'altra in ordine discendente, saturando in breve tempo lo spazio armonico.

Le ulteriori peculiarità di questo esordio memorabile concernono le modalità d'attacco. Il pezzo comincia nell'unico modo in cui non può inaugurarsi una fuga, ovvero con l'irruzione compatta di tutte le voci. L'anomalia mostra subito la propria origine: l'accordo minore calato come un macigno sul verbo “dicent” serve a evocare, mediante un impatto fonico di rara potenza, la forza d'urto della lode cantata dalle moltitudini. Conseguenza di una scelta siffatta è la successiva intonazione del tema di fuga, la quale si sottrae a un posizionamento ordinato delle voci sui due gradi principali. L'attacco sulla tonica è appannaggio esclusivo del Soprano I: le altre voci – ivi compreso il Basso, il cui regolare esordio sulla tonica era stato subissato a b. 1 dal fragore dell'accordo generale – entrano tutte sulla dominante, accrescendo la durezza dell'impatto.

Con l'andar del tempo l'impiego simultaneo di questi mezzi, motivato dal proposito di servire la parola, dovette apparire eccessivo; in sede di revisione Bach mise mano nell'unico punto in cui era possibile intervenire sull'edificio evitandone lo sgretolamento: l'inizio. La diminuzione sensibile nel numero delle voci e degli strumenti coinvolti – tralasciando il continuo, nella versione in Re maggiore esso si riduce da dieci a cinque – rende meno sensazionale lo stacco fra il “Quia respexit” e l’“Omnes generationes”: e questo, insieme a quello della coerenza sintattica, è un argomento in favore della continuità fra i pezzi.

Una volta avviata, la macchina svela una dopo l'altra le sue meraviglie. La prima è l'allineamento, riscontrabile fra le bb. 5 e 8, di otto entrate del tema su altrettanti gradi consecutivi della scala di Sol minore. La seconda è la replica irrobustita del medesimo feno-

meno, che fra le bb. 16 e 19 si produce dieci volte sulla scala della tonalità relativa maggiore, valicandone entrambi i limiti. La terza, riscontrabile alle bb. 21-23, è la conduzione strettissima del tema, accelerato nella sua porzione iterativa, intonato in progressione ascendente cinque volte sulla stessa nota e punteggiato da sette colpi scanditi a distanza regolare dall'orchestra. La quarta è l'accordo di nona su cui il discorso s'arresta, a b. 24, su un punto coronato. La ruvidità del grumo sonoro su cui il flusso musicale s'infrange dovette poi risultare eccessiva a Bach, che in sede di revisione la attenuò sensibilmente; su di essa s'è concentrato un numero di occhi palesemente superiore a quello delle orecchie, prova ne sia uno studio che s'ingegna di scoprire in tale precaria catasta di terze il principio generatore dell'intero *Magnificat*.⁹⁴

5. "Quia fecit mihi magna"

Giustificate la prima dall'adozione del tono solenne e la seconda dall'adeguamento a un'opzione stilistica d'ascendenza illustre, le pagine corali (nn. 1 e 4) che incorniciano i due pezzi individualmente affidati ai Soprani (nn. 2 e 3) non riescono a fugare l'impressione che il canto sgorgi dalle labbra di una fanciulla. Perseguendo l'ideale di varietà stilistica connaturato all'intonazione di un testo della coesione straordinaria, l'affidamento del terzo versetto alla voce del Basso ha finalmente l'effetto di sganciare il *Magnificat* dal personaggio di Maria. Un espediente di natura musicale conferisce all'universalità del suo messaggio una sottolineatura potente: affidate alla voce del Basso, le parole "Quia fecit mihi magna qui potens est, / et sanctum nomen eius" risuonano impregiate da un timbro caldo che ne amplifica le sembianze; a essere grande non è soltanto quel che Dio fa, ma anche il beneficiario delle sue opere.

⁹⁴ Hösch, *Motivische Integration*, pp. 265-269.

La genericità delle “grandi cose” trova riscontro nella rinuncia alla definizione di un preciso colore orchestrale; l’unico interlocutore del Basso è il continuo, assegnatario di una cellula-base che anticipa e sostiene la linea vocale per l’intera durata del pezzo (34 bb., 4/4, Si \flat maggiore).⁹⁵ L’inciso che forma la materia prima del pezzo esibisce una robustezza che ben s’attaglia al contenuto del versetto: sue prerogative strutturali sono la triplice iterazione della nota iniziale, l’ancoraggio ai gradi fondamentali della triade, la presenza di ampi salti all’interno, la duplice esposizione del primo componente su una progressione ascendente e il vigore della cadenza conclusiva, annunciata da una rapida scala discendente.

La fisionomia essenziale di quest’Aria testimonia la disponibilità di Bach ad accogliere in un lavoro per altri versi lussureggiante l’ideale luterano di una devozione scavra di orpelli. La voce del Basso enuncia pianamente “Quia fecit mihi magna” alternandosi col continuo nell’intonazione dell’ostinato, per vivificare poi con un’ampia coloritura le parole “qui potens est”. Anche “magna” riceve in sede di ripresa un trattamento analogo, avviando con ciò il discorso verso la cadenza di metà percorso alla dominante. Assegnata alla tonalità relativa minore in base al principio costruttivo del contrasto, la successiva intonazione di “et sanctum nomen eius” è svincolata dal tema dell’ostinato; espunto dalla linea melodica, quest’ultimo ricompare in quanto tale nel continuo e in quanto stratagemma retorico nel testo, che ripropone il verso non meno di sei volte nello spazio di otto battute.⁹⁶

⁹⁵ Unico pezzo solistico del *Magnificat* privo di strumento obbligato, questa pagina è una vera cartina di tornasole per la sensibilità degli interpreti. Nella pratica esecutiva la realizzazione del continuo oscilla fra gli estremi di una nudità stucchevole e di una frondosità opprimente.

⁹⁶ In questo caso Bach conforma il testo, di per sé privo di ripetizioni, alla modalità d’enunciazione iterativa tipica del “Sanctus”. Una conferma delle intenzioni di Bach si può ottenere osservando come l’impiego della coloritura riguardi non il sostantivo “nomen” ma l’aggettivo “sanctum”.

Se l'iterazione di "et sanctum nomen eius" forma la sezione centrale dell'Aria, la riesposizione integrale del versetto ne costituisce quella finale. Nella linea melodica non c'è traccia di ripresa, dacché l'ostinato risuona solo nel continuo. Su di esso la voce del Basso séguita a disegnare le proprie volute, forte di un'autonomia che rispecchia il beneficio irradiato sul genere umano dalle grandi cose fatte da Dio.

Oltre a sfumare le cesure fra i diversi pezzi di un cantico intonato versetto per versetto in ossequio al vincolo liturgico, la forma rettilinea garantisce a quest'Aria l'illustrazione di un percorso di crescita prodigioso, tale per cui alla fine nulla appare più come prima. All'univocità di tale visione Bach oppone un unico argomento: la riformulazione strumentale del tema iniziale. Legittima in termini formali e per nulla incompatibile con l'idea di irreversibilità, la ricomparsa dell'ostinato sul silenzio della voce consente d'apprezzare meglio il significato profondo del "Quia fecit", uno dei gangli vitali del *Magnificat*.

6. "Et misericordia"

Le novità del pezzo seguente (35 bb., 12/8, Fa minore) sono l'impiego simultaneo di due voci (Alto e Tenore), l'abbandono della modalità declamatoria e il passaggio al metro ternario. Gli elementi di continuità sono invece il radicamento in tonalità minore, la monocromia timbrica derivante dall'impiego dei soli archi e l'assegnazione al continuo di una cellula ritmica elementare, iterata su una linea discendente assimilabile alla figura musicale del lamento.

La fisionomia meditativa del pezzo trae origine dalle parole conclusive del versetto, "timentibus eum". Il timore, la circospezione e la gradualità sono gli atteggiamenti da cui dipendono i suoi tratti stilistici. Oltre all'aggogamento pressoché stabile a distanza di terza o di sesta, le linee melodiche presentano salvo rare eccezioni un movimento per grado congiunto. Esempio è in questo senso l'intonazione della parola "misericordia", le cui sillabe sono sgranate più

volte su sei crome di altezze comprese nell'ambito ristretto di una terza minore.

Un tratto proprio della componente strumentale come di quella vocale è il metro ternario, che domina ovunque incontrastato. Impressionante è la condotta del continuo, che ripropone incessantemente – con un'unica, rilevante eccezione – il medesimo modello: un inciso discendente di cinque note (fa – mi[♮] – mi[♭] – re[♭] – do) in cui si compie, col sostegno di un'iniziale screziatura cromatica, il tragitto armonico tonica-dominante. La tecnica dell'ostinato è un altro degli elementi di continuità rispetto al “Quia fecit”; la sua presenza è tuttavia meno percepibile, sia per la mancanza di enunciazione autonoma da parte del continuo, sia per la minor plasticità del profilo tematico.

La locuzione “a progenie in progenies” accomuna l’“Et misericordia” con l’“Omnes generationes” e col verso che conclude il canticum, “Abraham et semini eius in saecula”. Se la fuga corale posta a coronamento del “Quia respexit” privilegia mediante la potenza d'impatto l'immagine evocata da “omnes generationes”, l'incedere lento dell’“Et misericordia” valorizza attraverso il campo lungo quella che rinvia al susseguirsi delle “progenies”.⁹⁷

Introdotta da una cadenza d'inganno, l'intonazione di “timentibus eum” comporta l'allentamento del giogo che unisce le voci. Scopo della manovra è la sottolineatura di “timentibus”, parola la cui sillaba accentata è sottoposta a una nota alterata, raggiunta con un salto ascendente prima dal Tenore (b. 15) e poi dall'Alto (b. 17). Al lumeggiamento del sintagma finale contribuisce, insieme a una modulazione che conduce il discorso in una zona armonica remota (Mi bemolle minore, b. 18), un altro accorgimento: la revoca della componente cromatica dell'ostinato. Estendendosi fino a b. 26, la sospensione interessa anche la ripetizione integrale del versetto, che scatta a b. 20 riaggiogando le voci come all'inizio, e si conclude a b. 25.

⁹⁷ “Abraham et semini eius in saecula” saranno protagonisti di un'epifania spettacolare nel punto culminante della fuga su cui si basa il n. 10.

Le dieci battute finali (bb. 26-35) sono dedicate alle cinque iterazioni di “timentibus eum”. Particolarmente suggestiva è l’ultima, in cui all’ulteriore assottigliamento della linea melodica s’accompagna la revoca integrale dell’ostinato; nelle bb. 30-32 il timore assume infatti le fattezze di un tremore a cui il continuo dà corpo ricorrendo all’artificio della *Bebung*. Rinunciando alla scansione alternata di nota lunga e nota breve, il continuo recede in quel punto al rango di metronomo, sostenendo i sofferti ondeggiamenti delle linee vocali con una serie d’inquietanti terzine ribattute.

7. “Fecit potentiam”

All’appuntamento col versetto più corrusco Bach arriva forte di tutti i suoi effettivi. L’impiego congiunto di trombe e timpani non ha qui per fine la creazione di un’atmosfera solenne, ma l’evocazione immaginifica della potenza divina. Al conseguimento di questo obiettivo contribuisce in special modo la compagine vocale, reclutata in massa e innescata dalla scintilla prodotta dal Tenore e dal continuo. Ancora una volta quest’ultimo s’incarica d’assicurare al pezzo (35 bb., 4/4, Mi \flat maggiore) l’impulso di base, mediante la ripetizione ostinata di una cellula ritmica; nel caso specifico, l’equivalente di una scossa elettrica. Se nell’intonazione di un versetto dardeggiante come quello inaugurato dalle parole “Fecit potentiam” l’affinità dell’elemento propulsore col profilo della saetta è in qualche modo prevedibile, lo stesso non può dirsi dell’affinità con le linee vocali: al netto di una ripetizione in luogo di un salto d’ottava, la parte del Basso corrisponde inizialmente all’*augmentatio* di quella del continuo.

Proprio in queste situazioni, in cui sarebbe sufficiente imbracciare l’ascia, Bach si rivela un ebanista raffinato. Oltre ad allacciare rapporti stretti col continuo, la parte del Basso si distingue per originalità rispetto a quella delle altre voci. Osservando la partitura dal basso in alto si rileva come il Tenore, scoccata la scintilla sul tempo forte, passi a enfatizzare la parola “potentiam” mediante una colora-

tura analoga a quella che nel Coro d'esordio amplifica la parola "Magnificat"; come l'Alto e il Soprano II imprimano al "Fecit potentiam" una forza irresistibile, sgranando la triade iniziale su linee ascendenti a distanza di terza; e come il Soprano I valorizzi a sua volta la parola "potentiam", raggiungendone la sillaba tonica con un salto di quinta. Il tema su cui il Tenore avvia la macchina diviene in breve il protagonista di un fugato a cui partecipano tutte le voci; le quali, a differenza di quanto avviene nell'"Omnes generationes", entrano in gioco nel rispetto delle regole, conferendo alla pagina una densità contrappuntistica e uno spessore fonico che s'attagliano mirabilmente a un'evocazione vivida della potenza divina.⁹⁸

Il momento culminante del pezzo è quello in cui l'energia accumulata dal processo imitativo si scarica sull'intonazione della parola "dispersit", diffusa fra le voci con apparente indisciplina.⁹⁹ Invertendo l'ordine d'intervento rispetto all'"Omnes generationes", nel cui stretto le voci procedevano sovrapponendosi, nelle bb. 27-28 Bach scaglia il verbo "dispersit" contro l'oggetto della furia divina: i "superbos" il cui muro si erge di colpo su un ruvido accordo diminuito il cui effetto raggelante è amplificato dal silenzio che segue.¹⁰⁰

Anche in questo pezzo Bach riserva un trattamento speciale al sintagma finale, incaricato d'esplicitare il concetto di superbia. L'in-

⁹⁸ Un'analoga dimostrazione d'abilità nel velare la struttura profonda di una fuga corale si trova nel pezzo inaugurale della Cantata *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens*, BWV 148, composta per la *Dominica XVII post Trinitatem* ed eseguita per la prima volta il 19 settembre 1723. Cfr. Dürr, *Kantaten*, p. 621.

⁹⁹ Il passaggio dall'intonazione a ranghi serrati di "Fecit potentiam" (bb. 21-22) a quella 'esplosa' di "dispersit" (bb. 22-28) avviene sotto l'egida di un vivace spunto solistico della prima tromba (bb. 21-25).

¹⁰⁰ All'effetto collabora inoltre il fatto che il complemento "superbos" risuona per la prima volta venti battute dopo la prima apparizione del verbo "dispersit"; il che, nell'economia di un pezzo che ne conta in totale trentacinque, rappresenta un elemento di tensione notevole. L'autografo (P 38, f. 10r) mostra come l'intonazione della parola "superbos" abbia acquisito il suo aspetto impressionante attraverso alcune correzioni.

tonazione di “mente cordis sui” assume un aspetto diverso rispetto a quanto precede: basata sulla scansione omoritmica di valori prevalentemente lenti, essa illustra la gravità della colpa disegnando un percorso armonico nebbioso, rischiarato infine dall’irruzione delle trombe del giudizio.¹⁰¹

Canonico punto di cesura del *Magnificat*, il “Fecit potentiam” ha indotto la critica – auspice la comune ricorrenza anniversaria del 1985 – a lanciarsi in confronti stilistici fra i *Magnificat* di Bach e di Schütz. La disponibilità di quattro intonazioni a fronte di una sola ha permesso di ravvisare in quest’ultimo una presenza di modelli anche italiani, probabile eredità degli anni di studio a Venezia. L’acquisizione più rilevante riguarda però le battute finali del pezzo di Bach: la stupefacente icasticità dell’intonazione di “mente cordis sui” si rivela infatti debitrice di un modello non solo diffuso, ma anche attestato con buon esito nel *Magnificat* di Johann Rudolf Ahle, un compositore ed organista attivo a metà Seicento prima a Erfurt e poi a Mühlhausen.¹⁰²

8. “Depositus”

Secondo dei tre versetti strutturati mediante la filza degli aoristi, il “Depositus” presenta un’intonazione solistica dominata da una vocalità di tipo teatrale. L’estensione ragguardevole (67 bb., 3/4, Sol minore), la messa in primo piano della voce e il corrispondente rele-

¹⁰¹ Orientata verso una cadenza a Do minore, la prima enunciazione di “mente cordis” (bb. 29-30) sfrutta in sequenza la forza espressiva di un’appoggiatura ascendente, di una sesta aggiunta e di una settima diminuita. L’irruzione simultanea a b. 32 di trombe e timpani comporta invece, sull’enunciazione seguente, il passaggio definitivo alla tonalità relativa maggiore.

¹⁰² Claus Bockmaier, “Fecit potentiam” im lateinischen *Magnificat* von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» 82 (1998), pp. 21-41: 39-41.

gamento sullo sfondo di un'orchestra limitata ai soli archi impiegati all'unisono sono i tratti costitutivi di un pezzo che mira all'esaltazione di un versetto di grande importanza. Sottolineata da Lutero, la centralità del "Deposuit" aveva trovato conferma nel *Cantional* di Schein, che lo aveva assunto a fondamento del versicolo; alla luce di ciò, le premure dedicate da Bach a questo pezzo non destano sorpresa.

Il contrasto flagrante fra le immagini evocate dal testo ("Deposuit potentes de sede / et exaltavit humiles") è la premessa di un'intonazione i cui contorni si profilano nettamente. Chiara è la subordinazione dei compiti di archi e continuo rispetto a quello della voce; scervi d'ambiguità fisionomica sono i costituenti del materiale tematico; ignara di cedimenti è l'elocuzione del Tenore, dalla cui bocca i versi escono carichi di un'energia che pervade un pezzo dalla struttura naturalmente rettilinea. In un quadro di questo genere non stupisce il ricorso frequente a madrigalismi e stilemi convenzionali: esemplari sono al riguardo le *tirades* discendenti su "Deposuit", i sussulti ritmico-melodici su "potentes", le colorature frondose su "exaltavit" e gli appiattimenti repentini su "humiles".¹⁰³

9. "Esurientes"

All'esuberanza del "Deposuit" si contrappone il profilo basso dell'"Esurientes". Suggerita dalle parole con cui il testo comincia ("Esurientes") e finisce ("inanes"), l'economia di mezzi è un tratto tipico delle intonazioni di questo versetto, l'ultimo del trittico in cui si concentra la serie dei perfetti che traducono in latino gli aoristi greci. Vertendo sul tema del nutrimento, in termini concettuali l'"Esurientes" si presterebbe a un'osservazione in quanto musica *sub*

¹⁰³ La maggiore aderenza di Schütz all'interpretazione di Lutero è sostenuta anche in questo caso da Dedemayer (*Vergleich*, pp. 125-126).

communione; nondimeno, l'impossibilità d'estrapolazione e la brevità d'estensione (43 bb., 4/4, Fa maggiore) rendono ardua l'ipotesi di un uso di questo pezzo in sede eucaristica.

A prescindere da una sua improbabile versatilità liturgica, il pezzo mostra diversi motivi d'interesse musicale. Come osservato in sede preliminare, la sua tonalità è la più lontana da quella dell'impianto generale; la circostanza è riconducibile a una scelta d'ordine timbrico e dunque organologico, ovvero alla decisione d'impiegare i flauti dolci, strumenti la cui tonalità elettiva è per l'appunto Fa maggiore. L'esiguità del volume sonoro che essi sono in grado di sviluppare è compensata dalle modalità, sempre elaborate, del loro impiego: nell'"Esurientes" i flauti dolci agiscono ora aggiogati, ora sfalsati, ora in dialogo, ma mai all'unisono.

L'organico non contempla altri strumenti; adeguandosi al principio dell'asciuttezza, il continuo rinuncia all'interazione concertante coi flauti dolci e con l'Alto, limitando la propria azione al sostegno armonico. Consegnata al tema esposto inizialmente dai flauti, l'intonazione della parola "Esurientes" rivela una singolare quanto espressiva stentatezza, determinata dall'allungamento della sillaba "-su-" e dalla mancanza di enfasi sulla sillaba "-en-", assegnataria dell'accento. Concernendo la prima parola, questa modalità d'intonazione riverbera il proprio influsso su tutto il pezzo, in cui trovano posto soluzioni di minore originalità come le colorature sulle parole "implevit" e "bonis" o la scansione su incisi di tre note della coppia di trisillabi parossitoni in cui il testo condensa l'azione di riscatto ("«et divites» dimisit inanes").

Analogamente all'"Et misericordia", anche l'"Esurientes" mostra una chiusa originale, motivata in primo luogo dal significato delle parole. Se nel caso precedente la sospensione dell'ostinato e il brivido generale scaturivano da "timentibus eum", in quello presente l'intonazione ricava le sue premesse da "dimisit inanes". Dopo essere risuonate per l'ultima volta con l'accompagnamento esclusivo del continuo, a b. 36 queste parole cedono il passo ai flauti dolci, i quali danno vita a un postludio che rispetto al preludio mostra un'unica ma suggestiva variante: al termine della loro perorazione –

effettuata prima in modalità aggiogata, poi in modalità dialogica, poi di nuovo in modalità aggiogata – quando il discorso sembra avviarsi a una conclusione prevedibile, all’improvviso i flauti smettono di suonare. Colto di sorpresa, il continuo non può far altro che andare avanti, eseguendo la nota finale; la quale, risuonando isolata nel registro grave, produce in chi ascolta un senso di vuoto che compendia nella magia di un istante il significato profondo dell’intero versetto.

10. “Suscepit Israel”

L’organico scelto da Bach per l’intonazione del versetto in cui il *Magnificat* esalta la più misericordiosa fra le azioni divine prevede un impiego concertante dei due Soprani e dell’Alto, coadiuvati dal continuo e da una tromba.

L’incarico affidato allo strumento solista è quello, consueto nelle Cantate su corale, dell’esecuzione del *cantus firmus*; nel caso specifico, questo corrisponde alla melodia di tono peregrino collegata al *Deutsches Magnificat*. Il ricorso ad essa può essere interpretato come un rinvio a un oggetto sonoro saldamente impresso nella memoria del fedele, che eseguiva o quantomeno ascoltava *Meine Seele erhebt den Herren* al Vespro di ogni sera. Saldando il *Magnificat* latino con quello tedesco, ovvero l’occasione speciale con la pratica quotidiana, la melodia peregrina esemplificava mediante un rapporto mnemonico l’atto benevolo compiuto da Dio, il quale “Suscepit Israel, puerum suum, / recordatus misericordiae suae”.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Anche nella Cantata *Meine Seele erhebt den Herren*, BWV 10, composta per la Festa della Visitazione del 1724, la melodia di tono peregrino compare nel pezzo corrispondente al “Suscepit Israel” (n. 5, “Er denket der Barmherzigkeit”), cfr. § 4.3. Ritornando al *Magnificat* latino, e cedendo per una volta al fascino delle interpretazioni numerologiche, si può rilevare come la melodia di nono modo compaia

Il privilegio esclusivo accordato in questo pezzo (36 bb., 3/4, Do minore) alle voci acute si presta invece a un'interpretazione meno univoca, anche in considerazione del singolare assortimento di un continuo eccezionalmente affidato ai violini e alle viole all'unisono. Sommandosi alla leggerezza del terzetto vocale, la trasparenza del sostegno strumentale – in larga misura ridotto a una semplice pulsazione – conferisce all'intonazione una natura diafana.¹⁰⁵ Benché essa consenta al canto fermo di sveltare, l'intenzione di dar risalto a un timbro perforante come quello della tromba non appare sufficiente per giustificare una scelta di tale originalità. L'assenza di rapporti di subordinazione fa sì che le tre voci soliste diano vita a un intreccio la cui trama, fine e preziosa, risulti consona all'intonazione di un testo fortemente evocativo. L'immagine sonora derivante da queste premesse ha prodotto in sede critica un'associazione suggestiva col passo in cui la *Genesi* riferisce la visita dei tre giovani alla tenda di Abramo:

Poi il Signore apparve ad Abramo alle Querce di Mamre, mentre egli sedeva all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno. Egli alzò gli occhi e vide che tre uomini stavano in piedi presso di lui. Appena li vide, corse loro incontro dall'ingresso della tenda e si prostrò fino a terra, dicendo: "Mio Signore, se ho trovato grazia ai tuoi occhi, non passar oltre senza fermarti dal tuo servo. Si vada a prendere un po' di acqua, lavatevi i piedi e accomodatevi sotto l'albero. Permettete che vada a prendere un boccone di pane e rinfancatevi il cuore; dopo, potrete proseguire, perché è ben per questo che voi siete passati dal vostro servo". Quelli dissero: "Fa' pure come hai detto". Allora Abramo andò in fretta nella tenda, da Sara, e disse: "Presto, tre staia di fior di farina, impastala e fanne focacce. All'armento corse lui stes-

nel nono pezzo: tale sarebbe infatti il "Suscepit Israel" laddove il "Quia respexit" e l'"Omnes generationes" fossero considerati, sulla scorta dell'autografo bachiano, alla stregua di un pezzo unico.

¹⁰⁵ Modo minore, tempo di 3/4, sua scansione ad opera del continuo, intreccio fra le voci soliste, ruolo di spicco assegnato al flauto e presenza nel testo della voce verbale "suscipe" avvicinano al "Suscepit Israel" il "Qui tollis" della *Messa* in Si minore.

so, Abramo, prese un vitello tenero e buono e lo diede al servo, che si affrettò a prepararlo. Prese latte acido e latte fresco insieme con il vitello, che aveva preparato, e li porse a loro. Così, mentr'egli stava in piedi presso di loro sotto l'albero, quelli mangiarono. Poi gli dissero: "Dov'è Sara, tua moglie?" Rispose: "È là nella tenda". Il Signore riprese: "Tornerò da te fra un anno a questa data e allora Sara, tua moglie, avrà un figlio". Intanto Sara stava ad ascoltare all'ingresso della tenda ed era dietro di lui. Abramo e Sara erano vecchi, avanti negli anni; era cessato a Sara ciò che avviene regolarmente alle donne. Allora Sara rise dentro di sé e disse: "Avvizzita come sono dovrei provare piacere, mentre il mio signore è vecchio!" Ma il Signore disse ad Abramo: "Perché Sara ha riso dicendo: Potrò davvero partorire, mentre sono vecchia? C'è forse qualche cosa impossibile al Signore? Al tempo fissato tornerò da te alla stessa data, e Sara avrà un figlio". Allora Sara negò: "Non ho riso!", perché aveva paura; ma quegli disse: "Sì, hai proprio riso".¹⁰⁶

Le analogie del caso di Abramo-Sara-Isacco con quello di Zaccharia-Elisabetta-Giovanni sono evidenti. Pertinente al mistero dell'Incarnazione su cui si fonda il *Magnificat* è anche il fatto che Abramo, avvicinato da Dio già in precedenza, alle Querce di Mamre ne sperimenta per la prima volta la presenza in carne ed ossa. Più elusiva è invece la questione dell'identità dei tre giovani: che si tratti del Signore accompagnato da due angeli, o semplicemente di tre angeli, il nodo dottrinale resta la natura una e trina di Dio.¹⁰⁷ Sotto l'aspetto musicale, tuttavia, il problema è interessante perché il privilegio eventualmente accordato alla prima ipotesi farebbe quadrare i conti con le scelte che determinano l'originale distribuzione vocale

¹⁰⁶ Gn, 18, 1-15. L'associazione è suggerita da Josef Mertin, *Bachs Magnificat ad exemplum*, in Id., *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*, Wien, Lafite, 1978: 137-145.

¹⁰⁷ Si osservi nell'interlocuzione di Abramo coi tre visitatori la continua oscillazione tra forme singolari e plurali. Essa offre al lettore uno spazio immaginativo sfruttabile anche a fini creativi, come dimostra Piero Boitani nel saggio che inaugura il suo *Ri-Scritture* (Bologna, Il Mulino, 1997), con riferimenti al *Paradiso perduto* di John Milton e a *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann.

del pezzo (Dio = Alto; angeli = Soprani).¹⁰⁸ L'elemento che rende tuttavia lecito l'accostamento del "Suscepit Israel" con l'episodio alle Querce di Mamre è la sua prossimità col momento dell'Alleanza, riferito poco prima dalla *Genesi* e ricordato poco dopo dal *Magnificat*.¹⁰⁹

Alla creazione di un'atmosfera sospesa, evocatrice di presenze misteriose, contribuisce da par suo l'impianto armonico. Radicato nella tonalità di Do minore, il pezzo coniuga il profilo anomalo del tono peregrino con un'incompletezza deliberata, individuabile nell'arenamento graduale del flusso discorsivo.¹¹⁰ La manovra ha da un lato lo scopo di ribadire la natura evanescente del "Suscepit Israel" e dall'altro quello di produrre una cesura netta rispetto al "Sicut locutus est", pezzo che s'avvia sul primo grado della tonalità d'impianto.¹¹¹

¹⁰⁸ L'ipotesi relativa ai tre angeli trova un credito autorevole nella formella realizzata da Lorenzo Ghiberti per la Porta del Paradiso del Battistero di Firenze, riprodotta quale fig. 1 in Boitani, *Ri-Scritture*. Lo stesso Boitani precisa inoltre (p. 21) come alcuni esegeti identifichino negli interlocutori di Abramo il terzetto degli arcangeli. Quest'ultima prospettiva ermeneutica rende prossima all'irresistibilità la tentazione di collegare almeno un'esecuzione (se non proprio la composizione) del *Magnificat* bachiano alla festa di S. Michele Arcangelo, l'unica che contemplasse – nel quadro dell'ipotesi estensiva di Wolf, v. *supra* n. 6 – l'esecuzione figurale del *Magnificat* latino nel periodo compreso fra quella della Visitazione e il Natale.

¹⁰⁹ Il racconto dell'Alleanza occupa nella *Genesi* il capitolo che precede il racconto dell'episodio alle Querce di Mamre. Il versetto "Sicut locutus est ad patres nostros, / Abraham et semini eius in saecula" è invece quello che nel *Magnificat* segue "Suscepit Israel, puerum suum, / recordatus misericordiae suae".

¹¹⁰ La conclusione sulla dominante è un altro tratto che il "Suscepit Israel" condivide col "Qui tollis" della *Messa*.

¹¹¹ La conclusione del "Suscepit Israel" sarà ulteriormente estesa nella versione in Re maggiore mediante l'introduzione di una battuta supplementare fra le bb. 34 e 35 di quella in Mi bemolle maggiore. Cfr. § 6.2.

11. “Sicut locutus est”

Chissà a cosa pensava Lutero quando tuonava contro l'uso di “cantare quotidianamente il *Magnificat* con voci forti e con sfarzo magnifico, riducendo al silenzio la sua giusta tonalità e la sua giusta comprensione”.¹¹² Ironia della storia, nell'*Auslegung* il Riformatore sfoga il proprio sdegno esaminando il versetto che Bach presenta castrato nell'armatura più ruvida. Alla rinuncia al sostegno orchestrale, ridotto a un continuo incaricato per larghi tratti d'ispessire la linea del Basso, Bach oppone una fuga corale in stile antico il cui vigore veicola il senso d'adempimento dei versi “Sicut locutus est ad patres nostros, / Abraham et semini eius in saecula”.

Le modalità d'ingresso, e più in generale la condotta delle voci hanno suscitato talvolta il sospetto che la storia del pezzo (53 bb., 2/2, Mi \flat maggiore) sia cominciata a monte di quella del *Magnificat*, forse in un mottetto a quattro voci; infatti nel “Sicut locutus” la parte assegnata al Soprano I gode di una strana indipendenza rispetto alle altre quattro, strette da cima a fondo in un saldo vincolo formale. Esposto il soggetto al Basso, Bach lo rispone a intervalli regolari nelle tre voci superiori, chiamate a intervenire in ordine ascendente di registro sulla dominante (Tenore, b. 5), sulla tonica (Alto, b. 9) e ancora sulla dominante (Soprano II, b. 13). Il Soprano I entra in gioco più avanti, quando la macchina va già a pieni giri; il suo intervento a b. 21 coincide infatti con un temporaneo quanto vistoso diradamento del tessuto contrappuntistico, che riannoda i propri fili solo al termine della nuova, completa enunciazione del soggetto. Il discorso musicale punta poi verso la cadenza che prelude all'intonazione in modalità omoritmica della seconda parte del versetto: a partire da b. 37 le parole “Abraham et semini eius” risuonano ripetutamente con una chiarezza offuscata solo dalla condotta indipen-

¹¹² Luther, *Auslegung*, pp. 334-335 “singen täglich das Magnificat mit lauten Stimmen und herrlicher Pracht und bringen doch seine rechte Tonart und Verständnis zum Schweigen”.

dente del Soprano I, la cui linea conferma la propria eterodossia planando verso la cadenza finale con una spettacolare discesa a note lunghe (bb. 41-49).

Il fatto che la quinta voce appaia sovrannumeraria rispetto al disegno generale non impedisce al pezzo di denotare un'efficacia retorica e una raffinatezza musicale ragguardevoli. La messa in primo piano mediante intonazione omoritmica del nucleo concettuale ("Abraham et semini eius") trova un preannuncio significativo nella stratificazione delle entrate, che producendosi in ordine ascendente evocano l'avvicendamento fra diverse generazioni.¹¹³

Basato sui tre gradi della triade principale e dotato di un'icastica fisionomia concertante,¹¹⁴ il soggetto esposto all'inizio dal Basso compie su "nostros" un salto ascendente di sesta maggiore che comporta il trasferimento del discorso armonico alla dominante, il grado su cui il Tenore s'incarica della sua riesposizione. L'allungamento della sillaba "no-" su due minime a distanza notevole è uno degli argomenti impugnati dai detrattori del pezzo, che in questa assenza di riguardo per la prosodia del versetto ravvisano un sintomo della riuscita poco felice del "Sicut locutus".¹¹⁵

Al di là di questi dettagli, il riscontro auditivo produce la sensazione di un pezzo di grande impatto, degno coronamento di una serie in cui Bach illustra da angolature diverse la sequenza prodigiosa

¹¹³ Sulle differenze di traduzione di "Abraham et semini eius" nell'*Auslegung* e nella *Bibbia* si veda § 1.2.

¹¹⁴ Siegfried Oechsle, *Johann Sebastian Bachs Auseinandersetzung mit dem Stylus antiquus und die musikalisch-liturgischen Traditionen in Leipzig*, in *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*, pp. 413-425: 422.

¹¹⁵ Proposto dai curatori del volume *Bachs lateinische Kirchenmusik*, il giudizio deriva dalle oscillazioni riscontrabili nel f. 12r di P 39 – l'autografo della versione in Re maggiore, BWV 243 – di una proposta alternativa nella sottoposizione del testo verbale. Concernendo soltanto le tre parole iniziali, e proponendo un'iterazione di "locutus" sui valori rapidi della seconda battuta, esso sembra tuttavia un indizio debole a sostegno della tesi secondo cui "die Textunterlegung ist nicht besonders glücklich" (p. 118).

dei gesti divini. Anche in questa prospettiva occorre interpretare nel “Sicut locutus” la rinuncia allo ‘stretto’, sostituito dall’impressionante sezione omoritmica delle bb. 37-41. Il fatto che alla graniticità di quest’ultima si opponga il comportamento della voce superiore (bb. 41-49) si presta a due letture complementari: l’incongruenza può anche dipendere dalla natura ‘seconda’ di un pezzo concepito per quattro voci e adattato per cinque, forse mediante il trasferimento di una linea strumentale al Soprano I; nondimeno, in assenza di un documento che provi l’esistenza di un pezzo siffatto essa può essere vista come una scelta deliberata, compiuta allo scopo di impresiosire una trama che il ricorso integrale al trattamento omoritmico avrebbe differenziato in modo eccessivo dalla prima sezione in stile contrappuntistico. Dopo l’irruenza di “Abraham et semini eius”, intonato due volte su una progressione ascendente, il recupero da parte del Soprano I di una cantabilità serena testimonia in maniera inequivoca lo straordinario senso delle proporzioni e la sovrana capacità di controllo del genio di Bach.

12. “Gloria” / “Sicut erat”

La dossologia minore ricava dalla Trinità, individuata nei suoi singoli componenti, le linee-guida per la sua intonazione. Affidata all’intera compagine, all’inizio del pezzo (19 bb., 4/4, La \flat maggiore) essa si produce nella modalità omoritmica ereditata da quello precedente, sfruttata al meglio delle sue potenzialità semantiche in virtù della natura trisillabica della parola “Gloria”. Nelle tre battute successive (bb. 2-4) la sillaba “glo-” compare invece sgranata dalle sole voci, le quali la intonano su una scala che, partendo ancora una volta dal Basso e coinvolgendo via via Tenore, Alto, Soprano II e Soprano I, si estende per quasi tre ottave su una serie di terzine screziata da una lieve quanto importante alterazione ritmica.¹¹⁶ L’omorit-

¹¹⁶ Si tratta della croma col punto seguita da semicroma che sostituisce la terzi-

mia torna a imporsi poco dopo (bb. 5-6), al fine di favorire l'intonazione scultorea delle sillabe "-ria Patri". Bach ripete la procedura anche per "Filio" e per "Spiritus Sancto!", variando le modalità d'ingresso delle voci e la linea melodica relativa alla sillaba "glo-", ma conservando metro ternario e relativa screziatura. Un'altra costante di questa glorificazione è la rinuncia all'impiego di trombe e timpani, che dopo aver fatto sentire la loro voce nella prima battuta rientrano in gioco, con effetto spettacolare, soltanto nelle ultime cinque.

Impostate sul contrasto serrato fra scrittura omoritmica e scrittura imitativa, le diciannove battute del "Gloria" producono in pochi istanti un grande aumento di tensione anche grazie alla collocazione sull'armonia di dominante. La cadenza rinforzata dai trilli assegnati alle trombe culmina su un punto coronato la cui energia si scarica sulla ripresa della musica su cui era risuonata all'inizio la parola "Magnificat" (b. 20). Suggesta dal testo verbale, volto a suggellare la dossologia minore nel segno dell'eternità, l'idea di chiudere il *Magnificat* ricominciando "sicut erat in principio" (23 bb., 3/4 Mi \flat maggiore) è un gesto retorico alla cui eloquenza Bach non manca di sottrarre meccanicità. Malgrado le apparenze, la ripresa del Coro iniziale è tutt'altro che letterale: ma a questo punto è lecito supporre che a un retore dall'esperienza di Bach interessasse in primo luogo l'apparenza.

na di crome nel punto in cui interviene la voce successiva. Il dispositivo ha lo scopo di rendere (meglio) percepibile l'ingresso della voce nuova.

3. Natività 1723

3.1. Da Weimar a Lipsia: *Christen, ätzet diesen Tag*, BWV 63

Archiviata la Festa della Visitazione, il calendario prospettava un diradamento drastico nelle opportunità d'esecuzione di musiche solenni. A parte la festa di San Michele Arcangelo, ricorrenza nel cui corredo liturgico la presenza del *Magnificat* è oggetto di controversie, dinanzi a Bach si presentava un semestre scevro di occasioni di ripresa del suo primo grande lavoro latino. Il *Magnificat* non avrebbe avuto modo di tornare a sfolgorare prima delle festività natalizie, quando sarebbe stato eseguito durante il Vespro del 25 dicembre nella chiesa di San Nicola e durante quello del 26 nella chiesa di San Tommaso. Nel primo caso gli sarebbe stata affiancata l'esecuzione di *Christen, ätzet diesen Tag*, BWV 63, nel secondo quella di *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*, BWV 40:¹ in entrambi i giorni si sarebbe trattato della ripresa di una Cantata destinata alla funzione mattutina, eseguita unitamente a un *Sanctus* scritto per l'occasione (BWV 238).²

¹ Delle due Cantate composte da Bach negli anni dispari, ovvero quelli in cui il 26 dicembre era celebrato in quanto giorno di Santo Stefano, *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (26 dicembre 1723) è quella il cui testo presenta il rapporto più labile con la figura del Protomartire; lo si confronti con quello di *Selig ist der Mann*, BWV 57, la Cantata in forma di dialogo composta per la funzione mattutina del 26 dicembre 1725.

² Il terzo giorno non prevedeva l'esecuzione del *Magnificat*; la Cantata composta ed eseguita nel 1723 durante la funzione mattutina del 27 dicembre fu *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater*, BWV 64.

A differenza di *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*, espressamente composta nel 1723, *Christen, ätzet diesen Tag* risale al Natale del 1714. Malgrado la solidità di una struttura che dispone sei pezzi intorno all'asse di simmetria costituito da un Arioso tutto teso a solennizzare l'avvento del Redentore,³ la Cantata BWV 63 è priva di gran parte dei tradizionali attributi natalizi: in essa non v'è traccia di *Weihnachts-* o *Kirchenlieder*, di canti di gloria o di culla, e nemmeno di sonorità pastorali. Le ragioni del suo ripescaggio dal repertorio di Weimar sono oggettivamente insondabili; fra le ipotesi si annoverano – in subordine alla fretta – la solennità dell'apparato e la congruenza, ancorché generica, col tema della giornata.

La situazione di relativa calma delle settimane anteriori al Natale, determinata dal silenzio imposto a Lipsia alla musica figurale dopo la prima domenica d'Avvento, non favorisce l'ipotesi di una ripresa motivata dalla mancanza di tempo per la composizione di una Cantata nuova. Quanto alla solennità, essa era prerogativa imprescindibile di qualunque opera destinata alle funzioni della Natività; dunque essa non costituisce da sola una ragione sufficiente per spiegare il ricorso a *Christen, ätzet diesen Tag*. Nell'impianto generale di questa Cantata l'assenza del canto di gloria spicca soprattutto in relazione al versetto che suggella la seconda lettura del giorno (Lc 2, 1-14: 14: "Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama"). Essa potrebbe non essere però casuale laddove si considerino la fioritissima intonazione della parola "gloria" nel *Sanctus*, destinato alla funzione mattutina, e l'inserzione di un *Gloria in excelsis Deo* nella versione natalizia del *Magnificat*, destinata a quella vespertina.⁴

Al di là del riscontro di alcuni temi comuni come la stupefazio-

³ Il verso mediante cui il Tenore annuncia l'avvento di Gesù è "Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen".

⁴ L'inserzione fa sì che la versione natalizia del *Magnificat* risulti dotata di entrambe le dossologie (cfr. § 3.2.). Il ricorso a una Cantata scarsamente 'natalizia' come *Christen, ätzet diesen Tag* lascia quindi intravedere in Bach il proposito di

ne dinanzi all'incomprensibilità dei disegni divini (Recitativo n. 2, ultimo verso: "O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!") o la gratitudine per i prodigi operati da Dio (Recitativo n. 6, ultimi due versi: "Steigt fröhlich himmelan / und danket Gott vor dies, was er getan!"), *Christen, ätzet diesen Tag* mostra nel suo Coro conclusivo un'affinità di tipo musicale col *Magnificat*. L'invito fatto a Dio di rivolgere benignamente il suo sguardo verso l'anima devota è intonato una prima volta in modalità omoritmica dalle voci compatte alternate ad alcuni blocchi orchestrali;⁵ le parole "Höchster, schau in Gnaden an / diese Glut gebückter Seele" sono poi intonate in modalità imitativa su un soggetto la cui testa somiglia a quella del soggetto del "Sicut locutus est" e più ancora a quella del soggetto di "Wir haben ein Gesetz", il Coro in cui gli Ebrei affermano l'inflessibilità della loro Legge nella *Passione secondo Giovanni*.⁶

3.2. Un addobbo magnifico: i tropi natalizi

L'inclusione nella liturgia natalizia comportò l'adeguamento del *Magnificat* a una prassi diffusa sin dal Medioevo nei paesi di lingua tedesca. Essa prevedeva l'inserimento fra i versetti del cantico di alcuni testi deputati a compendiare la vicenda della notte santa. I tropi erano stati introdotti dapprima nelle intonazioni monofoniche del *Canticum Mariae*; i primi riscontri in ambito polifonico sono docu-

evitare un affastellamento che avrebbe finito per offuscare la solennità delle diverse affermazioni di gloria.

⁵ Uno degli elementi caratterizzanti dell'introduzione festiva del pezzo è una figura discendente attestata anche nell'"Et exultavit" del *Magnificat*.

⁶ La *Passione secondo Giovanni* fu eseguita per la prima volta il 7 aprile 1724 durante le funzioni della prima settimana santa trascorsa da Bach a Lipsia. La Cantata *Christen, ätzet diesen Tag* fu invece ripresa nel 1729 con alcune modifiche d'organico di cui rende conto Laurence Dreyfus, *The Metaphorical Soloist: Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas*, «Early Music» 13 (1985), pp. 237-247: 239.

mentabili in quelle che aprono la *Megalynodia Sionia*, una raccolta di *Magnificat* pubblicata nel 1611 da Michael Praetorius.⁷

Apparso a Lipsia nel 1603, il *Florilegium Portense* testimonia come i testi verbali e musicali destinati a essere interpolati nel *Canticum Mariae* godessero già di una discreta circolazione a stampa: assemblato da Erhard Bodenschatz – l'allora *Kantor* della *Fürstenschule* di Pforta, una cittadina a poche decine di miglia da Lipsia – il florilegio si chiude infatti con un ciclo di cinque mottetti in uso nella locale liturgia natalizia.⁸ Composti da Seth Calvisius, maestro di Bodenschatz e lontano predecessore di Bach nella carica di *Thomas-kantor*, essi propongono un'intonazione a sei voci di testi tedeschi, latini e tedesco-latini, il primo dei quali – una parodia di un mottetto josquiniano – incentrato sull'esperienza prodigiosa della maternità di Maria:

Praeter rerum seriem parit Deum et hominem virgo mater. Nec vir tangit virginem nec prolis originem novit pater.	Al di là dell'ordine delle cose la vergine madre partorisce un Dio e un uomo. Né un uomo tocca la vergine, né il padre conosce l'origine della prole.
Virtus Sancti Spiritus opus illud coelitus	La forza dello Spirito Santo compie dal cielo

⁷ Michael Praetorius, *Megalynodia Sionia*, Wolfenbüttel, 1611. Le due intonazioni dotate di tropi sono *Magnificat super Angelus ad Pastores* e *Magnificat super Ecce Maria et Sydus ex claro*; una terza intonazione mostra l'inserimento di tropi pasquali. Una prassi analoga si riscontra anche in altre intonazioni pubblicate a inizio Seicento da Bartholomaeus Gesius, da Samuel Scheidt e ancora da Praetorius. Cfr. Martin Geck, *J.S. Bachs Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang*, «Musik und Kirche» 31 (1961), pp. 257-266: 261-262.

⁸ Erhard Bodenschatz, *Florilegium selectissimarum Cantionum*, Leipzig, Lamberg, 1603. I mottetti risultano assenti dall'edizione postuma del 1618-1621, probabilmente perché rimasti confinati all'uso locale ovvero non entrati a far parte della liturgia di altre città.

operatur. Initus et exitus partus tui penitus quis scrutatur?	quel prodigio. Chi indaga a fondo le circostanze della tua nascita?
Dei providentia haec disponit omnia tam suave et pios coelestia transfert in palatia. Puer ave!	La provvidenza divina dispone tutte queste cose in modo tanto amorevole e conduce i pii nei palazzi celesti. Ave, o bambino!

Il riferimento al tema da cui ha origine il *Magnificat* induce a ritenere questa l'opera destinata ad accogliere i tropi.⁹ I testi dei motetti da inserire insieme a *Praeter rerum seriem* fra i versetti del *Canticum Mariae* sono nell'ordine:

Vom Himmel hoch, da komm ich her, ich bring euch gute neue Mär; der guten Mär bring ich so viel, davon ich singn und sagen will.	Dall'alto dei cieli vengo qui, porto a voi una lieta novella; ad essa dò una tale importanza che voglio cantarla e dirla.
Freut euch und jubiliert; zu Bethlehem gefunden wird das herzliche Jesulein, das soll euer Freud und Wonne sein.	Rallegratevi e giubilate; a Betlemme è stato trovato l'amorevole piccolo Gesù; egli sarà per voi gioia e delizia.
Gloria in excelsis Deo! Et in terra pax hominibus, bona voluntas!	Gloria a Dio nell'alto dei cieli! e pace in terra agli uomini oggetto della sua compiacenza.

⁹ Un indizio a sostegno dell'ipotesi è il fatto che la melodia su cui Josquin – e prima di lui, secondo Zarlino, Adrian Willaert – aveva basato la sua composizione era in uso nel Cinquecento in Francia durante le messe mariane. Cfr. la prefazione all'edizione del motetto contenuta in Josquin Des Près, *Vier Motetten zu 4 und 6 Stimmen* (= *Das Chorwerk*, 52 voll. a c. di Friedrich Blume, Wolfenbüttel, Kallmayer, 1929-1939, vol. 18., a c. di Id., 1932)

Joseph, lieber Joseph mein helf mir wiegen mein Kindelein. Sause, liebes Kindelein. Eja. Sunt impleta quae praedixit Gabriel. Eja. Sause, liebes Kindelein. Virgo Deum genuit, quod divina voluit clementia.	Giuseppe, mio caro Giuseppe, aiutami a cullare il mio bimbo. Fai la nanna, bimbo amorevole. Eja. Compiuto è quanto predisse Gabriele. Eja. Fai la nanna, bimbo amorevole. La Vergine ha generato Dio, secondo il volere della clemenza divina.
---	---

A partire da quelli che aprono la *Megalynodia Sionia*, i *Magnificat* apparsi a stampa nei primi decenni del Seicento mostrano un certo grado di autonomia nel corredo dei tropi. Alcuni recepiscono i testi del *Florilegium Portense*, altri attingono a repertori diversi e non sempre individuabili. Gli incipit dei sei canti inclusi da Praetorius nei suoi *Magnificat* non trovano riscontro nella raccolta di Bodenschatz, ospite di un ciclo dall'impiego geograficamente circoscritto;¹⁰ tuttavia, l'ultimo dei testi intonati da Calvisius – *Joseph, lieber Joseph mein* – fu utilizzato insieme a *In dulci jubilo* da Hieronymus Praetorius nel secondo dei suoi *Magnificat*, pubblicati nel 1622;¹¹ *Joseph, lieber Joseph mein* compare ancora, insieme a *Vom Himmel hoch* e ad altri quattro testi, in un'intonazione data alle stampe nel 1635 da Samuel Scheidt.¹²

Apparsa in piena Guerra dei Trent'anni, la raccolta di Scheidt

¹⁰ Essi sono rispettivamente: 1) *Magnificat super Angelus ad Pastores: Puer natus in Bethlehem; In natali domini; Herz, Sinn und unser G'müte; Heut lobt die werte Christenheit; Vom Himmel kommt ein neuer Engel geflogen; Parvulus nobis nascitur*; 2) *Magnificat super Ecce Maria et Sydus ex claro: Lobt Gott ihr Christen alle zugleich; En Trinitatis speculum; Geborn ist Gottes Söhnelein; Freut euch ihr lieben Christen; Magnum nomen domini; Dem neugeborenen Kindelein*.

¹¹ Hieronymus Praetorius, *Canticum B. Mariae virginis seu Magnificat octo vocum*, Hamburg, Lang, 1622.

¹² Samuel Scheidt, *Geistlicher Concerten dritter Theil*, Hall in Sachsen, Oelschlegel, 1635.

suggella un'efflorescenza destinata a rimanere unica; privilegiando opere di conio nuovo, le raccolte di Concerti sacri pubblicate dopo la pace di Westfalia (1648) tendono a escludere materiali accessori di remota origine popolare. Questo non significa però che la pratica d'inserimento dei tropi non restasse diffusa in ambito locale. Lipsia costituisce un caso esemplare, dacché entrambi i predecessori di Bach – Schelle e Kuhnau – lasciarono tracce di tale consuetudine nella loro attività di conservatori, compositori ed esecutori di musica liturgica.¹³

La perdurante diffusione dei mottetti natalizi nella Germania protestante è confermata inoltre dalla fortuna di una raccolta apparsa a Lubecca poco prima della nascita di Bach; intitolata *Natalitia sacra*, essa fu per vari decenni la fonte primaria per questi materiali, denominati *Laudes*.¹⁴ Essa recepisce quattro dei cinque mottetti di Calvisius; con l'esclusione del primo, *Praeter rerum seriem*, essi formano un gruppo integralmente attestato anche in due documenti successivi, datati 1712 e 1729.¹⁵ È dunque possibile, se non addirittura probabile, che Bach avesse conosciuto i *Natalitia sacra* proprio a Lubecca, all'epoca del famoso viaggio intrapreso nell'inverno 1705-1706 per andare a conoscere Buxtehude e ad ascoltarne dal vivo la musica sacra.

Particolare interesse riveste un quartetto di pezzi attribuiti a Kuhnau i cui testi corrispondono a quelli poi inclusi da Bach nel suo *Magnificat*. Conservati in forma di particelle manoscritte, essi sono stati ritenuti dapprima i componenti di una Cantata natalizia; solo

¹³ Geck, *J.S. Bachs Weihnachts-Magnificat*, pp. 263-264. Cfr. Albrecht Tunger, *Johann Sebastian Bachs Einlagesätze zum Magnificat. Beobachtungen und Überlegungen zu ihrer Herkunft*, in *Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag überreicht von seinen Schülern*, a c. di Walther Denhard, Frankfurt a. M., Evangelischer Presseverbund in Hessen und Nassau, 1978, pp. 22-35: 26, 30-31.

¹⁴ *Natalitia Sacra*, Lübeck, Schmalhertz, 1682.

¹⁵ Un'ulteriore testimonianza reca una data anteriore, 1679. Per i dettagli si veda Tunger, *Johann Sebastian Bachs Einlagesätze*, pp. 30-31.

in seguito è stata riconosciuta la loro funzione ancillare rispetto a un'opera maggiore. I primi tre fanno uso di altrettanti testi derivanti dal *Florilegium Portense*, nell'ordine *Vom Himmel hoch, Freut Euch und jubiliert* e *Gloria in excelsis Deo*: il quarto ne adotta invece un altro:

Virga Jesse floruit, Emanuel noster apparuit; induit carnem hominis, fit puer delectabilis; alleluja.	Il ramo di Jesse è fiorito, Emanuele nostro è apparso; s'è fatto carne umana, è divenuto un bel bambino; alleluja.
---	--

Quando nel dicembre del 1723 Bach rimise mano al *Magnificat*, l'inserimento dei tropi era formalmente vietato a Lipsia da un vecchio decreto volto a regolare la creatività degli artisti:

Così abbiamo ritenuto un bene che i tanti responsori, antifone, salmi, inni e collette latini in questione, così come pure gli inni che appartengono alla tradizione natalizia, le cosiddette *Laudes* come *Joseph, lieber Joseph mein* e *Kindlein wiegen*, non siano d'ora innanzi più adoperate qui durante le funzioni religiose pubbliche, e al loro posto siano introdotte e utilizzate ovunque nelle chiese di questa regione preghiere e testi solenni approvati in lingua tedesca.¹⁶

Emanato nel 1702 sull'onda dei provvedimenti varati in seguito alla conversione al cattolicesimo di Augusto il Forte, dopo vent'anni – ma forse anche prima, considerando l'esistenza dei mottetti natali-

¹⁶ “So haben wir ... vor nützlich angesehen, daß mehr gemelte lateinische Responsoria, Antiphonae, Psalmen, hymnen und collecten so wol die zur Weihnacht Zeit üblichen so genannten *Laudes* mit dem *Joseph lieber Joseph mein*, und *Kindlein wiegen*, forthin bey dem öffentlichen Gottesdienste alhier weiter nicht gebrauchet, sondern an deren stat andächtige in denen Kirchen dieser lande approbirte Teutsche Gebete und Texte durchgehends eingeführt und gebrauchet würden”, cit. in Geck, *J. S. Bachs Weihnachts-Magnificat*, p. 264.

zi attribuiti a Kuhnau – esso aveva perso gran parte della sua efficacia. Del resto la strumentalità della conversione, effettuata dall’Elettore al solo scopo di assumere anche il titolo di re di Polonia, era sotto gli occhi di tutti; scarsamente coinvolta dalle manovre diplomatiche di corte, la popolazione sassone era rimasta in maggioranza luterana. Nondimeno, i funzionari che avevano tentato di estromettere dalle celebrazioni natalizie le tracce residue del rituale cattolico chiudevano un occhio: dopo tutto, il corrispettivo musicale del presepe non attentava alla sacralità delle Scritture e all’austerità della funzione, tanto più nella veste musicale dotta con cui si presentava; svincolati dalla pratica scabra del *Kantionalsatz*, i testi ereditati da Calvisius e dai maestri del passato diventano infatti nelle mani di Bach gli elementi costitutivi di un’opera solenne.¹⁷

Una conferma dell’impressione che la fonte di Bach sia stata l’antologia pubblicata a Lubeca proviene dal fatto che il *Magnificat* rivisto per il Natale del 1723 propone i testi delle interpolazioni negli stessi punti in cui essi compaiono nei *Natalitia sacra*.¹⁸ L’unica differenza sta nel fatto che Bach tralascia gli ultimi due, *Joseph, lieber*

¹⁷ Avanzata in Martin Geck, *Bachs Leipziger Kirchenmusik. Diskurs zwischen Komponist und Kirchgänger*, in *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*, pp. 403-411: 410 (“Vielleicht ließ Bach die kurzen, nur vom Basso continuo begleiteten Sätze [...] von einer besonderen Empore, etwa vom sogenannten Schwalbennest aus, singen”), l’ipotesi che i cantanti incaricati di eseguire le *Laudes* fossero dislocati come l’angelo in posizione elevata è confermata da Wolff, che individua tale luogo nella galleria est della chiesa di San Tommaso (cfr. Id., *Johann Sebastian Bach*, p. 289; trad. it., p. 339). È necessario tuttavia precisare che, a differenza di quanto afferma Geck, le *Laudes* non sono accompagnate tutte dal basso continuo (l’eccezione è costituita dalla prima interpolazione, *Vom Himmel hoch*).

¹⁸ I testi scelti da Bach risultano selezionati, oltre che da Kuhnau, anche dall’anonimo compositore di un altro *Magnificat* a quattro voci, lipsiense e probabilmente anteriore al 1723. Sull’argomento si veda Robert M. Cammarota, *The Sources of the Christmas Interpolations in J.S. Bach’s Magnificat in E-flat Major (BWV 243a)*, «Current Musicology» 35 (1983), pp. 79-99.

Joseph mein e *Psallite unigenito*, collocati l'uno al termine del canticum e l'altro al termine della dossologia minore.¹⁹ Proveniente da fonte altra rispetto a quelle passate in rassegna, quest'ultimo è un testo mistilingue:

Psallite unigenito Christo, dei filio redemptori, domino, iacenti in praesepio. Ein feines Kindelein liegt dort in den Windelein alle lieben Engelein dienen dem Kindelein. Singt und klingt Jesu, Gottes Kind und Marien Söhnelein unserm lieben Jesulein im Krippelein beim Öchselein beim Eselein Dank sagen wir alle...	Levate canti a Cristo, unigenito figlio di Dio, redentore, signore, giacente nella greppia. Un bimbo delicato giace là in fasce, tutti i cari angioletti sono al suo servizio. Cantate e suonate per Gesù, figlio di Dio e figlioletto di Maria, il nostro piccolo Gesù nella culla presso il piccolo bue, presso l'asinello. Noi rendiamo grazie tutti...
--	---

Il motivo delle estromissioni decise da Bach può ravvisarsi nell'incompatibilità di qualunque appendice con la fisionomia musicale dei pezzi che chiudono il canticum e la dossologia minore. Il tono assertorio della fuga arcaizzante su "Sicut locutus est" non lascia spazio all'esecuzione di un canto delicato come *Joseph, lieber Joseph mein*: il silenzio che s'impone alla fine può essere infranto solo da un'intonazione scultorea della parola "Gloria" e dalla sua iterazione su un imperioso motivo ascendente. Quanto al "Sicut erat", la deci-

¹⁹ Bach abbrevia inoltre *Virga Jesse*, canto che nei *Natalitia sacra* prosegue così: "Domum pudici pectoris / ingreditur salvator et autor humani generis. / Ubi natus est rex gloriae, pastores dicite? / In Bethlehem Juda. / Sause liebes Kindelein, Eia. In Bethlehem Juda".

sione di concludere il *Magnificat* riprendendo la musica risuonata “in principio” fa svanire la ragion d’essere di *Psallite unigenito* o di qualunque altra glossa.

L’addobbo natalizio disposto da Bach determina dunque nel *Magnificat* una struttura di questo tipo:

pezzo	tropo	incipit	organico
1		Magnificat anima mea Dominum	Coro S ¹ S ² ATB, orchestra
2		Et exultavit spiritus meus	Aria S ² , archi, bc
	A	VOM HIMMEL HOCH	Coro S ¹ S ² ATB a cappella
3		Quia respexit	Aria S ¹ , oboe, bc
4		Omnes generationes	Coro S ¹ S ² ATB, orchestra
5		Quia fecit mihi magna	Aria B con solo bc
	B	FREUT EUCH UND JUBILIERT	Coro S ¹ S ² AT, bc
6		Et misericordia	Duetto AT, archi, bc
7		Fecit potentiam	Coro S ¹ S ² ATB, orchestra
C		GLORIA IN EXCELSIS DEO	Coro S ¹ S ² ATB, orchestra
8		Deposuit potentes	Aria T, archi unisono, bc
9		Esurientes implevit bonis	Aria A, flauti, bc
	D	VIRGA JESSE	Duetto S ¹ B, bc
10		Suscepit Israel	Terzetto S ¹ S ² A, tromba I, archi unisono
11		Sicut locutus est	Coro S ¹ S ² ATB, bc
12		Gloria Patri	Coro S ¹ S ² ATB, orchestra

Analogamente ai pezzi composti sei mesi prima, sotto il profilo musicale i tropi mostrano una grande varietà di soluzioni: *Vom Himmel hoch* contempla l’impiego dell’organico vocale completo e la rinuncia a quello strumentale; *Freut Euch und jubiliert* esclude la

voce di registro più grave ma reintroduce il continuo; la dossologia maggiore fa ricorso, com'è logico attendersi, a un organico più ampio; *Virga Jesse* si configura come un Duetto in cui Soprano e Basso interagiscono col sostegno del continuo.

A fronte di una tale diversificazione i tropi perseguono per via tonale la loro integrazione musicale nel *Magnificat*. Ogni pezzo nuovo conserva infatti la tonalità di quello che lo precede e con cui si rapporta: *Vom Himmel hoch* è in Mi bemolle maggiore come l'“*Et exultavit*”, *Freut Euch und jubiliert* è in Si bemolle maggiore come il “*Quia fecit*”, *Gloria in excelsis Deo* è di nuovo in Mi bemolle maggiore come il “*Fecit potentiam*” e *Virga Jesse* è in Fa maggiore come l'“*Esurientes*”. L'assetto tonale della nuova versione non presenta dunque alterazioni di sorta; novità interessanti si registrano invece sul piano formale.

L'inserimento dei tropi comporta in primo luogo l'occorrenza di entrambe le dossologie. Le due attestazioni di “*Gloria*” sono disposte in modo tale da suggerire una bipartizione del *Magnificat* natalizio: inaugurata dall'intonazione lussureggiante della parola da cui l'opera prende nome, la prima si chiude col ritorno alla tonalità d'impianto al termine del “*Fecit potentiam*”; aperta dalla declamazione omoritmica delle parole “*Gloria in excelsis Deo*”, la seconda si chiude invece con l'ascesa su “*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*” e con la ripresa della musica “*Sicut erat in principio*”. La bipartizione configura in sintesi due serie molto diverse: la prima presenta un'alternanza sistematica fra pezzi affidati ora al coro ora ai solisti; la seconda incornicia invece mediante tre pezzi corali, due dei quali corrispondenti alle dossologie, un'infilata di quattro affidati ai solisti.²⁰

²⁰ La tesi della bipartizione (leggermente asimmetrica) del *Magnificat* ‘natalizio’ è avanzata da Robert L. Marshall, *On the Origin of Bach's Magnificat: A Lutheran Composer's Challenge*, in *Bach Studies I* (1989), pp. 3-17, ristampato in Id., *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York, Schirmer, 1989, pp. 161-173. In base ad essa, la prima parte risulta composta da nove pezzi e la seconda da sette; in entrambi i casi l'organico vocale dei pezzi affidati ai solisti si amplia gradualmente

Il tentativo di dimostrare la coerenza di un incastro fra due strutture narrative parallele ma diverse come il *Canticum Mariae* e le strofe ascrivibili all'angelo rimonta a una prospettiva organicistica il cui fondamento, ontologicamente precario, è sgretolato dai dubbi sulla natura genuinamente natalizia del *Magnificat*. Se, come pare, la sua composizione è da mettere in rapporto con la Festa della Visitazione, il progetto originario non poteva contemplare alcuna interpolazione; rappresentando però le festività natalizie la prima e la più importante occasione per una sua ripresa, esso poteva preventivare il successivo innesto di uno o più tropi. Nel progetto originale la successione di pagine corali e di pagine solistiche delinea un profilo più robusto rispetto a quello, astrattamente seducente, del *Magnificat* 'natalizio'. Nondimeno, i testi in cui si dispiega la ri-scrittura popolare degli eventi della notte santa costituiscono il fondamento di quattro pezzi nuovi di cui è utile indagare adesso la natura.

A.

Vom Himmel hoch, da komm ich her, ich bring euch gute neue Mär; der guten Mär bring ich so viel, davon ich singn und sagen will.	Dall'alto dei cieli vengo qui, porto a voi una lieta novella; ad essa dò una tale importanza che voglio cantarla e dirla.
---	--

Il primo, *Vom Himmel hoch*, è basato sulla strofa iniziale dell'omonimo canto pubblicato da Lutero nella sua raccolta di *Geistliche Lieder*. Essa interviene nel cantico prima che Maria cominci a spiegare "quia" la sua anima magnifica il Signore e il suo spirito esulta in Dio salvatore; l'annuncio della lieta novella da parte dell'angelo anticipa infatti l'elencazione da parte dell'ancella delle cause che la inducono a lodare il Creatore, prima fra tutte l'indirizzamento su di essa del suo sguardo. A ben guardare, tuttavia, l'interpolazione produce un nuovo stallo narrativo, poiché l'angelo non esplicita il contenuto della "gute neue Mär": manifestando il proprio desiderio di

(tre Arie e un Duetto nella prima parte, due Arie, un Duetto e un Terzetto nella seconda).

cantare, oltre che di dire, egli tradisce un'impazienza simile a quella di Maria; donde, malgrado l'apparente incongruenza, l'adeguatezza del tropo e della posizione in cui compare.²¹

L'addobbo dev'essere infatti inquadrato nel contesto di una funzione – il Vespro natalizio – di cui il *Magnificat* costituiva uno degli eventi conclusivi.²²

Congregazione e organo	Coro e strumenti	Celebrante e ministri
Preludio		
	Inno (figuraliter)	
	Cantata ²³	
Preambolo sull'inno de tempore		
<u>Inno de tempore</u>		
		Salmo
		Padre Nostro
Preambolo		
Inno		
		Annuncio del sermone
Inno		
		Sermone sull'epistola
		Pregchiere, colletta, benedizione
Preludio		
	<u>Magnificat</u> (figuraliter)	
		Responsorio, colletta, benedizione
Inno: <i>Num danket alle Gott</i>		

²¹ Il contenuto della novella annunciata dall'angelo è svelato a partire dalla seconda strofa, il cui primo verso recita "Euch ist ein Kindlein heut' gebor'n" ("Per voi è nato oggi un bimbo").

²² Si veda Wolff, *Johann Sebastian Bach*, p. 259 (trad. it., p. 306) e *Die Welt der Bachs Kantaten*, III, p. 89.

²³ La funzione prevedeva la replica della Cantata eseguita al mattino; nel 1723, *Christen, ätzet diesen Tag*, BWV 63.

Nel momento in cui il sontuoso apparato strumentale avviava l'esecuzione del Coro d'apertura, *Vom Himmel hoch* – canto all'epoca notissimo²⁴ – aveva ottime probabilità d'essere già risuonato, grazie alla sua appartenenza al repertorio degli inni *de tempore*.²⁵ Dunque, in quanto tropo del *Magnificat* esso poteva limitarsi a richiamare solo la prima delle sue quindici strofe.

La forma e lo stile scelti per la prima delle quattro interpolazioni rispecchiano il desiderio di Bach di marcare lo stacco prodotto nel *Magnificat* dall'annuncio della lieta novella. Intervenendo al termine dell'"Et exultavit", *Vom Himmel hoch* non poteva mantenere invariato l'assetto dell'Aria solistica, ad onta della sua adeguatezza a un'elocuzione individuale se altre ne esistono: l'alterità dell'annuncio e del suo eccezionale estensore rispetto al canto affiorante sulle labbra di una fanciulla di bassa estrazione è resa esplicita mediante un'intonazione affidata a cinque voci sole. Sommandosi all'assegnazione del canto fermo ai Soprani e al gioco imitativo fra le altre voci, l'inedita mancanza del sostegno strumentale ha l'effetto di avvolgere le parole dell'angelo in una luce fredda il cui chiarore s'irradia in maniera suggestiva.

²⁴ Limitando l'elencazione al catalogo bachiano, *Vom Himmel hoch* compare tre volte nell'*Oratorio di Natale*, BWV 248: nel Corale ornato che conclude la prima parte (n. 9, "Ach mein herzliebes Jesulein": il testo corrisponde alla tredicesima strofa del canto); in quello semplice al centro della seconda (n. 17, "Schaut hin, dort liegt im finstern Stall": il testo è in questo caso l'ottava strofa del Lied di Paul Gerhardt *Schaut, schaut, was ist für unser Wunder dar*); in quello, di nuovo ornato, che chiude quest'ultima (n. 23, "Wir singen dir in deinem Heer": il testo, anch'esso estraneo a *Vom Himmel hoch*, è la seconda strofa di un altro Lied di Paul Gerhardt, *Wir singen Dir, Immanuel*). La melodia di *Vom Himmel hoch* costituisce poi il fondamento di varie opere organistiche, la più famosa delle quali è la tarda raccolta di variazioni canoniche (*Einige canonische Veränderungen über 'Vom Himmel hoch'*, BWV 769; le altre sono preludi, fughette ed elaborazioni varie recanti i numeri di catalogo 606, 700, 701, 738 e 738a).

²⁵ Oltre a *Vom Himmel hoch* il repertorio comprendeva *Vom Himmel kam der Engel Schar* (Martin Luther, 1543; traduzione di *Puer natus in Bethlehem*) e *Lobt Gott, ihr Christen* (Nikolaus Herman, 1560).

Il ricorso al genere arcaico del mottetto a cappella è una scelta felice perché da un lato assicura al testo una grande intelligibilità, e dall'altro garantisce al pensiero musicale un grado di complessità conforme alla solennità dell'occasione. La finezza della sua fattura si riscontra nel materiale destinato al gioco imitativo, ricavato dal canto fermo attraverso un accorto processo di diminuzione. Bach parte dal centro, affidando al Tenore una versione del canto in cui le prime tre sillabe ("Vom Himmel") sono sgranate su valori lunghi la metà di quelli su cui sono intonate le successive quattro ("hoch da komm ich"). L'ingresso della seconda voce – l'Alto – ha luogo là dove scatta l'avvicendamento; l'effetto è quello di una velatura del ritmo che, ancorando al valore della croma l'enunciazione di ogni sillaba, l'intervento del Basso rende permanente. Prima che ciò avvenga, tuttavia, i Soprani avviano a note bianche la scansione del canto fermo. Con minime varianti, il procedimento informa anche l'intonazione dei tre versi successivi ("ich bring euch gute neue Mär;"; bb. 6-12; "der guten Mär bring ich so viel;"; bb. 12-20; "davon ich singn und sagen will."; bb. 20-29). La graduale espansione delle quattro sezioni, rispettivamente estendentisi per 6, 6, 8 e 9 battute, è dovuta nei primi tre casi al crescente ritardo nell'entrata del canto fermo; nell'ultimo, a una cadenza prolungata ad arte dal protrarsi dell'interazione polifonica al di là del raggiungimento della nota finale da parte dei Soprani. Il gioco delle voci sulle diminuzioni del canto fermo è infatti il vero fulcro di una composizione di cui l'antica, celeberrima melodia è un ingrediente essenziale.

B.

Freut Euch und jubiliert; zu Bethlehem gefunden wird das herzliebe Jesulein, das soll euer Freud und Wonne sein.	Rallegratevi e giubilate; a Betlemme è stato trovato l'amorevole piccolo Gesù; egli sarà per voi gioia e delizia.
---	--

Ad onta di un'origine agevolmente rintracciabile nel racconto

evangelico²⁶ e di una presenza stabile nei repertori secenteschi, il testo della seconda interpolazione è tuttora adespoto. Scevro di pregi stilistici, esso consegna all'arte dei suoni le suggestioni derivanti dal tono esortativo dei suoi versi. Allineando rispettivamente verbi quali "sich freuen" e "jubiliere" e sostantivi quali "Freud" e "Wonne", il primo e l'ultimo sollecitano un'intonazione di tipo festoso. L'idea di sottoporre il verso iniziale a una triade ascendente seguita da una veloce *tirade* d'orientamento analogo e da un'iterazione lenta della nota d'approdo era già venuta a Calvisius, che aveva assegnato a cinque delle sue sei voci il tema destinato a essere ripreso da Bach.

Una tale assunzione di materiale tematico altrui non ha altri riscontri fra le interpolazioni del *Magnificat*. Per l'intonazione di *Freut Euch und jubiliert* Bach ricorre però a una compagine diversa da quella di Calvisius, i cui mottetti natalizi erano tutti a sei parti, assegnate rispettivamente a due Soprani, un Alto, due Tenori e un Basso. Dal quintetto a sua disposizione Bach esclude la voce più grave, protagonista dell'Aria di cui la seconda *lauda* costituisce il tropo, e opta per il mantenimento del continuo, ostinato interlocutore del Basso nel "Quia fecit". Un po' come nel "Suscepit Israel", la preponderanza delle voci acute ha l'effetto di rendere eteree le sonorità che avvolgono il testo; nel caso specifico lo sbilanciamento è giustificato dall'esortazione a prodursi in una modalità di canto – lo *jubilus* – che si effonde di norma all'acuto. Al continuo è affidato essenzialmente il compito di riproporre quello che nell'"Et exultavit" era la rapida sgranatura su ritmo anapestico di svariate triadi discendenti.²⁷

²⁶ Lc 2, 10-11: "[...] l'angelo disse loro «Non temete! Ecco, vi annuncio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore»".

²⁷ Cfr. l'"Ex exultavit", b. 12 e sgg. La presenza del Tenore rende meno palese lo sbilanciamento verso l'alto di *Freut Euch und jubiliert* – pezzo il cui organico non trova altri riscontri nel catalogo bachiano – rispetto a quello del "Suscepit Israel", Terzetto che prevede l'impiego di due Soprani e di un Alto assistiti da una tromba e da violini e viole all'unisono.

Anche nell'architettura generale l'interpolazione di Bach mostra qualche affinità col mottetto di Calvisius, sia per lo spazio assegnato ai versi estremi, ben maggiore rispetto a quello riservato ai versi mediani, sia per l'associazione di ciascuno di essi con materiale tematico nuovo. Fra le molte specificità dell'intonazione bachiana alcune sono degne di nota, come la pausa generale a b. 19, fra la cadenza che sancisce il completamento del primo verso e l'inizio musicalmente diverso del secondo. La separazione della compagine vocale è il tratto caratteristico della sezione centrale (bb. 20-30), in cui le voci dei Soprani da un lato e quelle dell'Alto e del Tenore dall'altro procedono aggiate a distanza di terza e di sesta, riunendosi per due volte in occasione delle cadenze. Una certa sorpresa desta a b. 23 la pausa generale delle voci fra il secondo e il terzo verso: il quale, estendendosi per due tempi, crea uno iato analogo a quello che separa l'esortazione "Freut euch und jubiliert:" dal racconto che segue. Laddove la prima, completa interruzione del flusso sonoro dipendeva dalla struttura retorica di una frase suggellata dai due punti, quella che interviene fra "Zu Bethlehem gefunden wird" e "das herzeliebe Jesulein" appare, malgrado la sgranatura persistente delle triadi gioiose da parte del continuo, ingiustificata; né può essere invocata a suo sostegno l'intenzione, tutta teatrale e quindi inopportuna, di differire enfaticamente la rivelazione di un evento previsto e ormai compiuto.

Le perplessità suscitate dall'intonazione un po' inamidata dei versi centrali si fanno più forti ove si consideri quella dell'ultimo (bb. 30-51). Il fugato avviato a b. 30 dal Tenore propone in successione rapida quanto inconsueta l'ingresso dell'Alto alla quarta, quello del Soprano I all'ottava e quello del Soprano II alla quinta; a b. 40 esso attira nelle sue spire anche il continuo, assegnatario dell'enunciazione completa all'ottava inferiore di un soggetto ancora una volta somigliante a quello di "Wir haben ein Gesetz". Dopodiché, le due ultime intonazioni del verso ripropongono l'aggioamento delle voci e dispongono il ritorno del continuo alla sua funzione di sostegno, assolta mediante la triplice enunciazione del motivo gioioso.

Sommata alla successione inusuale delle entrate, la limitazione a

quattro battute dell'assorbimento del continuo in un gioco contrappuntistico in cui avrebbe potuto intervenire la voce del Basso rende il fugato scarsamente omogeneo. La sensazione di mancata rifinitura affacciata durante l'analisi della parte centrale, segnata dalla frattura fra secondo e terzo verso, trova conferma nelle battute finali di un pezzo che Bach potrebbe anche aver preso in prestito da qualche maestro cimentatosi a suo tempo col tema ricavato dal mottetto di Calvisius.

C.

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus, bona voluntas!	Gloria a Dio nell'alto dei cieli, e pace in terra agli uomini che Egli ama.
---	---

Il testo della terza interpolazione, la cosiddetta dossologia maggiore, proviene direttamente dal racconto della Natività tramandato da Luca; differendo da quella minore, il cui testo è integralmente riferito alla Trinità, essa dedica le parole iniziali alla glorificazione di Dio, per dirigere poi l'attenzione verso gli influssi benefici irradiati sul genere umano.²⁸

La tradizionale collocazione del tropo in coda al “Fecit potentiam” ha ragioni semanticamente intuibili, così come la lieve riduzione del suo organico; pur deprivato di trombe e timpani, il *Gloria in excelsis* rimane l'interpolazione musicalmente più sontuosa del *Magnificat*, forte com'è di un quintetto vocale raddoppiato da oboi, archi e continuo. Come nel *Sanctus* destinato alla funzione mattutina, un ruolo di spicco spetta in esso al primo violino, incaricato di

²⁸ Lc 2, 14. Il passo presenta il problema delle lezioni alternative “bona voluntas” / “bonae voluntatis”. Basata sulla Vulgata, la seconda non rende il significato usuale del greco “ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία”; quanto alla prima, la *Bibbia di Gerusalemme* traduce “agli uomini che Egli ama”, mentre la *Bible de Jérusalem* traduce “aux hommes objets de sa complaisance” (“agli uomini oggetto della sua compiacenza”).

svolgervi una funzione concertante. A differenza dei due oboi, del secondo violino, della viola e del continuo, assegnatari di parti coincidenti con quelle delle voci, il primo violino traccia nel registro acuto una linea relativamente indipendente, ancorché identica alle altre sotto l'aspetto ritmico.

La somiglianza d'organico rispetto al *Sanctus* e la lussureggiante intonazione della parola "gloria" nella seconda sezione di esso possono indurre a ravvisare nei due pezzi il nucleo di una Messa mai compiuta. Benché l'ipotesi sia suggestiva occorre chiedersi se Bach avrebbe favorito un'analogia del genere. La domanda appare legittima laddove si osservi l'indiscussa pertinenza alle caratteristiche del violino della parte assegnatagli nel *Sanctus*, e quella in questo senso opinabile assegnatagli nell'interpolazione del *Magnificat*. Intonato in modalità omoritmica da cinque voci irrobustite dall'apporto degli strumenti, il *Gloria* differisce in maniera notevole dal *Sanctus*, scritto per quattro voci solo in parte raddoppiate e interamente concepito in uno stile imitativo che contempla il coinvolgimento del violino concertante.²⁹ Questo ha invece il compito di spandere sul *Gloria*, pezzo scevro di spunti imitativi, una patina dorata al cui scintillio sembra però mancare, in special modo all'inizio, il timbro splendente di una tromba; la quale si configura come la destinataria ideale di una parte intessuta di note iterate, salti di quarta, salti di quinta e sciorinamenti di triadi. Sebbene in corrispondenza dell'intonazione di "et in terra pax hominibus, bona voluntas" il violino legittimi il proprio ruolo passando a un linguaggio più consono alle sue carat-

²⁹ Il violino solista esegue a partire da b. 9 il soggetto del primo fugato, intervenendo come quinta voce dopo Basso (b.1), Tenore (b. 3), Alto (b. 5) e Soprano (b. 7); lo stesso accade nella seconda parte della composizione, in cui le voci entrano in ordine inverso (Soprano, b. 26; Alto, b. 27; Tenore, b. 28; Basso, b. 29; violino concertante, b. 30). Gli strumenti chiamati a raddoppiare le voci nel *Sanctus* sono rispettivamente il cornetto per il Soprano, il violino II per l'Alto e la viola per il Tenore; a differenza del *Gloria* interpolato nel *Magnificat* il Basso, partecipa del gioco imitativo, non è raddoppiato dal continuo.

teristiche, l'impressione è che nelle prime battute l'intervento di una tromba sarebbe stato opportuno. La rinuncia alle sonorità lucenti degli ottoni nella triplice, solenne intonazione di "Gloria in excelsis Deo" può avere due spiegazioni: o Bach non intendeva 'bruciare' qui la sorpresa del "Gloria Patri" finale, in cui le trombe sveltano ancor più che nel "Fecit potentiam", o aveva deciso a monte che la veste musicale dei tropi dovesse essere meno sfolgorante di quella riservata ai versetti del *Magnificat*. Un'altra ipotesi è che la terza interpolazione sia come la seconda un pezzo altrui, riadattato senza cure soverchie; ma, stante l'assenza di riscontri documentari, è un'idea che non convince.

D.

Virga Jesse floruit, Emanuel noster apparuit; induit carnem hominis, fit puer delectabilis; alleluja.	Il ramo di Jesse è fiorito, Emanuele nostro è apparso; s'è fatto carne umana è divenuto un bel bambino; Alleluia.
---	---

Il testo dell'ultima interpolazione deriva dai versi finali di un canto latino di Thomas Popel (1550) basato sul versetto che inaugura l'undicesimo capitolo del libro di Isaia;³⁰ attestato per la prima volta in un'antologia compilata da Paul Eber e pubblicata a Norimberga per iniziativa di Nikolaus Herman l'anno dopo la morte del pastore di Wittenberg, avvenuta nel 1569, esso non compare nel *Flo-rilegium Portense* ma si ritrova in un libro di canti apparso a Lipsia nel 1682, l'anno in cui i *Natalitia sacra* uscivano a Lubeca.³¹

³⁰ "Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici": questo e i quattro versetti successivi (Is. 11, 1-5) costituivano la lettura veterotestamentaria della Festa della Visitazione.

³¹ *Neu Leipziger Gesangbuch*, a c. di Gottfried Vopelius, Leipzig, Klinger, 1682 (riedito senza melodie nel 1693 e nel 1707), p. 77 e sgg.

Per la sua intonazione, collocata in coda all’“Esurientes” eseguito dall’Alto con l’ausilio dei flauti e del continuo, Bach sceglie la forma del Duetto fra voci estreme (Soprano I e Basso) sostenute da un continuo che, agendo inizialmente da solo, avvia il pezzo con una perorazione volta a definirne metro e tonalità. La possibilità di conoscere ed eseguire *Virga Jesse*, tropo conservato oggi limitatamente alle prime ventinove battute e mezzo causa l’interruzione dell’auto-grafo al termine del sedicesimo folio – è legata alla disponibilità di un pezzo musicalmente simile. La Cantata *Unser Mund sei voll Lachens*, BWV 110, composta per il giorno di Natale del 1725, presenta quale suo quinto numero il Duetto “Ehre sei Gott”, chiaramente parodiato dalla quarta interpolazione del *Magnificat*. Il testo attribuito nell’occasione alla musica di *Virga Jesse* è quello tedesco del *Gloria in excelsis*, circostanza che contribuisce a rafforzare i legami fra questo e il *Magnificat*: a tale sostituzione sono imputabili le vistose varianti musicali, concentrate per fortuna nella parte centrale, inessenziale ai fini del completamento del pezzo, monco dell’alleluia e ricostruito a partire dalla linea del continuo.³²

Nella sua forma originale il Duetto è una composizione ariosa, di grande effetto dopo la lunga stasi dell’“Esurientes”, pezzo prossimo all’afasia. L’omogeneità stilistica che lo contraddistingue è conseguenza di quella del testo, tutto proteso verso l’intonazione finale dell’*Alleluia*. Insieme a “floruit”, il verbo che completa l’incipit di *Virga Jesse*, il vocabolo giubilante per antonomasia fornisce a Bach l’opportunità per assegnare alle voci una serie di passaggi floridi la cui bellezza contribuisce a completare degnamente l’addobbo del *Magnificat*.

³² La versione tedesca del testo corrispondente alla dossologia maggiore recita “Ehre sei Gott in der Höhe / und Friede auf Erden / und den Menschen ein Wohlgefallen”: oltre alla sostituzione della voce di Basso con quella di Tenore, le varianti più notevoli sono determinate dall’introduzione di una sezione destinata a suggerire musicalmente l’atmosfera della pace in terra. Per uno sguardo d’insieme su *Unser Mund sei voll Lachens* si veda § 5.4.

4. Feste mariane 1724

Dopo il Natale del 1723 la vicenda del *Magnificat* entra in uno stato di latenza che, in assenza di prove documentarie, lascia spazio a varie ipotesi. L'unica cosa certa è che del suo lavoro Bach produsse una seconda versione, priva di tropi e con varianti di natura armonica, melodica e timbrica. Quando questo sia avvenuto non è agevole dire: gli studi più recenti orientano gli sguardi verso la festa della Visitazione del 1733. Ove questa tesi non ricevesse la smentita toccata a quella che proponeva un tempo l'intervallo compreso fra il 1728 e il 1731, fra le due versioni del *Magnificat* passerebbero dieci anni: dieci anni nel cui corso è presumibile che Bach abbia fatto uso della propria partitura, magari alternandone l'impiego con le opere di altri autori le cui fonti si trovavano nell'archivio della Scuola di San Tommaso.

Il presente capitolo focalizza l'attenzione sulle tre grandi feste mariane dell'anno successivo a quello in cui Bach compose il *Magnificat*, dunque sulle prime occasioni certe per un suo reimpiego. La Purificazione (2 febbraio) e l'Annunciazione (25 marzo) mettevano il *Kantor* dinanzi a un compito inedito; la Visitazione no, e non è un caso che proprio al 2 luglio 1724 risalga la prima esecuzione di *Meine Seele erhebt den Herren* la Cantata che in parte intona e in parte parafrasa la versione tedesca del *Canticum Mariae*.

4.1. Purificazione: *Erfreute Zeit im neuen Bunde*, BWV 83

Le letture associate alla prima festa mariana dell'anno sono la profezia dell'avvento di un messaggero incaricato di aprire il cammino a Dio e il racconto della presentazione di Gesù al tempio.¹ In

¹ Mt 3, 1-4; Lc 2, 22-32.

coda a quest'ultimo il Vangelo di Luca tramanda il *Canticum Simeonis*, un breve testo intonato dal vecchio che, avendo potuto vedere e addirittura stringere al petto Gesù neonato, può disporsi a compiere serenamente l'ultimo viaggio:

Ora lascia, o Signore, che il tuo servo
vada in pace secondo la tua parola;
perché i miei occhi han visto la tua salvezza,
preparata da te davanti a tutti i popoli,
luce per illuminare le genti
e gloria del tuo popolo Israele.²

Tradotto, parafrasato e intonato da Lutero, il cantico di Simeone – correntemente indicato in ambito cattolico con l'incipit *Nunc dimittis* – costituisce il perno intorno a cui ruotano le Cantate per la festa della Purificazione. Questa la sua traduzione:

Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren,
wie du gesagt hast;
denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen,
welchen du bereitet hast vor allen Völkern,
ein Licht zu erleuchten die Heiden,
und zum Preis deines Volks Israel.³

E questa la parafrasi, effettuata espandendo in una strofa autonoma ciascuno dei quattro versetti del cantico:

² Lc 2, 29-32.

³ Condotta a termine nel 1524, la traduzione del *Nunc dimittis* fu inserita con alcune varianti – fra cui la sostituzione di “sterben” (“morire”) con “fahren” (“procedere”) – in quella della Bibbia, apparsa nel 1545.

Mit Fried und Freud ich fahr dahin in Gottes Wille, getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stille. Wie Gott mir verheißen hat, der Tod ist mein Schlaf worden.	Con pace e gioia io procedo secondo la volontà di Dio, cuore e mente sono confortati da calma e silenzio. Come Dio mi ha promesso la morte è divenuta il mio sonno.
Das macht Christus, wahr Gottes Sohn, der treue Heiland, den du mich, Herr, hast sehen lan und machst bekannt daß er sei das Leben und Heil in Not und Sterben.	Ciò fa Cristo, vero figlio di Dio, il fedele Salvatore che tu, Signore, mi consenti di vedere e di conoscere, che è la vita e la salvezza nel bisogno e nella morte.
Den du hast allen vorgestellt mit groß Gnaden, zu seinem Reich die ganze Welt heißen laden durch dein teur heilsams Wort, an allen Ort erschollen.	Tu con grande misericordia lo hai presentato a tutti, nel suo regno il mondo intero hai fatto sì che sia invitato grazie alla tua grata e salvifica parola risuonata in ogni luogo.
Er ist das Heil und selig Licht für die Heiden, zu erleuchten, die dich kennen nicht, und zu weiden. Er ist deins Volks Israel der Preis, Ehr, Freud und Wonne.	Egli è la salvezza e la luce beata per i pagani, per illuminare e nutrire coloro che non ti conoscono. Del tuo popolo d'Israele egli è premio, onore, gioia e piacere. ⁴

La Cantata composta da Bach per la Purificazione del 1724, *Erfreute Zeit im neuen Bunde*, fa un uso parziale di traduzione e pa-

⁴ La parafrasi apparve insieme alla melodia originale nel *Geystlich Gesang Buchleyn*, compilato da Johann Walter e pubblicato nel 1524 a Wittenberg; riedito sei volte, l'ultima nel 1551 col titolo *Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch*. Le altre Cantate scritte da Bach per la Purificazione sono *Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin*, BWV 125 (1725, cfr. § 5.2.), *Ich habe genug*, BWV 82 (1727) e *Bekennen will ich seinen Namen*, BWV 200 (anni Quaranta). Per un inquadramento del cantico nella liturgia della Purificazione si veda Winfried Kirsch, 'Mit Fried und Freud': *Zur Rezeption des Canticum Simeonis 'Nunc dimittis'*, «Musik und Kirche» 77 (2007), pp. 402-409.

rafrasi del *Canticum Simeonis* nel secondo e nell'ultimo pezzo. Occorre tuttavia segnalare come quest'ultima faccia già capolino in due lavori anteriori, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*, BWV 106, e *Christus der ist mein Leben*, BWV 95.⁵ Nessuno dei due intrattiene rapporti con la festa della Purificazione: l'*Actus tragicus* è una Cantata funebre risalente agli anni di Mühlhausen (1707-1708), mentre *Christus der ist mein Leben*, BWV 95, è una Cantata per la *Dominica XVI post Trinitatem*, eseguita per la prima volta il 12 settembre 1723. Benché la circostanza possa apparire singolare l'anomalia sta nella Purificazione, evento su cui letture e liturgia scorrono via veloci, preferendo indugiare sull'incontro fra il vecchio e Gesù.⁶

La comprovata domestichezza di Bach col *Canticum Simeonis* rende quindi prevedibile l'utilizzo della sua parafrasi nelle Cantate per la Purificazione. Meno prevedibile è il ricorso alla semplice traduzione, e priva di ulteriori riscontri è l'intonazione di tre dei suoi quattro versetti con recitativo interpolato, attestata nel secondo dei pezzi che compongono *Erfreute Zeit in neuem Bunde*.

Affidata alla voce del Basso, l'Intonazione e il Recitativo si avvalgono dell'apporto degli strumenti ad arco e del continuo; la loro eccezionalità sta però nel modo in cui i diversi componenti interagiscono.⁷ Innanzitutto, la traduzione parziale del cantico è divisa in

⁵ Nella Cantata BWV 106 la parafrasi compare, intonata dall'Alto, nell'Arioso e Corale n. 3b; nella Cantata BWV 95 essa conclude il pezzo iniziale, un Corale e Recitativo in cui l'intonazione dei versi della prima strofa è sistematicamente intervallata da interventi orchestrali. La Cantata BWV 83 propone invece la quarta strofa, intonata a quattro parti col sostegno esclusivo del continuo.

⁶ È utile ricordare come le parole su cui si chiude la profezia fatta da Simeone a Maria subito dopo l'intonazione del cantico – “Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l'anima” (Lc, 2, 34-35) – trovino eco nella seconda emistrofa dello *Stabat Mater*: “Stabat mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa / dum pendebat filium. // Cuius animam gementem, / contristatam et dolentem / pertransivit gladius”.

⁷ Per un inquadramento del pezzo nel contesto della Cantata BWV 83, e più in

due parti (vv. 29, bb. 1-30; vv. 30-31, bb. 49-85), separate da un breve sermone (bb. 30-49), il cui testo è evidenziato qui dallo sfondo grigio:

Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren, wie du gesaget hast.	Ora lascia, o Signore, che il tuo servo vada in pace secondo la tua parola.
Was uns als Menschen schrecklich scheint, ist uns ein Eingang zu dem Leben. * Er ist der Tod ein Ende dieser Zeit und Not, ein Pfand, so uns der Herr gegeben zum Zeichen, daß er's herzlich meint und uns will nach vollbrachtem Ringen zum Friede bringen. * Und weil der Heiland nun der Augen trost, des Herzens Labsal ist, was Wunder, daß ein Herz des Todes Furcht vergißt! Es kann den erfreuten Ausspruch tun:	Quel che ci appare terribile come esseri umani è per noi l'ingresso nella vita. * È la morte la fine di questo tempo e delle sofferenze, un pegno che il Signore ci ha dato per segno che ha cura di noi e che al termine della lotta vuol condurci alla pace. * E poiché il Salvatore è ora ristoro dei nostri occhi, sollievo dei nostri cuori, non c'è da stupirsi se il cuore dimentica il timore della morte! Esso può esclamare con gioia:
denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast für allen Völkern.	perché i miei occhi han visto la tua salvezza, preparata da te davanti a tutti i popoli.

Mentre le parole di Simeone sono intonate dal Basso su un'elaborazione corale dell'ottavo modo salmodico, quelle dell'interpolazione sono enunciate in modalità recitativa; tuttavia, esse sono intervallate in due punti – segnalati in tabella dall'asterisco e corrispondenti in partitura alle bb. 32-34 e 41-43 – dal ritorno della scrittura canonica su cui è innervata l'intonazione del cantico; una terza, inattesa occorrenza del motivo canonico si registra infine nel momento in cui il sermone raggiunge il suo culmine, sulle parole “daß ein Herz der Todesfurcht vergißt!”

generale in quello della musica liturgica di Bach, si veda Reinmar Emans, *Die solistischen Choralbearbeitungen Bachs. Erneute Überlegungen zu Ansätzen einer stilkritischen Theorie*, in *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*, pp. 139-154: 147.

Avvicinando un po' la lente, le diverse sezioni rivelano dettagli interessanti. Le due dedicate al canticum avvolgono le parole del vecchio nelle spire di un canone, avviato dai violini e dalle viole all'unisono e dal continuo all'ottava inferiore. La testa del tema è formata dalla sequenza regolare di sei gradi contigui della scala minore; l'inesorabilità dell'ascesa, scandita in metro ternario, contrasta con la compassata orizzontalità dell'intonazione. A tanta ieraticità fa da contraltare l'agilità di un sermone in cui irrompe, per due volte e in modo traumatico, il materiale tematico precedente. La sezione in cui sono intonati il secondo e il terzo versetto presenta una maggior varietà di rapporti nella struttura del canone: in un quadro reso cangiante dall'accavallarsi delle modulazioni l'intervallo d'ottava costituisce l'eccezione e non la regola; lungi dal destare sorpresa, la scelta trova il suo fondamento in un testo che sottolinea il mutamento di prospettiva escatologica indotto nel vecchio dal contatto col Messia.

Il depennamento del versetto finale dall'Intonazione (n. 2) costituisce in termini retorici la premessa per il Corale conclusivo (n. 5); ricorrendo alla quarta strofa della parafrasi di Lutero, la Cantata recupera all'ultimo il tema della luce salvifica. Sospendendo l'enunciazione del *Nunc dimittis verdeutsch*, Bach crea lo spazio per l'Aria e il Recitativo seguenti (nn. 3 e 4)⁸ per chiudere poi la Cantata con un Corale in cui il Soprano, espressamente convocato per l'occasione, si unisce alle altre voci per intonare queste parole:⁹

⁸ Affidato all'Alto, il Recitativo n. 4 è a sua volta un sermone, incentrato sul tema della luce che vince le ombre del dubbio e le tenebre della morte. È opportuno ricordare qui come in tedesco il termine *Reinigung*, letteralmente *Purificazione*, sia affiancato da *Lichtmess*, corrispondente all'italiano "candelora" e facente riferimento al rito, celebrato contestualmente, della benedizione delle candele.

⁹ Notevole di per sé, la chiamata in causa del Soprano solo nel Corale conclusivo è un sintomo dell'atipicità della Cantata, inaugurata non da un pezzo corale ma da un'Aria affidata all'Alto.

<p>Es ist das Heil und selig Licht für die Heiden zu erleuchten, die dich kennen nicht, und zu weiden. Er ist deins Volks Israel Der Preis, Ehre, Freud und Wonne.</p>	<p>Questa è la salvezza e la luce beata delle genti pagane, per illuminare e nutrire coloro che non ti conoscono. Egli è gloria, onore, gioia e delizia del tuo popolo Israele.</p>
--	---

Avviando il Corale in modo minore, la strategia retorica di Bach punta all’inizio sul concetto di beatitudine, riservando l’affermazione del modo maggiore al verso dedicato agli effetti della luce divina.

Al nucleo concettuale del *Canticum Simeonis* è collegabile dunque il tema dell’adempimento della Promessa, illustrato in maniera solenne verso il termine del *Canticum Mariae*: e forse non è un caso che, trovandosi ad affrontare entrambi i passi a pochi mesi di distanza, Bach non abbia esitato a spandere una patina d’antico sia sulla fuga in cui il *Magnificat* afferma “Sicut locutus est” sia sul canone in cui la sua prima Cantata per la Purificazione avvolge le parole di Simeone.

4.2. Annunciazione: *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger*, BWV Anh. I 199

Fissata sin dagli albori della Cristianità nove mesi prima del Natale, la festa dell’Annunciazione cade spesso in tempo di Quaresima; essendo questo a Lipsia *clausum* al pari dell’Avvento, l’estromissione dal rito di Cantate e *Magnificat* era inevitabile; nondimeno l’importanza dell’occasione era tale da sollecitare una deroga. Per le funzioni del 25 marzo 1724 Bach ripescò infatti *Himmelskönig, sei willkommen*, BWV 182, una Cantata composta dieci anni prima a Weimar per la Domenica delle Palme, un’occorrenza in cui i riti lipsiensi non prevedevano l’esecuzione di musica figurale;¹⁰ a questa

¹⁰ Oltre che dal principio d’economia la scelta fu guidata anche dalla conver-

ripresa s'accompagnò la composizione di *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger*, una Cantata destinata all'Annunciazione di cui si conserva il solo testo verbale.¹¹

A differenza di quanto avviene nelle Cantate per la Purificazione, il cui argomento ha un'attinenza scarsa col tema della festa, quelle composte per l'Annunciazione – *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger*, BWV Anh. I 199 (1724), e *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 1 (1725) – sviluppano entrambe la materia delle letture. Queste corrispondono alla profezia della nascita di Emmanuele e al racconto dell'Annunciazione, rinvenibili l'una nel libro di Isaia e l'altro nel Vangelo di Luca; diverso è il caso di *Himmelskönig, sei willkommen*, BWV 182, una Cantata attinente sin dall'incipit alla lettura ascritta alla Domenica delle Palme, la quale riferisce attraverso le parole di Matteo le circostanze dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme.¹²

Sul piano testuale l'elemento di collegamento fra le due Cantate per l'Annunciazione è costituito dal Lied di Philipp Nicolai *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Datato 1599, in *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger* esso compare limitatamente alla seconda strofa; in *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, ultima fra le Cantate del ciclo progettato su Corale (1724-25), esso innerva l'intera composizione.¹³

Oltre al collegamento con la Cantata dell'anno successivo, la strofa del canto di Nicolai utilizzata nel Corale n. 3 di *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger* ne propone anche uno col *Magnificat*:

genza tematica fra gli argomenti delle rispettive occasioni (l'annuncio della venuta di Gesù al mondo e il suo ingresso a Gerusalemme).

¹¹ L'attribuzione a Bach della musica di *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger* non è oggetto di controversie; per i dettagli relativi alle fonti si veda Dürr, *Die Kantaten*, p. 737.

¹² Is 7, 10-16; Lc 1, 26-38; Mt, 21, 1-9.

¹³ Per *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 1, cfr. § 5.3.

<p>Ey! Meine Perle, du werthe Cron, wahr Gottes- und Mariensohn, ein hochgebohrnen König! Mein Hertz heißt dich ein Lilium, dein süßes Evangelium ist lauter Milch und Honig. Ey mein Blümlein, Hosianna, himmlisch Manna, das wir Essen, deiner kan ich nicht vergessen.</p>	<p>Eia! Mia perla, tu corona di valore, vero figlio di Dio e di Maria, figlio altolocato di re! Il mio cuore ti chiama giglio, il tuo dolce Vangelo è come miele e latte. Eia mio fiorellino, osanna, celeste manna, per il fatto che noi mangiamo io non posso dimenticarmi di te.</p>
---	---

Il tema comune è quello del nutrimento, materiale e spirituale, evocato dall’“Esurientes”: limitando l’esemplificazione alle Cantate già composte a quest’epoca, si può citare il riferimento alla manna di *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, BWV 76, composta nel 1723 per la *Dominica II post Trinitatem*.¹⁴

Malgrado l’assenza d’originalità musicale mostrata dal secondo numero della Cantata per la Purificazione, quella per l’Annunciazione condivide con essa la presenza di un legame tematico col *Magnificat*. Quella per la Visitazione, *Meine Seele erhebt den Herren*, ne contiene molti di più.

4.3. Visitazione: *Meine Seele erhebt den Herren*, BWV 10

Anche la Visitazione, nel 1724, venne a coincidere con un’altra festa. La circostanza non poneva problemi, poiché per la *Dominica*

¹⁴ Eseguita per la prima volta il 6 giugno, questa è la seconda Cantata composta da Bach all’indomani della presa di servizio a Lipsia. La divisione in due parti e la presenza nella seconda del riferimento alla manna (n. 11: “Ich fühle schon im Geist, / wie Christus mir / der Liebe Süßigkeit erweist / und mich mit Manna speist, / damit sich unter uns allhier / die brüderlicher Treue / stets stärke und verneue”) rendono plausibile un suo uso *sub communione*.

IV post Trinitatem Bach aveva già composto due Cantate, una a Weimar nel 1715 e una a Lipsia poco dopo la sua presa di servizio. Né *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*, BWV 185, né *Ein ungefärbt' Gemüte*, BWV 24, eseguite entrambe il 20 giugno 1723, contengono accenni rilevanti al *Magnificat*: anche per questo, oltre che per la trascurabilità della festa a cui pertengono in confronto a quella della Visitazione, non c'è traccia di un loro ripescaggio il 2 luglio 1724. Il corredo musicale delle funzioni di quel giorno corrispose alla ripresa del *Magnificat* latino e all'esecuzione di una Cantata nuova, basata su un misto di traduzione e parafrasi del *Canticum Mariae*.¹⁵

Fra le Cantate bachiane su Corale *Meine Seele erhebt den Herren* spicca per la rinuncia, altrimenti priva di riscontro, all'utilizzo di un *Kirchenlied*. L'assunzione del canticum vi si compie in questi termini:

n.	incipit	pezzo
1	Meine Seel' erhebt den Herren	Coro SATB
2	Herr, der du stark und mächtig bist	Aria S
3	Des Höchsten Güt' und Treu	Recitativo T
4	Gewaltige stößt Gott vom Stuhl	Aria B
5	Er denket der Barmherzigkeit	Duetto AT
6	Was Gott den Vätern alter Zeiten	Recitativo T
7	Lob und Preis sei Gott dem Vater	Corale SATB

¹⁵ Tendente a lasciare inalterati alcuni versetti e a parafrasarne altri, la forma di riscrittura adottata dalla Cantata di Bach si differenzia da quella riscontrabile nell'omonimo lavoro di Friedrich Wilhelm Zachow. Questo propone infatti un'alternanza sistematica fra i versetti del canticum, intonati tutti salvo il primo dal Soprano su varianti fiorite della melodia di nono modo, e Arie attinenti ad essi, basate su testi di libera invenzione. Cfr. Friedrich Wilhelm Zachow, *Gesammelte Werke* (= *DDT*, Serie I, vol. 21, a c. di Max Seiffert, 1905; ediz. mod. a c. di Hans Joachim Moser, Wiesbaden – Graz, Breitkopf und Härtel – Akademischer Druck- und Verlagsanstalt, 1958, n. 6, pp. 104-128).

I sette pezzi sono morfologicamente divisibili in due gruppi: quelli che adottano la traduzione di Lutero, indicati sopra in neretto, sono innervati dalla melodia di nono modo già assegnata al Soprano nell'intonazione a cappella del *Cantional*.

n.	versetti	pezzo
1	1 (“Magnificat”) – 2 (“Quia respexit”)	Coro SATB
5	8 (“Suscepit Israel”)	Duetto AT
7	10 (“Gloria Patri”) – 11 (“Sicut erat”)	Corale SATB

Fra essi spicca il Duetto “Er denket der Barmherzigkeit”, nella cui seconda parte è compreso il testo equivalente al “Suscepit Israel”, il versetto la cui intonazione il *Magnificat* corredeva affidando alla tromba la melodia di tono peregrino.

I pezzi che fanno uso della parafrasi adespota sono invece musicalmente indipendenti da essa:

n.	versetti	pezzo
2	3 (“Quia fecit mihi magna”)	Aria S
3	4 (“Et misericordia”) – 5 (“Fecit potentiam”)	Recitativo T
4	6 (“Deposuit potentes”) – 7 (“Esurientes”)	Aria B
6	9 (“Sicut locutus est”)	Recitativo T

La scelta di parafrasare il “Deposuit”, il versetto che costituiva il punto di maggior attrito fra l'esegesi evangelica e l'esegesi cattolica, accompagnata da quella di farlo intonare dalla voce del Basso nel quadro di un'Aria collocata in posizione centrale (n. 4), priva d'accompagnamento orchestrale e caratterizzata da un continuo vigoroso, fa trasparire il desiderio di dar risalto alle parole “Gewaltige stößt Gott vom Stuhl”.¹⁶

¹⁶ Nel *Magnificat* BWV 243a il “Deposuit” è intonato dal Tenore in un'Aria (n.

Meine Seele erhebt den Herren presenta una successione di pezzi pressoché simmetrica: le pietre angolari ([Coro] n. 1 e Corale n. 7) prevedono l'impiego di tutte le risorse vocali e strumentali; la chiave di volta (n. 4) è la summenzionata Aria del Basso; i restanti quattro numeri costituiscono due binomi formati da pezzo lirico e recitativo: Aria del Soprano (n. 2) e Recitativo del Tenore (n. 3) nella prima metà, Duetto Alto/Tenore (n. 5) e nuovo Recitativo del Tenore, prima secco e poi accompagnato (n. 6), nella seconda.

Inquadrata la fisionomia generale, è utile passare adesso in rassegna i diversi numeri della Cantata:

n. 1 [Coro] SATB ob I-II, archi, bc (vv. 1-2, traduz.)	Meine Seele erhebt den Herren, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes, denn er hat seine elende Magdangesehen. Siehe, von nun an werden mich seligpreisen alle Kindeskind.	L'anima mia magnifica il Signore e il mio spirito esulta in Dio, mio Salvatore, perché ha guardato l'umiltà della sua serva. D'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata.
---	--	---

Il Coro d'apertura propone l'intonazione dei primi due versetti. Le 83 battute di cui si compone sono divisibili in tre blocchi, il primo formato dall'introduzione strumentale e dall'enunciazione del versetto iniziale (bb. 1-36), il secondo dall'interludio e dall'intonazione del secondo (36-71), e il terzo da una coda che all'allineamento conclusivo delle voci associa il ritorno dell'introduzione (71-83). La quadratura è notevole, in special modo tenendo conto del potenziale armonicamente destabilizzante della melodia di nono modo, assegnata prima al Soprano e poi all'Alto, voci entrambe rinforzate dalla tromba.

8) sostenuta da archi e continuo. L'importanza attribuita in ambito evangelico a questo versetto è testimoniata dal fatto che "Gewaltige stößt Gott vom Stuhl etc" sono le parole scelte quale versicolo nel *Cantional* di Schein.

La densità dell'ordito e il radicamento permanente nel modo minore conferiscono a questo Coro una tinta scura per nulla in sintonia con la serenità del testo: la circostanza può spiegarsi col desiderio da parte di Bach di battere una via alternativa rispetto allo sfolgorio sonoro con cui il *Magnificat* si apre. Complice l'assemblaggio dei versetti, nel pezzo inaugurale di *Meine Seele erhebt den Herren* la musica si pone principalmente a servizio dell'interiorità espressiva della "elende Magd".

L'impressione che il perno intorno a cui tutto ruota sia la "humilitas" è confortata da un riscontro oggettivo. Là dove il primo versetto fa luogo al secondo Bach provvede a un duplice, simultaneo abbassamento: la voce dell'Alto subentra a quella del Soprano nell'intonazione della melodia di base e il discorso armonico discende al grave, lasciando proseguire il pezzo una quinta sotto la tonalità d'impianto. Il ritorno a Sol minore si produce nella coda, il cui accordo finale approda in fine al modo maggiore senza però intaccare il carattere introspettivo del pezzo.

n. 2 Aria S ob. I-II, archi, bc (v. 3, parafr.)	Herr, der du stark und mächtig bist Gott, dessen Name heilig ist, wie wunderbar sind deine Werke! Du siehst mich Elenden an, du hast an mir so viel getan, daß ich nicht alles zähl und merke.	Signore, tu che sei forte e potente, Dio, il cui nome è santo, come sono meravigliose le tue opere! Guarda il tuo povero servo, tu hai fatto così tanto per me che io non posso raccontarlo e concepirlo.
---	---	--

Affatto diversa è la natura dell'Aria seguente, in cui il Soprano esordisce scandendo per tre volte la parola "Herr" sulle note di una triade maggiore. Pur flagrante, il contrasto col Coro precedente è trascurabile rispetto a quello ravvisabile fra la potenza della parafrasi e la leggerezza della voce, che intona i versi adespoti enfatizzando l'invocazione ("Herr, Herr, Herr,") e ripetendo per tre volte "der du stark und mächtig bist". Tutto questo ha luogo in una se-

zione (bb. 13-27) caratterizzata dal silenzio degli oboi, strumenti che producono insieme agli archi e al continuo l'ordito di un'estesa introduzione strumentale (bb. 1-13). Il canto del Soprano mantiene un piglio vigoroso per tutta la frase, suggellata da un punto esclamativo, facendo leva su un'intonazione per lo più sillabica tesa a dar risalto alla parola "Gott", monosillabo perennemente issato sulle note estreme del registro acuto.

L'importanza attribuita ai tre versi iniziali è ribadita dal loro ritorno su due altre melodie. Facendo seguito a una ripresa dell'introduzione strumentale (bb. 27-34), la seconda intonazione, dal carattere modulante, accoglie diversi passaggi floridi (bb. 34-45); più sintetica, la terza riconduce il discorso alla tonalità d'impianto (bb. 45-49) e alla cadenza su cui s'avvia la ripresa del materiale iniziale (bb. 49-61).

L'intonazione della seconda frase, nel cui primo verso spicca il richiamo allo sguardo rivolto da Dio alla sua ancella ("Du siehst mich Elenden an"), ha luogo in una sezione caratterizzata dal radicamento armonico nella tonalità relativa minore e dalla presenza di sincopi nella linea melodica. Anche la parafrasi del "Quia fecit" si conforma al clima espressivo dominato dalla *humilitas*: pur trasudando gratitudine, l'intonazione di "du hast an mir so viel gethan" è priva del tono assertorio dell'Aria che nel *Magnificat* vedeva il Baso interloquire col continuo.

Imbastita sulla ripetizione di un verso – l'ultimo – già intonato per intero, la sezione conclusiva (bb. 76-82) stabilisce proprio tale polarità: la voce del Soprano si libra al disopra della superficie cangiante prodotta dal continuo, approdando poi a una cadenza sulla dominante che prepara la ripresa "da capo".

n. 3 Re. T bc (vv. 4-5, parafr.)	Des Höchsten Güt und Treu wird alle Morgen neu und währet immer für und für bei denen, die allhier auf seine Hilfe schau und ihm in wahrer Furcht vertraun.	La bontà e la fedeltà dell'Altissimo si rinnovano ogni mattina e durano per sempre tra coloro che quaggiù cercano il suo aiuto nutrendo fiducia e vero timore.
--	--	---

	Hingegen übt er auch Gewalt mit seinem Arm an denen, welche weder kalt noch warm im Glauben und im Lieben sein; die nacket, bloß und blind die voller Stolz und Hoffart sind, will seine Hand wie Spreu zerstreuen.	Al contrario egli usa anche la forza del suo braccio con coloro che non sono caldi né freddi nella fede e nell'amore; coloro che sono nudi, inermi e ciechi, pieni di orgoglio e d'arroganza saranno dispersi come paglia dalla sua mano.
--	---	--

Il terzo pezzo, in stile recitativo, parafrasa il cantico in modo più diffuso del precedente, costretto negli argini formali dell'Aria. Intessuto di riferimenti alle *Lamentazioni* di Geremia e all'*Apocalisse*, il suo testo è intonato da Bach in modo convenzionale, con sottolineature vigorose in corrispondenza di vocaboli come "Gewalt" e "zerstreun".

n. 4 Aria B bc (vv. 6-7, para- fr.)	Gewaltige stößt Gott vom Stuhl, hinunter in den Schwefelfpuhl; die Niedern pflegt Gott zu erhöhen, daß sie wie Stern am Himmel stehen. Die Reichen läßt Gott bloß und leer, die Hungrigen füllt er mit Gaben daß sie auf seinem Gnadenmeer stets Reichtum und die Fülle haben.	Dio rovescia i potenti dalla loro sede, giù negli abissi sulfurei; Dio innalza gli umili per farli splendere come stelle nel cielo. Dio rimanda i ricchi a mani vuote ma ricolma di beni gli affamati, così che dal mare della sua grazia possano trarre sempre ricchezza e pie- nezza.
---	---	---

Collocata in quarta posizione, l'Aria basata sulla parafrasi del "Deposit" e dell'"Esurientes" contrappone al continuo la voce del Basso. A differenza di quanto accade nel *Magnificat*, opera in cui il confronto sul "Quia fecit" s'istituisce sulla base di un ostinato, qui il rapporto assume i tratti di un dialogo in cui i protagonisti fanno a gara per superarsi. Il motore del pezzo è l'aggettivo sostantivato

“Gewaltige”, corrispondente al latino “potentes”; nel discorso musicale un ruolo decisivo gioca però la messa a fuoco, operata dalla parafrasi, del luogo di destinazione dei deposti: “hinunter”, giù, “in den Schwefelpfuhl”, tra i fiati sulfurei. La forza visiva del verso aggiuntivo è la prima responsabile del carattere teatrale di un’Aria che dà modo al cantante di sfoggiare tutta la sua bravura. La circostanza non manca di sorprendere, ove si pensi alla lapidarietà della serie di aoristi sgranati dal cantico; ma il fascino delle riscritture risiede proprio nella scoperta della duttilità del testo d’origine.

A differenza di quanto accade nel secondo recitativo di *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, la Cantata rivista da Bach per la Visitazione dell’anno prima, la scelta in favore di “Stuhl” – traduzione alternativa di “sede” rispetto a “Thron” – è funzionale alla rima con “Schwefelpfuhl”. Anche quest’ultimo è un termine riferibile a *Herz und Mund und Tat und Leben*: esso compare nel quarto verso della nona strofa del *Kirchenlied* su cui si basano i Corali che chiudono le due parti in cui fu divisa la Cantata composta a Weimar nel 1716 (BWV 147a).¹⁷

A contatto con la parafrasi dell’“Esurientes” il carattere del pezzo muta di poco. Questo è ciò che fa di *Meine Seele erhebt den Herren*, un lavoro minore rispetto al *Magnificat*, opera attenta al contenuto di ogni singolo versetto. In questa Cantata Bach fa invece quel che può, introducendo brevi pause fra i monosillabi “bloß und leer” o stiracchiando su una progressione sincopata, cromatica e discendente la sillaba tonica della parola “Hungrigen”; retoricamente efficace sul piano pratico, il risultato resta lontano da quello conseguito dal *Magnificat*, opera il cui pezzo corrispondente è pervaso dalla prima alla penultima nota da un senso di privazione la cui op-

¹⁷ La nona strofa del Lied di Martin Jahn *Jesu, meiner Seele Wonne* (1661) mette l’abisso sulfureo in relazione con l’inferno: “Ich sollt’ in der Hölle liegen, / immerfort und ohne Zahl, / und mich wie ein Schlachtschaf biegen / in dem Schwefelpfuhl und Qual.”

pressività è riscattata sul filo di lana da un'invenzione d'arguzia straordinaria.

n. 5 Duetto AT tr., ob. I-II, archi, bc (v. 8, trad.)	Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf.	Ha soccorso Israele suo servo ricordandosi della sua misericordia.
---	---	---

Il Duetto successivo abbandona la parafrasi e torna a far leva sulla traduzione, di cui si serve per l'equivalente tedesco del "Suscepit Israel", il versetto responsabile dell'evocazione della melodia di nono modo. Affidata agli oboi e alla tromba,¹⁸ la melodia del *Deutsches Magnificat* guadagna in udibilità grazie alla concezione di un pezzo le cui linee vocali sono ricavate non dalle note del *cantus firmus* ma dalla linea ondulata del continuo, ancorato a un cullante metro ternario. Non si potrebbe immaginare contrasto più stridente, non abbisognando la melodia 'peregrina' – pane quotidiano delle comunità luterane – di un'enfasi speciale.¹⁹ Una simile sottolineatura del *cantus firmus* si offre quindi a una lettura simbolica, facente leva sull'atto del ricordare portato in primo piano da Lutero, il quale affronta il "Suscepit Israel" traducendone per primo il secondo

¹⁸ La scelta d'impiegare tutti e tre gli strumenti sembra trarre origine dal desiderio di rendere la melodia 'peregrina' percepibile in modo chiaro: nel *Magnificat* l'intonazione del "Suscepit Israel" da parte del trio di voci acute è accompagnata dalla tromba sola (nella versione in Re maggiore, BWV 243, essa è sostenuta dai due oboi, cfr. § 6.2.).

¹⁹ Bach trascrisse per organo questo pezzo negli anni Quaranta, inserendolo al quarto posto nella raccolta dei cosiddetti *Schübler-Choräle* BWV 645-650. All'interno di essa *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648 costituisce l'unico caso in cui l'esecuzione del *cantus firmus*, assegnato alla mano "dextra", è esplicitamente prescritta "forte" (cfr. *NBA*, IV/1, p. 94).

verso (“Er denket der Barmherzigkeit” = “recordatus misericordiae suae”).

Il lento congedo del Duetto, chiuso da un’enunciazione completa del tema curvilineo da parte del continuo, offre all’ascoltatore la possibilità di effettuare un’operazione mnemonica associando le parole del versetto alle note su cui le voci lo hanno scandito.

<p>n. 6 Rec. T archi, bc (v. 9, paraf.)</p>	<p>Was Gott den Vätern alter Zeiten geredet und verheißten hat, erfüllt er auch im Werk und in der Tat. Was Gott dem Abraham, als er zu ihm in seine Hütten kam, versprochen und geschworen, ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen. Sein Same mußte sich so sehr wie Sand am Meer und Stern am Firmament ausbreiten, der Heiland ward geboren, das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen, das menschliche Geschlecht von Tod und allem Bösen und von des Satans Sklaverei aus lauter Liebe zu erlösen; drum bleibt’s darbei, daß Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.</p>	<p>Ciò che Dio aveva detto e promesso ai nostri padri lo compie anche nelle opere e nei fatti. Ciò che Dio aveva promesso e giurato ad Abramo quando andò nella sua tenda, a tempo debito si è realizzato. La sua discendenza si è diffusa come la sabbia del mare e le stelle del firmamento, il salvatore è nato, la parola eterna s’è resa visibile incarnandosi, per redimere il genere umano dalla morte e da ogni male, e dalla schiavitù di Satana; perché così è la parola di Dio, piena di grazia e di verità.</p>
--	---	---

Il secondo, esteso Recitativo è come il primo appannaggio del Tenore, che lo inaugura col sostegno del continuo. All’inizio della terza frase (b. 10), là dove il testo parla della diffusione della discendenza di Abramo, la voce prende a effondersi in un leggero vapore sonoro che, prodotto da violini e viole, ne alona sino al termine la linea. Il motivo dell’improvviso assottigliamento del corredo strumentale è da ravvisare nell’adempimento della Promessa, sottolineato al termine della seconda frase (“Was Gott dem Abraham /

[...] versprochen und geschworen, / ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen”).

L'aspetto interessante di questo Recitativo, intessuto come il precedente di vari riferimenti biblici, è il suo rinvio – sino ad ora inosservato – all'episodio associato in sede critica al terzetto del “Suscepit Israel”.²⁰ Fra le molte occasioni in cui Dio parlò ad Abramo, la parafrasi ne individua una precisa: “als Er zu ihm in seine Hütten kam”, quella in cui venne, assumendo inedite fattezze umane, nelle tende piantate dal Patriarca alle Querce di Mamre. Il punto d'appoggio per la tesi relativa al pezzo in cui la melodia di nono modo si distende sul canto delle voci ‘angeliche’ si trova al difuori di esso; o meglio, sta nella parafrasi destinata a risuonare insieme al *Magnificat* nei riti in programma a Lipsia nel giorno della Visitazione.

n. 7 Corale SATB tr., ob. I-II, archi, bc (vv. 10-11, parafrasi)	Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.	Lode e gloria a Dio Padre, al Figlio e allo Spirito Santo, com'era in principio, ora e per sempre, nei secoli dei secoli. Amen.
---	---	---

Intonato con un sostegno strumentale delegato al puro rinforzo delle parti vocali, il Corale conclusivo è il pezzo di massima tangenza fra la Cantata di Bach e il *Cantional* di Schein. Il divario fra la musica puramente devozionale e quella che persegue tale obiettivo creando anche un oggetto artistico si palesa sin dall'inizio. Laddove il *Cantional* esordisce con un movimento armonico di andata e ritorno fra tonica e dominante, Bach altera la fisionomia del pezzo

²⁰ Una ricognizione puntuale sui passi biblici sfruttati in sede di parafrasi si trova in Bangert, *The Changing Fortunes*, p. 409.

sottoponendo alla melodia ‘peregrina’ una combinazione armonica non ricorsiva. La sua scelta è tanto più eloquente ove si consideri come, a differenza di Schein, Bach propenda per un’armonizzazione in modo minore malgrado le parole “Meine Seele erhebt den Herren / etc.” siano rimpiazzate da una parafrasi luminosa del “Gloria”.²¹ Da tale avvicendamento nasce poi la variante musicale più suggestiva di tutto il Corale, l’espansione finale su “und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen” (bb. 15-22). Essa prende le mosse dal gioco imitativo inaugurato dalle tre voci sottoposte al Soprano, le quali entrano a mezza battuta di distanza l’una dall’altra in ordine ascendente di registro e su una figurazione a sua volta ascendente. L’associazione con l’ascesa imperiosa del “Gloria” che conclude il *Magnificat* scatta in maniera infallibile: il valore aggiunto di questo passo è però la modulazione che, intervenendo là dove il Tenore affianca il Basso nell’intonazione dell’“Amen”, dilata la nota finale sino a farla diventare la cornice al cui interno brillano per un istante i colori dell’iride.

²¹ Sotto le prime tre note della melodia ‘peregrina’ il *Cantional* dispone le voci subordinate al Soprano in modo tale da creare nell’ordine gli accordi di tonica, dominante e tonica di Fa maggiore; Bach armonizza invece la prima nota del canto con l’accordo di sopradominante, la seconda con quello di dominante e la terza con quello di tonica di Si bemolle maggiore.

5. Sotto traccia

5.1. *Christum wir sollen loben schon*, BWV 121

Gli argomenti proposti dal *Canticum Mariae* furono affrontati da Bach anche in opere successive al *Magnificat*.¹ La prima a intrattenere una ragguardevole affinità con esso è *Christum wir sollen loben schon*, una Cantata eseguita per la prima volta il 26 dicembre 1724. Celebrato negli anni dispari come festa di Santo Stefano, il secondo giorno di Natale era festeggiato in quanto tale negli anni pari; le letture incentrate sulla figura del Protomartire erano sostituite da due passi tematizzanti l'uno l'apparizione in Cristo della misericordia divina e l'altro la visita dei pastori alla capanna.²

Composizione di gravidanza straordinaria, *Christum wir sollen loben schon* incrocia due volte il *Magnificat*, la prima nell'Aria del Tenore (n. 2, "O du von Gott erhöhte Kreatur") e la seconda in quella del Basso (n. 4 "Johannis freudenvolles springen"): nel primo

¹ Bangert, *The Changing Fortunes*, p. 415: "BWV 10 and BWV 147 [...] and their repeated performances reveal on Bach's part a persisting interest in the *Magnificat* [...] In 1723 he prepared the E-flat version of his own Latin *Magnificat* (BWV 243a). He came back to that work several times, as well as offering settings of the *Magnificat* by many other composers".

² I riferimenti biblici sono i seguenti: Atti 6, 8-7,2a + 7,51-59 e Mt 23, 34-39 (anni dispari, 26 dicembre = Santo Stefano); Tt 3, 4-7 e Lc 2, 15-20 (anni pari, 26 dicembre = secondo giorno di Natale). Delle due Cantate composte da Bach nel 1723 e nel 1725, la seconda (BWV 57) denuncia sin dal titolo – *Selig ist der Mann* – il suo legame stretto con le letture del giorno di Santo Stefano; la prima, *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*, BWV 40, risulta invece svincolata da esse.

caso l'elemento di contatto è il "Quia respexit", nel secondo la Visitazione. Prima di passare all'esame dei due pezzi occorre inquadrare la Cantata; la quale, facendo parte del ciclo su corale, è basata sull'omonimo Lied di Lutero, il quale è a sua volta la traduzione di un famoso inno abbecedario altomedievale, *A solis ortus cardine*.

Composto nel V secolo da Celio Sedulio, nella versione abbreviata in uso nelle Lodi del periodo natalizio l'inno consta di otto strofe, aperte tutte da una lettera diversa:³

<p>A solis ortus cardine adusque terrae limitem Christus canamus principem, natum Maria virgine.</p>	<p>Christum wir sollen loben schon, der reinen Magd Marien Sohn, soweit die liebe Sonne leucht't und an aller Welt Ende reicht.</p>
<p>Beatus auctor saeculi servile corpus induit, ut carne carnem liberans non perderet quod condidit.</p>	<p>Der selig' Schöpfer alle Ding' zog an ein's Knechtes Leib gering, daß er das Fleisch durchs Fleisch erwürb' und sein Geschöpf nicht all's verdürb'.</p>
<p>Clausae parentis viscera</p>	<p>Die göttlich Gnad' vom Himmel groß</p>

³ Inserito nella raccolta *Paschale Carmen*, nella sua versione completa (23 strofe) l'inno copre l'intera biografia di Cristo, dalla Natività all'Ascensione. All'Ufficio del periodo natalizio è però riservata la sola porzione iniziale, dedicata al momento della nascita; essa consta di otto strofe, l'ultima delle quali, laudatoria e irrispettosa della successione alfabetica, non trova riscontro nel testo originale di Sedulio. Cfr. *Sedulii Opera omnia: una cum excerptis ex Remigii expositione in Sedulii Paschale Carmen*, a c. di Johann Huemer, ed. rivista ed ampliata da Victoria Panagl, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007, pp. 163-168. Le parole del verso iniziale rispecchiano quelle con cui comincia il terzo versetto del Salmo 113 (112): "A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini"; in relazione al *Magnificat*, è utile puntualizzare come i successivi versetti 6-7 prefigurino lo scenario del "Deposuit" ("Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem: / ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui").

<p>caelestis intrat gratia; venter puellae baiulat secreta quae non noverat.</p> <p>Domus pudici pectoris templum repente fit Dei; intacta nesciens virum verbo creavit filium.</p> <p>Enixa est puerpera quem Gabriel praedixerat, quem matris alvo gestiens clausus Iohannes senserat.</p> <p>Faeno iacere pertulit praesepe non abhorruit, parvoque lacte pastus est per quem nec ales esurit.</p> <p>Gaudet chorus caelestium et angeli canunt Deum, palamque fit pastoribus pastor, creatorque omnium.</p> <p>Iesu, tibi sit gloria, qui natus est de Virgine, cum Patre et almo Spiritu, in sempiterna saecula. Amen.</p>	<p>sich in die keusche Mutter goß; ein Mägdlein trug ein heimlich Pfand, das der Natur war unbekannt.</p> <p>Das züchtig' Haus des Herzens zart gar bald ein Tempel Gottes ward; die kein Mann rühret noch erkannt, von Gottes Wort man schwanger fand.</p> <p>Die edle Mutter hat gebor'n den Gabriel verhieß zuvorn, den Sankt Johann's mit Springen zeigt' da er noch lag im Mutterleib.</p> <p>Er lag im Heu mit Armut groß, die Krippe hart ihn nicht verdroß; es ward ein' kleine Milch sein' Speis', der nie kein Vöglein hungern liess.</p> <p>Des Himmels Chör' sich freuen drob, und die Engel singen Gottes Lob; den armen Hirten wird vermeld't der Hirt und Schöpfer aller Welt.</p> <p>Lob, Ehr' und Dank sei dir gesagt, Christ, gebor'n von der reinen Magd, mit Vater und dem Heil'gen Geist von nun an bis in Ewigkeit!</p>
---	--

Analogamente a *Meine Seele erhebt den Herren, Christum wir sollen loben schon* sfrutta sia la traduzione sia una parafrasi del testo originale. Trasportatevi di peso, la prima e l'ultima strofa dell'inno innervano i Corali che fungono da pietre angolari (nn. 1 e 6); riscritte da mano ignota, le altre strofe forniscono la materia ai numeri centrali: la seconda all'Aria del Tenore (n. 2), la terza e la quarta al Recitativo dell'Alto (n. 3), la quinta all'Aria del Basso (n. 4), la sesta e la settima al Recitativo del Soprano (n. 5).

All'arcaismo della melodia corale, ereditata con qualche sconto dal repertorio gregoriano, Bach associa un'orchestrazione di conio analogo, affidata ai timbri opachi del cornetto, dell'oboe d'amore e dei tromboni, cooptati insieme agli archi ed al continuo. Cominciando in modo dorico e proseguendo in modo frigio, la melodia corale generava all'ascolto un po' di smarrimento già al tempo di Bach: lungi dal volerne smussare l'asprezza, questi ne trasferisce l'ambiguità al piano tonale dell'intera Cantata, le cui Arie sono radicate nelle tonalità reciprocamente confricanti di Si minore e Do maggiore.⁴ Costituendo queste i punti di contatto col *Magnificat*, è opportuno procedere rapidamente qui a un loro esame.

<p>O du von Gott erhöhte Kreatur, begreife nicht, nein, nein, bewundre nur: Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben. Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge, und wie bist du verachtet und geringe, um dich dadurch zu retten vom Verderben.</p>	<p>O tu, creatura esaltata da Dio, non voler comprendere, no, no, ammira solo: Dio vuol salvare la carne mediante la carne. Quant'è grande il Creatore di tutte le cose, e quanto sei disprezzato e modesto tu, se lui decide di salvarti dalla rovina.</p>
---	---

Affidata al Tenore in dialogo con l'oboe d'amore sul sostegno del continuo, l'Aria n. 2 utilizza la parafrasi della seconda strofa dell'inno, introducendovi due elementi, entrambi cruciali in rapporto al *Canticum Mariae*. Consistendo in un invito ad ammirare i prodigi divini anche senza l'ambizione di comprenderli, il primo rinvia

⁴ Un'analisi complessiva di *Christum wir sollen loben schon*, più perspicua di quella offerta da Dürr in *Die Kantaten* (pp. 140-144), si trova nel sesto capitolo del volume di Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 139-149. Per quanto attiene alla fisionomia tonale della Cantata nel suo complesso cfr. David Schulenberg, "Musical Allegory" *Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque*, «The Journal of Musicology» 13 (1995), pp. 203-239: 227-233.

alla serena stupefazione dell'ancella; esaltando la grandezza del Creatore in contrasto con la miseria della condizione umana, il secondo richiama i due aggettivi (“verachtet”, gering”) con cui Lutero si sforza di rendere il concetto di *humilitas*. È in questo punto che la presenza del *Magnificat* si fa sensibile; nel precedente, oltre ad essa, s'affaccia quella di *Christen, ätzet diesen Tag*, la Cantata del tempo di Weimar ripresa a Lipsia in occasione del Natale.⁵

La veste musicale più interessante è quella attribuita da Bach al verso contenente gli aggettivi relativi all'ancella. Collocato nella seconda parte di un'Aria in Si minore, esso dovrebbe essere intonato su una melodia in Re maggiore; nondimeno, la sua contrapposizione rispetto al verso deputato a esaltare la grandezza del Creatore fa sì che nel punto in cui questo gli cede il passo (b. 55) essa svolti a Fa diesis minore. La stessa cosa avviene dopo, sulla seconda intonazione di “Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge, / und wie bist du verachtet und geringe,” (bb. 65-70, le tonalità sono diverse ma il meccanismo è uguale), a conferma della duttilità delle forme musicali in rapporto alle istanze del contenuto verbale.⁶

Affidata al Basso, la seconda Aria denuncia la stessa esuberanza di quella che troneggia al centro di *Meine Seele erhebt den Herren*, tanto da far supporre la disponibilità in organico di un cantante straordinario. Come nella vigorosa parafrasi del “Deposuit” (n. 4 “Gewaltige stößt Gott vom Stuhl”), anche in questo pezzo l'ingrediente vincolante è il testo:

⁵ Il riferimento preciso è all'ultimo verso del Recitativo n. 2 in cui l'Alto, dopo essersi diffuso sul prodigio dell'Incarnazione, esclama “O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!”. Cfr. § 3.1.

⁶ Un'osservazione più generale riguarda l'identità di modo (minore) e la somiglianza fra l'organico di quest'Aria (tenore, oboe d'amore e continuo) e quella in cui il *Magnificat* intona il “Quia respexit” (soprano, oboe e continuo); un ulteriore elemento di riflessione, guardando avanti, è fornito dalla revisione di questo pezzo nella versione in Re maggiore, BWV 243: in essa l'Aria del Soprano risulta traspuesta da Do minore a Si minore, e lo strumento obbligato non è più l'oboe, ma l'oboe d'amore. Cfr. § 6.2.

Johannis freudenvolles Springen erkannte dich, mein Jesu, schon. Nun da ein Glaubensarm dich hält, so will mein Herze von der Welt zu deiner Krippe brünstig dringen.	Il gioioso sussulto di Giovanni ti riconobbe subito, mio Gesù. Siccome ti sostiene il braccio della fede il mio cuore vuol lasciare il mondo per affrettarsi con fervore alla tua mangiatoia.
---	---

Per la sua intonazione Bach rinuncia sia al rapporto con lo strumento obbligato sia al colore timbrico dei fiati, lasciando il Basso esibire la sua voce sullo sfondo, monocromo ma denso, degli archi e del continuo. Questi instaurano con la voce un rapporto molto stretto, chiaramente ispirato al modello del concerto solistico. La sezione iniziale si propone infatti come un ritornello delegato a preparare l'ingresso del virtuoso, anticipandone la linea vocale ma intrecciandola con altre idee: prima fra tutte quella su cui il continuo avvia il discorso, un inciso discendente a cui i violini replicano ascendendo dopo un primo balzo, verosimilmente incaricato di mimare il sussulto di Giovanni nel ventre di sua madre.

A differenza di quanto avviene nell'altra Aria, in questa l'ossequio allo schema col "da capo" è totale, anche sotto il profilo armonico. Il ripiegamento intimistico che nel testo segue l'evocazione del racconto evangelico è difatti congruente con la regola del passaggio al modo opposto: se la tonalità di Do maggiore rappresentava una valida cornice per i versi luminosi dell'esordio, quella di La minore ne costituisce una altrettanto congrua per quelli, più bruniti, del prosieguito.

Oltre che all'adozione del criterio di varietà, la vistosa differenza di carattere fra le due Arie è imputabile alla funzione di perno assoluta dal Recitativo che le separa. Intonato dall'Alto col sostegno esclusivo del continuo, esso rappresenta uno snodo cruciale per la Cantata; in particolare nelle ultime tre battute, le cui parole ("mit wundervoller Art zu kehren") inducono Bach a dar vita a una modulazione spettacolare. Riorientando in pochi istanti il percorso armonico da Fa diesis minore a Do maggiore, essa rende auditivamente palpabile l'idea di svolta, epocale, comportata dal compiersi del-

l'Incarnazione; inoltre, essa rispecchia in un sol punto – “a solis ortus cardine” – la correzione di rotta connaturata al flusso della melodia antica.

5.2. *Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin*, BWV 125

Appartenendo allo stesso ciclo su Corale di cui fa parte *Christum wir sollen loben schon*, la Cantata composta per la Festa della Purificazione 1725 – *Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin* – è basata sull'incastro di alcuni versi di nuova invenzione sul tronco della parafrasi del *Canticum Simeonis*:

n.	forma	organico	parafrasi	altro testo
1	Corale	SATB, cor, fl, ob, archi, bc	Strofa 1	–
2	Aria	A, fl, ob d'a, bc	–	tutti versi nuovi ⁷
3	Recitativo & Corale	B, archi, bc	Strofa 2, con interposizione di alcuni versi nuovi	
4	Duetto	TB, vl I, vl II, bc	Strofa 3, ulteriore parafrasi (inizio)	
5	Recitativo	A, bc	Strofa 3, ulteriore parafrasi (fine)	
6	Corale	SATB, cor, fl, ob, archi, bc	Strofa 4 ⁸	–

⁷ “Ich will auch mit gebrochnen Augen / nach dir, mein treuer Heiland, sehn. / Wennleich des Leibes Bau zerfällt / doch fällt mein Herz und Hoffen nicht. / Mein Jesus sieht auf mich im Sterben / und lasset mir kein Leid geschehen”. Oltre che per l'assenza di rapporti diretti fra il suo testo e il cantico di Simeone, quest'Aria si segnala per un documentato utilizzo *sub communionem*. Cfr. Uwe Wolf, *Überlegungen zu Bachs Kommunionmusik*, «Bach-Jahrbuch» 85 (1999), pp. 133-141: 138-139.

⁸ Il testo del Corale conclusivo è quello adottato l'anno prima per l'ultimo numero della Cantata *Erfreute Zeit im neuen Bunde*, BWV 83.

Il motivo della presa in esame di *Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin* in questa sede è la presenza, nel primo verso del Duetto n. 4, di un nuovo rinvio all'incomprensibilità del disegno divino, effettuato sulla scorta di un'ulteriore parafrasi:

<p>Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden. Es schallet kräftig fort und fort ein höchst erwünscht Verheißungswort: Wer glaubt, soll selig werden.</p>	<p>Una luce incomprensibile riempie tutto il cerchio della terra. Una promessa fortemente auspicata risuona forte per ogni dove: chi crede sarà beato.</p>
---	--

Nel contesto di una Cantata inondata dalla luce di un magistero sommo, l'incomprensibilità fa luogo a una chiarezza strutturale meravigliosa e a uno straordinario nitore melodico.⁹ Il Duetto fra Tenore e Basso non ha nulla di enigmatico o d'inquietante: esso si limita a esporre il tema di natura strumentale su cui è basato, assegnandolo per quattro volte – quante sono tradizionalmente le parti del mondo – alle voci e agli strumenti, in un quadro armonico alla cui tersità contribuiscono la monocromia timbrica dei violini e la fiducia irradiata dal verso finale (“Wer glaubt, soll selig werden”). Ricavato da un passo del Vangelo di Marco, questo chiude la seconda parte dell’Aria mettendo in relazione la beatitudine dell’uomo con l’incomprensibilità, proclamata in apertura, della luce radiosa che lo investe.¹⁰

⁹ Dürr, *Die Kantaten*, p. 729: “Bachs Komposition läßt es bedauern, daß heute mit dem Wegfall der zu seiner Zeit noch gefeierten Marienfeste nicht häufiger Gelegenheit besteht, dieses großartige Werk aufzuführen, das den *Thomas-Kantor* auf der Höhe seiner Kunst zeigt”.

¹⁰ Mc, 16, 16. Incomprensibilità e beatitudine sono poste in relazione dal verso che conclude il primo Recitativo della Cantata *Christen, ätzet diesen Tag* (“O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!”). Cfr. § 3.1.

5.3. *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 1

Nel 1725 l'Annunciazione venne a coincidere con la Domenica delle Palme, festa a cui la accomuna il tema della venuta di Cristo, ma che a differenza di essa non era solennizzata a Lipsia con l'impiego di musica figurale. L'assenza di fonti musicali relative alla Cantata composta l'anno prima, *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger*, fa sì che *Wie schön leuchtet der Morgenstern* sia l'unico lavoro compiutamente documentabile fra quelli composti da Bach per la festa dell'Annunciazione.

Il suo titolo coincide con l'incipit del Lied la cui seconda strofa costituisce il testo del Corale collocato al terzo posto nella Cantata dell'anno prima; essendo parte del ciclo su Corale (che essa chiude anzitempo, rispetto al compimento previsto nella Domenica di Trinità), *Wie schön leuchtet der Morgenstern* impiega tutte le strofe di Nicolai, intonando la prima e la settima secondo il dettato originale, e le altre cinque in una parafrasi effettuata sulla scorta di un'interpretazione autorevole.¹¹

Il collegamento col *Magnificat* è limitato a un riferimento al ramo – qui, letteralmente, alla radice – di Iesse.¹² Il rinvio al tema portante del quarto tropo si trova nella prima strofa del Lied:

¹¹ Il Lied di Nicolai faceva parte di quelli commentati da Erdmann Neumeister in *Tisch des Herrn*, un volume da lui pubblicato tre anni prima ad Amburgo e di cui Bach possedeva una copia. Un esame comparativo dell'esegesi di Neumeister e della Cantata di Bach si trova in Claudia Steiger-Hoffleit, *Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als musikalische Liedpredigten und das Vor- und Umfeld der hermeneutischen und homiletischen Interdependenz zwischen Bibel, Choral und Predigt*, in *Die Quellen Johann Sebastian Bachs*, pp. 319-327: 324-325.

¹² Prodotto della collazione di diverse fonti attestanti le prescrizioni locali in materia di canto, il *Cantional* di Schein mostra come tra fine Cinquecento e inizio Seicento alcune raccolte assegnassero *Meine Seele erhebt den Herren* e la sua melodia anche a due altre feste, oltre che alla Visitazione: quattro all'Annunciazione e due alla *Dominica VII post Trinitatem*, collegata al *Magnificat* attraverso il tema del nutrimento alla base della lettura evangelica (Mc 8, 1-9). Le notizie sono ricavate da Reckziegel, *Das Cantional*, tabella A, p. 102.

<p>Wie schön leuchtet der Morgenstern voll Gnad und Wahrheit von den Herrn, die süße Wurzel Jesse! Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm mein König und Bräutigam, hast mir mein Herz besessen, lieblich, freundlich, schön und herrlich, groß und ehrlich, reich von Gaben, hoch und sehr prächtig erhaben.</p>	<p>Quanto bella brilla la stella del mattino, piena di grazia e di verità del Signore, la dolce radice di Iesse! Tu figlio di Davide della stirpe di Giacobbe, mio re e mio consorte, mi hai invaso il cuore, amorevolmente, amichevolmente, bello e splendente, grande e leale, ricco di doni, alto e molto magnificamente elevato.</p>
--	--

Rinunciando al timbro sfolgorante delle trombe e a quello fulgido dei flauti, il Coro d'apertura lascia filtrare sin dall'avvio la sua luce incorporea.¹³ La luminosità della stella mattutina è suggerita dalle voci dei violini, che ricamano la loro trama su uno sfondo orchestrale la cui tinta è addensata dal timbro opaco dei corni. A uno di essi è affidato il compito di raddoppiare la melodia corale, intonata dal Soprano sul gioco imitativo delle altre voci; il quale, coinvolgendo anche gli strumenti, produce un'efflorescenza sonora congruente sia con la funzione inaugurale del Coro d'apertura sia con la fisionomia lussureggiante del Duetto in cui, nel *Magnificat* natalizio, Soprano e Basso distendono le loro voci sui lunghi melismi che illustrano il rigoglio prodigioso del ramo di Iesse.

5.4. *Unser Mund sei voll Lachens*, BWV 110

Terza fra le Cantate per il giorno di Natale,¹⁴ *Unser Mund sei*

¹³ Si osservi la dichiarazione sui cui si apre il Recitativo n. 4: "Ein irdischer Glanz, ein leiblich Licht / rührt meine Seele nicht" ("uno splendore terrestre, una luce corporea / non sono ciò che tocca la mia anima").

¹⁴ Le precedenti sono *Christen, ätzt diesen Tag*, BWV 63 (cfr. § 3.1.), e *Gelobt seist du, Jesu*, BWV 91, la Cantata su Corale composta nel 1724 e incentrata sul tema della luce.

voll *Lachens* interseca il cammino del *Magnificat* sotto vari aspetti, primo fra tutti quello documentario: la possibilità di ricostruire la musica dell'*Alleluia* che suggella il quarto tropo è infatti legata alla disponibilità della partitura completa di questa Cantata, il cui quinto pezzo è una versione modificata del Duetto *Virga Jesse floruit*.¹⁵

Svincolata dal repertorio dei *Kirchenlieder* eccezion fatta per il Corale conclusivo, *Unser Mund sei voll Lachens* alterna tre testi di libera invenzione ad altrettanti passi biblici, proposti in veste originale o in parafrasi. La fonte letteraria a cui attinge è un ciclo poetico già utilizzato da Bach negli anni di Weimar, il *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* di Georg Christian Lehms.¹⁶

n.	forma	organico	testo
1	Coro	SATB, tr I-II-III, timp, fl I-II, ob I-II-III, archi, bc	Salmo 126 (125), vv. 2-3 (parafrasi)
2	Aria	T, fl I-II, fg, bc	Lehms
3	Rec.	B, archi, bc	Ger 10, 6 (parafrasi)

¹⁵ Cfr. § 3.2.

¹⁶ Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt, 1711. Le Cantate composte da Bach a Weimar su testi tratti da questa raccolta sono *Mein Herze schwimmt in Blut*, BWV 199 (*Dominica XI post Trinitatem*, 12 agosto 1714) e *Widerstehe doch der Sünde*, BWV 54 (*Dominica Oculi*, 24 marzo 1715). Le otto composte a Lipsia videro la luce nell'arco di nove mesi, con particolare concentrazione nelle prime quattro settimane (sei titoli fra il Natale del 1725 e la seconda domenica dopo l'Epifania del 1726): *Unser Mund sei voll Lachens*, BWV 110 (Natale, 25 dicembre 1725), *Selig ist der Mann*, BWV 57 (Santo Stefano, 26 dicembre 1725), *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, BWV 151 (San Giovanni Evangelista, 27 dicembre 1725), *Herr Gott, dich loben wir*, BWV 16 (Capodanno, 1 gennaio 1726), *Liebster Jesu, mein Verlangen*, BWV 32 (Domenica dopo l'Epifania, 13 gennaio 1726), *Meine Seufzer, meine Tränen*, BWV 13 (Seconda domenica dopo l'Epifania, 20 gennaio 1726), *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*, BWV 170 (*Dominica VI post Trinitatem*, 28 luglio 1726) e *Geist und Seele wird verwirret*, BWV 35 (*Dominica XII post Trinitatem*, 8 settembre 1726).

4	Aria	A, ob d'a, bc	Salmo 8, 5 (parafrasi) + Lehms
5	Duetto	ST, bc	Lc 2, 14 (originale)
6	Aria	B, tr, ob I-II, ob da c, archi, bc	Lehms
7	Corale	S (+ tr I, ob I, fl I-II, vl I) A (+ ob II, vl II) T (+ ob da c, vla) B (+ bc)	Caspar Füger, "Wir Christen-leut" (1592), strofa V. ¹⁷

Oltre a elencare i pezzi e a sintetizzare i dati relativi alle diverse fonti letterarie, la tabella dà conto degli organici specifici. Prerogativa timbrica di trombe e timpani, la solennità contraddistingue anche la tonalità (Re maggiore) e lo stile del Coro d'apertura (n. 1), un pezzo le cui massicce pietre angolari stanno in rapporto stretto con quelle dell'Ouverture che inaugura la Suite orchestrale BWV 1069.¹⁸ Sintetizzando il secondo e il terzo versetto del Salmo 126 (125),¹⁹ il testo propone il primo legame tematico fra *Unser Mund sei voll Lachens* e il *Canticum Mariae*:

Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge voll Rühmens. Denn der Herr hat Großes an uns getan.	La nostra bocca rida di gioia e la nostra lingua ti renda lode. Grandi cose ha fatto il Signore per noi.
--	--

¹⁷ Di questo *Kirchenlied* Bach aveva già utilizzato la terza strofa, ponendola alla base del Corale n. 3 di *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*, BWV 40 (Santo Stefano, 26 dicembre 1723). Cfr. § 3.1.

¹⁸ Benché la data di composizione della Suite BWV 1069 non sia precisabile, esistono buone ragioni per ipotizzare una sua anteriorità rispetto a quella della Cantata, il cui primo Coro sostituisce la sezione comprendente il testo verbale a quella in cui l'Ouverture propone la sezione in tempo veloce. Oltre che con le quattro voci, il Coro della Cantata arricchisce l'organico dell'Ouverture con una coppia di flauti traversi, un terzo oboe e un fagotto in appoggio al continuo.

¹⁹ Salmo 126 (125), 2-3: "Allora la nostra bocca si aprì al sorriso, / la nostra lingua si sciolse in canti di gioia. / Allora si diceva tra i popoli: / «Il Signore ha fatto grandi cose per loro». / Grandi cose ha fatto il Signore per noi, / ci ha colmati di gioia".

Benché i testi biblici, liturgici e devozionali elogino spesso – come il *Magnificat* nel “Quia fecit” – le grandi cose fatte da Dio, nessuno può vantare una veste musicale di sontuosità analoga a quella del presente Coro. Trascorse le 23 battute iniziali affidate all’orchestra, l’avvicendamento fra il ♩ (tempo binario di metro binario) e il $9/8$ (tempo ternario di metro ternario) segna l’avvio di una fase nuova;²⁰ lo stacco risulta nettamente percepibile perché il terzo oboe e il secondo violino incominciano a ruminare terzine nel momento in cui gli Alti avviano l’intonazione del testo (b. 24), imitati nell’ordine da Tenori, Soprani e Bassi.²¹ La sezione in cui è intonata la prima frase (“Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge voll Ruhmens”) si estende per più di venti battute, culminando in una cadenza sulla tonalità d’impianto. Dopodiché comincia – a b. 48 – l’intonazione di quella che decanta le azioni divine; al fine di rendere ogni sillaba perfettamente comprensibile Bach accantona lo strumentario solenne, gli archi, il continuo e addirittura il Basso, lasciando solo i due oboi e il fagotto a contrappuntare il canto delle voci soliste.²² Dopo aver ripetuto diverse volte “Denn der Herr hat Großes an uns gethan” Bach riavvia a b. 67 l’intonazione della prima frase, riavvalendosi dell’intera compagine vocale e strumentale; segue poi una nuova intonazione di “Denn der Herr hat Großes an uns gethan” in modalità prevalentemente omoritmica (bb. 87-99) e un’ulteriore enunciazione di “Unser Mund sei voll Lachens und

²⁰ Facendo subentrare una sezione in tempo ordinario a una in tempo tagliato, l’Ouverture della Suite BWV 1069 preserva la binarietà metrica, dando origine a una cesura meno netta.

²¹ L’utilizzo del plurale è autorizzato dall’indicazione “con ripieni” riscontrabile in coincidenza con le entrate delle voci fra le bb. 24 e 29. Cfr. *NBA*, I/2, pp. 78-79.

²² Qui, per il motivo opposto, è indispensabile utilizzare il singolare: si veda l’avvertenza “senza ripieni” che compare a b. 48, là dove Alto e Tenore, seguiti a ruota dal Soprano, cominciano a scandire i monosillabi “Denn der Herr”. Solo nell’ultima parte di questa sezione, da b. 59 a b. 67, Bach arricchisce la compagine strumentale assegnando ai flauti il compito di raddoppiare il primo e il secondo oboe.

unsre Zunge voll Rühmens” (bb. 99-128). A questo punto la scrittura corale cede il passo a uno spunto improvviso del Basso, che accompagnato da archi e continuo scolpisce in modo declamatorio la frase centrale del pezzo (bb. 128-147). La linea vocale rinuncia quasi completamente ai melismi su “Großes” peculiari nelle intonazioni precedenti: essa procede ora in modalità sillabica, enfatizzando l’enuciata di “Denn der Herr hat Großes an uns gethan” col potere espressivo delle iterazioni, delle pause, delle frasi ascendenti e degli intervalli in espansione graduale.²³ Il rientro dell’intera compagine sulla ripresa integrale del testo (bb. 147-168) e il ritorno della sezione orchestrale ricavata dall’Ouverture (bb. 169-189) conferiscono equilibrio ma non aggiungono valore a un pezzo che per bellezza di suono e originalità di concezione s’è già guadagnato da tempo il proprio posto nei cieli dell’arte somma.

Il secondo numero è un’Aria cantata dal Tenore, coadiuvato da flauti, fagotto e continuo. Integralmente ascrivibile all’estro di Lehms, il testo esorta dapprima il fedele a rivolgere le energie alle grandi cose fatte da Dio, quindi passa a ribadire la finalità salvifica dell’Incarnazione:

Ihr Gedanken und ihr Sinnen, schwinget euch anitzt von hinnen, steigt schleunig himmelan und bedenkt, was Gott getan! Er wird Mensch, und dies allein, daß wir Himmels Kinder sein.	Voi, pensieri e meditazioni, innalzatevi ora, salite velocemente verso il cielo e pensate a ciò che Dio ha fatto! Egli assume fattezze umane, e solo affinché noi diveniamo figli del Cielo.
--	---

Il secondo tratto che avvicina questo pezzo al *Magnificat* è la spinta ascensionale – uguale e contraria allo sguardo posato da Dio sulla sua ancella – dell’invito “steiget schleunig himmelan”. Il corri-

²³ Per quanto concerne il ruolo del numero 3 nell’impianto di questo passo cfr. Wolfgang Kläsener, *Meine Bach-Kantate. VI: Wolfgang Kläsener über ‘Unser Mund sei voll Lachens’ BWV 110*, «Musik und Kirche» 70 (2000), pp. 416-417: 417.

spettivo musicale dell'ascesa di pensieri e meditazioni verso il cielo è la lega leggera prodotta dalla voce del Tenore e dal suono dei flauti. L'assenza di rapporti sensibili fra la melodia assegnata alla voce e quella su cui duettano i flauti fa intravedere una concezione di tipo concertistico perfettamente in linea con l'utilizzo nel primo Coro di alcune parti di un'Ouverture. Il canto, prevalentemente sillabico, enfatizza i concetti-chiave facendo leva sul meccanismo della ripetizione: la parola iterata con maggior frequenza – “bedenkt” (“pensate”) – è un invito alla riflessione, non necessariamente in contrasto con quello a non cercar di comprendere attestato in altre Cantate: qui non si tratta di decifrare il mistero dei disegni celesti, ma solo di testimoniare a Dio la propria dedizione.

Unico Recitativo di tutta la Cantata, il terzo pezzo si appoggia a una nuova parafrasi biblica, un elogio della grandezza esteso al nome, oltre che alla natura e alle azioni di Dio:

Dir, Herr, ist niemand gleich. Du bist groß und dein Name ist groß und kannst's mit der Tat beweisen.	Nessuno è come te, Signore. Tu sei grande e grande è il tuo nome e lo dimostri con le tue azioni. ²⁴
---	---

Concernendo il “sanctum nomen eius”, questo testo completa il riferimento di *Unser Mund sei voll Lachens* al “Quia fecit”, il versetto del *Magnificat* la cui parte iniziale si trova riflessa nel Coro n. 1 e nell'Aria n. 2. Accompagnata dagli archi e dal continuo, la voce del Basso scolpisce nel breve volgere di cinque battute le parole ricavate dal Libro di Geremia, conferendo loro una plasticità impressionante.

Anche l'Aria successiva presenta un legame col *Canticum Mariae*; esso è importante soprattutto dal punto di vista retorico, poi-

²⁴ Ger 10, 6: “Non sono come te, Signore; / tu sei grande / e grande la potenza del tuo nome”.

ché introduce nella Cantata la distinzione, essenziale nel *Magnificat*, fra anima e spirito:

<p>Ach Herr, was ist ein Menschenkind, daß du sein Heil so schmerzlich suchest? Ein Wurm, den du verfluchest, wenn Höll und Satan um ihn sind; doch auch dein Sohn, den Seel und Geist aus Liebe seinen Erben heißt.</p>	<p>Ah Signore, che cos'è un figlio dell'uomo, perché tu cerchi con tanto dolore la sua salvezza? Un verme che tu maledici quando Sata- na e l'inferno lo circondano; ma anche tuo Figlio, la cui anima e il cui spirito sono per amore la sua eredità.</p>
--	--

La circostanza acquista rilievo ove si osservi come la distinzione scaturisca dalla parafrasi di Lehms e non dal Salmo alla sua base.²⁵ Musicalmente parlando, quest'Aria introduce nella Cantata i timbri sfumati dell'oboe d'amore e dell'Alto. La melodia assegnata alla voce riprende, almeno all'inizio, quella esposta dallo strumento solista; nondimeno, e ad onta della funzione 'obbligata' di quest'ultimo, il rapporto non si configura nei termini solidali dell'Aria ma privilegia, grazie anche alla condotta indipendente del continuo, le dinamiche dello stile concertante.

Il Duetto che rielabora la musica del quarto tropo inserito nel *Magnificat* introduce tre varianti fondamentali rispetto ad esso. La prima è il rimpiazzo del testo verbale, che sposta l'attenzione dal germoglio di Iesse alla glorificazione di Dio:

<p>Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlge- fallen!</p>	<p>Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama!</p>
--	--

La seconda è la sostituzione della voce del Basso con quella del

²⁵ Salmo 8, 5: "Che cosa è l'uomo perché te ne ricordi / e il figlio dell'uomo perché te ne curi?"

Tenore, forse dettata dall'esigenza d'assicurare a un "Gloria" una sonorità compatta, priva di vuoti nel registro medio; la terza è una modifica della parte centrale (bb. 24-33), dedicata all'evocazione della pace in terra e perciò ampliata al fine di consentire l'iterazione, in modalità prima aggogata e poi dialogica, delle parole "und Friede auf Erden".

Oltre a essere semanticamente adatta al testo che ospita, questa sezione differenzia in modo chiaro il Duetto di *Unser Mund sei voll Lachens* da quello che costituisce il tropo del *Magnificat*; anzi, è possibile che proprio tale differenza abbia consentito d'eseguire i due pezzi a poche ore di distanza l'uno dall'altro, la Cantata durante la funzione mattutina e il *Magnificat* in occasione del Vespro. Non essendo tuttavia accertabile se i tropi del Natale 1723 siano stati conservati negli anni successivi, il problema è destinato per ora al dominio, vasto e impalpabile, della lana caprina.

Gli ultimi due pezzi della Cantata non presentano elementi di contatto col *Magnificat*: il sesto è un'Aria per Basso con tromba obbligata²⁶ il cui carattere vigoroso s'attaglia perfettamente a un testo che esorta a intonare canti graditi al Signore:²⁷

Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder, und singt dergleichen Freudenlieder, die unserm Gott gefällig sein. Und ihr, ihr andachtvollen Saiten, sollt ihm ein solches Lob bereiten, dabei sich Herz und Geist erfreun.	Svegliatevi, voi vene e voi membra, e intonate canti di gioia di cui il nostro Dio si compiace. E voi, voi corde devote, dovete per lui preparare una tale lode da far gioire il cuore e lo spirito.
--	---

Il settimo è il Corale che dovrebbe risultare tale:

²⁶ Andreas Brischle, *Zum Gebrauch der Trompete bei J. S. Bach*, «Archiv für Musikwissenschaft» 44 (1987), pp. 306-312: 307.

²⁷ Si osservi come l'invito a intonare canti "die unserm Gott gefällig sein" rispecchi il titolo della raccolta da cui la Cantata ricava il proprio testo, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*.

Alleluja! Gelobt sei Gott, singen wir all aus unsers Herzens Grunde. Denn Gott hat heut gemacht solch Freud, die wir vergessen solln zu keiner Stunde.	Alleluia! Lode a Dio, cantiamo tutti dal profondo del nostro cuore, perché Dio ci ha dato oggi una tal gioia che non dimenticheremo un solo istante.
---	---

Considerando il tono festoso dell’Aria che la precede, l’unico tratto notevole di questa pagina è il suo radicamento nella tonalità relativa minore; una scelta originale, interpretabile dal punto di vista del fedele alla stregua di un ossequio deferente.²⁸

5.5. *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*, BWV 171

L’elogio del “nomen eius” è un elemento ricorrente in molte Cantate, anche anteriori alla composizione del *Magnificat*; se quella eseguita il giorno di Natale del 1725 esalta il nome di Dio nel cuore di un recitativo epigrammatico, quella destinata al Capodanno del 1729 ne fa sin dal titolo – *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* – il proprio nucleo concettuale.²⁹ La circostanza non è casuale, essendo il primo giorno dell’anno destinato alle lodi del nome attribuito, contestualmente alla circoncisione, al bambino nato a Betlemme. Fissata in data posteriore di otto giorni alla nascita, l’operazione chirurgica rituale cede a causa della propria crudezza il privilegio della celebrazione al conferimento del nome: questo è difatti, in misura variabile a seconda dei casi, il tema delle Cantate composte da Bach per la festa del Capodanno.³⁰

²⁸ Kläsener, *Meine Bach-Kantate*, p. 417.

²⁹ L’ascrizione della Cantata BWV 171 al Capodanno del 1729 si fonda su base induttiva, dipendendo dalla pubblicazione del suo testo verbale nel ciclo destinato da Picander all’anno liturgico 1728-29. La possibilità che l’intonazione bachiana sia da riferirsi a uno dei Capodanni successivi non è perciò da escludersi.

³⁰ La lettura neotestamentaria del giorno è il passo dedicato da Luca (2, 21) alla

In rapporto al *Magnificat* l'aspetto rilevante di *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* è il riferimento a due soggetti diversi: a Dio, il cui nome è elogiato da Maria nel suo cantico, e a Gesù, il cui nome è l'oggetto principale delle celebrazioni d'inizio anno.

n.	forma	organico	testo
1	Coro	SATB, tr I-II-III, timp, ob I-II, archi, bc	Salmo 48 (47), v. 11 (parz.) ³¹
2	Aria	T, vl I-II, bc	Picander
3	Rec.	A, bc	Picander
4	Aria	S, vl solo, bc	Picander
5	Rec.	B, ob I-II, bc	Gv 14, 14 (parafrasi) ³² + Picander
6	Corale	S (+ ob I-II, vl I) A (+ vl II) T (+ vla) B (+ bc), tr. I-II-III, timp	Johann Herman, " <i>Jesu sei gepreiset</i> " (1591), strofa II

Articolato in sei numeri incentrati tutti sul tema del nome, il testo preparato da Picander esordisce citando un salmo, prosegue al-

cronaca del rito: "Quando furon passati gli otto giorni prescritti per la circoncisione, gli fu messo nome Gesù, come era stato chiamato dall'angelo prima di essere concepito nel grembo della madre". Un riferimento al nome si trova nel Recitativo n. 4 e nel Corale conclusivo di *Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 190 (1724); uno alla fama nel Corale conclusivo di *Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 41 (1725). Distanziandosi come a volte accade dalla lettura del giorno (Lc 2, 21), *Herr Gott, dich loben wir*, BWV 16 (1726), non presenta alcun riferimento al tema del nome. Totalmente incentrata su di esso è invece la quarta parte dell'*Oratorio di Natale*, BWV 248 (1734-1735).

³¹ Salmo 48 (47), 11: "Come il tuo nome, o Dio, / così la tua lode si estende / sino ai confini della terra; / è piena di giustizia la tua destra".

³² Gv, 14, 14: "Se mi chiederete qualche cosa nel mio nome, io la farò".

ternando due Arie ad altrettanti Recitativi e intesse il suo Corale sulla seconda strofa del *Kirchenlied* su cui si basa una Cantata composta qualche anno prima per la stessa occasione.³³ Il primo Coro e l'Aria per Tenore concernono il nome di Dio, mentre i pezzi successivi riguardano quello di Cristo:

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.	1	Come il tuo nome, o Dio, così la tua lode si estende sino ai confini della terra.
Herr, so weit die Wolken gehen, gehet deines Namens Ruhm. Alles, was die Lippen rührt, alles, was noch Odem führt, wird dich in der Macht erhöhen.	2	Signore, fin dove giungono le nubi, giunge la gloria del tuo nome. Ogni cosa che muove le labbra, ogni cosa che ancora respira ti esalterà nella tua potenza.
Du süßer Jesus-Name du, in dir ist meine Ruh, du bist mein Trost auf Erden, wie kann denn mir im Kreuze bange werden? Du bist mein festes Schloß und mein Panier, da lauf ich hin, wenn ich verfolgt bin. Du bist mein Leben und mein Licht, mein Ehre, meine Zuversicht, mein Beistand in Gefahr und mein Geschenk zum neuen Jahr.	3	Tu, o dolce nome di Gesù, tu, in te è la mia pace, tu sei il mio conforto sulla terra, come posso provare angoscia nella mia afflizione? Tu sei la mia salda forza e il mio stendardo, a cui io accorro quando sono perseguitato. Tu sei la mia vita e la mia luce, la mia gloria, la mia salda speranza, il mio appoggio nel pericolo e il mio dono per il nuovo anno.
Jesus soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen. Fort und fort lacht sein Nam in meinem Munde, und in meiner letzten Stunde ist Jesus auch mein letztes Wort.	4	Gesù sarà la prima parola che pronuncerò nel nuovo anno. Senza posa il suo nome esulta nella mia bocca, e anche nella mia ultima ora la mia ultima parola sarà Gesù.

³³ *Jesu sei gepreiset*, BWV 41, Cantata basata sul Corale omonimo di Johann Herman (1591).

<p>Und da du, Herr, gesagt: Bittet nur in meinem Namen, so ist alles Ja! und Amen! So flehen wir, du Heiland aller Welt, zu dir: Verstoß uns ferner nicht, behüt uns dieses Jahr für Feuer, Pest und Kriegsgefahr! Laß uns dein Wort, das helle Licht, noch rein und lauter brennen; gib unsrer Obrigkeit und dem gesamten Lande dein Heil des Segens zu erkennen; gib allezeit Glück und Heil zu allem Stande. Wir bitten, Herr, in deinem Namen, sprich: ja! darzu, sprich: Amen, Amen!</p>	5	<p>E poiché tu, Signore, hai detto: chiedete solo nel mio nome, allora tutto sarà sì! e amen! Così ti imploriamo, tu, salvatore di tutto il mondo: non ci scacciare, proteggici in questo anno da fuoco, pestilenza e guerra! Lascia che la tua parola e la luce chiara, ardano ancora per noi limpide e pure; concedi al nostro governo e a tutto il Paese di riconoscere la salvezza della tua benedizione; concedi sempre felicità e salute in ogni circostanza. Noi preghiamo, Signore, nel tuo nome, di': sì! per questo, di': amen!</p>
<p>Laß uns das Jahr vollbringen zu Lob dem Namen dein, Daß wir demselben singen in der Christen Gemein. Wollst uns das Leben fristen durch dein allmächtig Hand, erhalt dein liebe Christen und unser Vaterland! Dein Segen zu uns wende, gib Fried an allem Ende, gib unverfälscht im Lande dein seligmachend Wort, die Teufel mach zuschanden hier und an allem Ort!</p>	6	<p>Lasciaci trascorrere l'anno nella lode del tuo nome, così che esso intoniamo nella comunità cristiana. Se vorrai porre fine alla nostra vita con la tua mano onnipotente, sostieni i tuoi amati cristiani e la nostra patria! Manda su di noi la tua benedizione, concedi la pace in ogni angolo, dona pura alla nazione la tua parola che rende beati, distruggi il demonio qui e in ogni luogo!</p>

In rapporto al *Magnificat* l'interesse maggiore è suscitato dal quinto pezzo, un Recitativo affidato a un Basso eccezionalmente coadiuvato dagli oboi. Prima di esaminare questa pagina singolare

occorre dire come nel Coro d'apertura la Cantata faccia leva sul consueto apparato festivo (trombe e timpani) responsabile del radicamento nella tonalità di Re maggiore.³⁴ Affidate l'una al Tenore e l'altra al Soprano, le due Arie (nn. 2 e 4) si avvalgono della funzione concertante dei violini, due nel primo e uno nel secondo caso.³⁵ Mentre il Recitativo dell'Alto (n. 3) s'avvale del mero sostegno del continuo, quello del Basso (n. 5) associa alla voce anche il timbro degli oboi. Privata di riscontri in contesti analoghi, questa scelta coincide col passaggio della Cantata alla sua fase devozionale, successiva a quella scritturale basata sul Salmo e a quella contemplativa basata sui tre testi originali di Picander.

In ossequio a un modello già adottato nella Cantata BWV 83, il versetto evangelico forma la cornice entro cui si dispiega il testo della preghiera. La scelta di corredarne l'enunciazione mediante il timbro supplichevole degli oboi è collegabile alle parole "so flehen wir" ("così ti imploriamo"), in corrispondenza delle quali gli strumenti cominciano ad avvolgere la voce con alcune note lunghe. Costante durante tutta l'intonazione (bb. 12-24), il loro apporto non viene meno là dove questa cede il passo alla nuova parafrasi del versetto di Giovanni. Se la prima si segnala per il confronto serrato fra la voce del Basso e un continuo oltremodo reattivo (bb. 1-12), questa lo fa mediante un aumento improvviso del ritmo armonico (bb. 24-29); scanditi con l'assiduo contributo dei legni, gli accordi realizzati dal continuo punteggiano l'intonazione delle parole con cui, esaltandone il nome, il fedele interloquisce con Dio ("Wir bitten, Herr, in deinem Namen, sprich: 'Ja!' darzu sprich: 'Amen, Amen'"). Il cambio repentino di registro stilistico da parte degli oboi, strumenti che passano da un'elocuzione distesa a una concitata, è indicativo del so-

³⁴ Una versione riveduta di questo Coro diverrà parte integrante del "Credo" della *Messa* in Si minore ("Patrem omnipotentem").

³⁵ La musica dell'Aria n. 4 deriva da quella dell'Aria "Angenehmer Zephyrus" cantata da Pallade nella Cantata profana *Zerreiβet, zertrümmert die Gruft*, BWV 205 (per il giorno onomastico dell'Elettore, 3 agosto 1725).

pravvento nella voce di un'urgenza espressiva che, rafforzata dalla triplice iterazione finale dell'interiettivo ebraico, la rima "Namen" / "Amen" testimonia in modo chiaro.

6. A.D. 1733

6.1. Cinque mesi di tutto.

Se le circostanze di composizione del *Magnificat* sembrano oggi accertate, quelle che condussero alla sua revisione sono tuttora elusive. Sino a una ventina d'anni fa l'opinione prevalente era che Bach avesse atteso alla stesura della versione in Re maggiore in un intervallo di tempo compreso fra il 1728 e il 1731; gli orientamenti odierني inducono invece a spostare in avanti l'epoca della revisione, collegandola agli accadimenti determinati dall'ascesa al trono di un nuovo sovrano.

Avvenuta a Varsavia il 1 febbraio 1733, la scomparsa di Augusto il Forte aveva indotto Bach ad accreditarsi presso il suo erede nella speranza di ottenere un incarico ufficiale a corte. Avviata durante il periodo di lutto,¹ la manovra s'era concretizzata nell'estate, quando Bach s'era recato a Dresda, la capitale nella cui chiesa di Santa Sofia era organista dal 22 giugno il primogenito Wilhelm Friedemann. Desideroso di omaggiare Federico Augusto II con l'esecuzione e la dedica di un'opera sacra, Bach aveva portato con sé il manoscritto delle due prime parti della futura *Messa* in Si mi-

¹ Il periodo di lutto ebbe una durata di cinque mesi, dalla *Dominica Estomihi* alla *IV post Trinitatem*, che quell'anno cadeva il 1 luglio. Complice l'interesse suscitato da un nuovo clavicembalo, la ripresa delle attività del Collegium Musicum diretto da Bach fu però anticipata al 17 giugno, cfr. *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685-1750* (= *BD II*), a c. di Werner Neumann e Hans Joachim Schulze, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969, n. 331.

nore.² L'identità d'organico (S¹S²ATB) fa ritenere il *Magnificat*, unica grande opera latina da lui composta sino a quel momento, il modello per il "Kyrie" e per il "Gloria"; il fatto che il periodo di lutto scadesse il giorno prima della festa della Visitazione rende inoltre verosimile la ripresa delle attività musicali con un'esecuzione del *Magnificat*, alleggerito dall'addobbo natalizio e ripulito da vari gravami, primo fra tutti la dissonanza su cui s'inchioda, a un passo dal compimento, l'"Omnes generationes".

Fascinosa, l'ipotesi si regge su basi essenzialmente speculative: in attesa di conferme, essa costituisce un buon viatico per una ricognizione a volo d'uccello sulle novità della versione oggi più eseguita, identificata dal numero di catalogo BWV 243.

6.2. Ipotesi Dresda: *Magnificat*, BWV 243

Sempre che quello della tonalità non sia come sembra un falso problema, il radicamento della nuova versione un semitono più in basso diventa definitivo: il *Magnificat* BWV 243 è in Re maggiore, come molte Cantate di tono solenne e come il "Gloria" della nuova *Messa*, eseguita a Dresda poco dopo la Festa della Visitazione.³

I cambiamenti generali d'organico concernono, oltre alla diversa intonazione di trombe e timpani, la sostituzione dei flauti dolci coi flauti traversi. Ogni pezzo presenta inoltre alcune varianti specifiche. Un esempio di migliona spicciola si trova verso la fine del n. 2 ("Et exultavit") là dove il Soprano II ripete "in Deo salutari meo" su una progressione (b. 71 ss.) la cui ascesa registra dopo il secondo inciso un balzo improvviso verso l'alto. Questo comporta a b. 76 un

² La lettera in cui Bach offre i propri servigi al nuovo elettore, accludendo i manoscritti delle due parti della *Messa*, è riprodotta in *BD I* doc. n. 27. Concludendosi prima del "Credo", la *Messa* si adattava alle esigenze liturgiche delle due confessioni presenti nei domini del sovrano.

³ L'esecuzione ebbe luogo in una data compresa fra il 2 e il 27 luglio 1733.

cambio d'ottava sulla sillaba tonica di “salutari”, la cui enunciazione dilatata su sei note vieppiù acute riuscirebbe malagevole per la voce. Mentre nell'originale al trasferimento verso il grave non è associata un'inversione di moto nella melodia, questo è esattamente quel che si riscontra nella revisione, la cui linea vocale risulta più elegante.⁴

Il “Quia respexit” (n. 3) introduce dal canto suo una variante nell'organico, sostituendo nella parte obbligata l'oboe con l'oboe d'amore; al di là di una leggera brunitura nel timbro, la manovra – determinata da esigenze d'intonazione dello strumento – non introduce alterazioni significative. Diverso è il discorso dell'“Omnes generationes” (n. 4), pezzo il cui profilo la revisione altera sensibilmente: all'inizio, dove l'introduzione di pause in una buona metà dei pentagrammi rende fluido e non traumatico il passaggio dalla parte solistica alla parte corale;⁵ e verso la fine, a b. 24, dove la forza d'urto dell'accordo di dominante s'attenua di molto grazie alla limatura della nona.

Un'altra piccola miglioria si trova nel “Quia fecit” (n. 5), dove il lungo melisma su “magna” subisce a b. 15 una leggera alterazione, ininfluente sulla fisionomia generale della grande Aria in cui il Basso dialoga col continuo.⁶ Ben altro rilievo assumono, in termini d'impatto fonico, le novità in materia d'orchestrazione del numero successivo (“Et misericordia”, n. 6); rispetto all'originale questo registra l'aggiunta dei flauti e l'impiego della viola con sordina; ad esse occorre aggiungere le conseguenze della trasposizione nel continuo, il cui ostinato s'arrampica all'ottava superiore subito prima che le voci dell'Alto e del Tenore avviino l'intonazione del testo.

⁴ Il movimento verso l'alto è accentuato in sede strumentale mediante una modifica nella linea del violino II.

⁵ Nell'“Omnes generationes” la revisione comporta anche la sostituzione degli oboi con gli oboi d'amore e l'aggiunta dei flauti traversi.

⁶ Altre piccole modifiche concernono, in sede di cadenza, la condotta lineare di quest'ultimo (bb. 12, 16).

Se il “Fecit potentiam” (n. 7) non presenta novità di rilievo salvo l’aggiunta dei flauti traversi, il “Deposuit” (n. 8) denuncia qualche ritocco di natura strutturale oltre all’estromissione, per problemi di registro, della viola. Il più tangibile di essi è una *tirade* assegnata ai violini nell’imminenza dell’entrata della voce sul motivo discendente dell’inizio; dotata di grande efficacia retorica, la divaricazione prepara adeguatamente l’ingresso del Tenore nel più teatrale fra i numeri del *Magnificat*.

Se l’impiego dei flauti dolci era stato il principale responsabile della collocazione armonica dell’“Esurientes” (n. 9) al difuori del quadro tonale del *Magnificat*, la loro sostituzione con quelli traversi avrebbe dovuto comportare il superamento dell’ostacolo. Nondimeno, nella versione in Re maggiore il nono pezzo risulta semplicemente abbassato di un semitono rispetto a quella in Mi bemolle; anche la sua fisionomia, al netto di qualche aggiustamento comportato dal trasporto (si veda il continuo a b. 25), rimane sostanzialmente invariata.

Differenze notevoli si registrano invece nel “Suscepit Israel” (n. 10), la cui veste orchestrale cambia in maniera sensibile. Alla sostituzione della tromba – strumento assegnatario della melodia di nono modo – con due oboi all’unisono s’accompagna nel continuo il ripristino di una formazione più consueta rispetto a quella costituita nell’originale dai violini e dalla viola all’unisono. Il nuovo corredo appesantisce un po’ il pezzo, velando l’affascinante leggerezza originaria, perfettamente in linea con le sonorità diafane del terzetto vocale. Pur sottraendo lucentezza al *cantus firmus*, il trasferimento dalla tromba agli oboi gli conferisce un tono nostalgico in grado di evocare la misericordia ispiratrice dell’atto di memoria;⁷ resta però il fatto che la revisione toglie al “Suscepit Israel” la sua natura ‘altra’ rispet-

⁷ Un sintomo dell’attenzione particolare di Bach per la misericordia divina è ravvisabile nella dilatazione della cadenza conclusiva, che nella versione in Re maggiore presenta l’inserimento di una battuta supplementare, armonicamente basata su un accordo di tonica in secondo rivolto (b. 35).

to ai pezzi che lo circondano, e al *Magnificat* uno dei suoi tratti più geniali.

Il “Sicut locutus” (n. 10) mantiene inalterato il carattere arcaizante della sua struttura mottettistica. Al rinforzo dei flauti traversi, invece, la dossologia conclusiva (nn. 11-12) aggiunge nel continuo la triplice indicazione “tasto solo”. Dovuta con ogni probabilità a motivi pratici, la variante attenua il contrasto fra l’enunciazione iniziale (sillabica, omoritmica e dal cospicuo apporto orchestrale) e quella che, subito dopo, sgrana lenta verso l’alto la parola “Gloria”. Il venir meno delle intonazioni ‘a cappella’ toglie al pezzo una parte della sua originalità; nondimeno, la scelta conferma l’orientamento generale della revisione, che mirando a incrementarne la coerenza e lo splendore consegna il *Magnificat* al cielo sereno dell’arte classica.

Bibliografia

1. FONTI

1.1. Johann Sebastian Bach

1.1.1. Documenti

Bach-Dokumente (= *BD*) a c. del Bach-Archiv Leipzig, sotto la direzione di Werner Neumann, 9 voll., Kassel – Leipzig, Bärenreiter – VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963-

1.1.2. Testi

Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, a c. di Werner Neumann, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974.

1.1.3. Partiture

Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= *NBA*), a c. del Johann-Sebastian-Institut Göttingen e del Bach-Archiv Leipzig, Kassel-Leipzig, Bärenreiter – VEB Deutscher Verlag für Musik, 1954-2007.

Nel 2010 è stata avviata la *Revidierte Edition*, che ha finora prodotto il volume relativo alla *Messa* in Si minore, BWV 232.

La riproduzione di un gran numero di partiture e particelle manoscritte, autografe e non, è disponibile *online* all'indirizzo <http://bach.digital.unileipzig.de/content/below/index.xml>

I dati bibliografici relativi alle opere esaminate in dettaglio nel presente studio sono riassunti nelle seguenti tabelle (ove non altrimenti indicato, le fonti manoscritte s'intendono autografe):

1. *MAGNIFICAT*

BWV 243a *Magnificat* in Mi bemolle maggiore

Occasione verosimilmente per la Festa della Visitazione
(quattro tropi introdotti per la ripresa natalizia)
Data 2.7.1723 (versione con tropi, 25.12.1723)
Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 38
Particelle -
NBA II/3: 3

BWV 243 *Magnificat* in Re maggiore (revisione di **BWV 243a**)

Occasione verosimilmente per la Festa della Visitazione
Data 2.7.1733
Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 39. Edizione
in facsimile in *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und
Schriftstücke*, a c. del Bach-Archiv, Leipzig, VEB
Deutscher Verlag für Musik, 1955-, vol. 21, 1985.
Particelle -
NBA II/3: 67

2. *CANTATE*

BWV 1 *Wie schön leuchtet der Morgenstern*

Occasione Festa dell'Annunciazione
Data 25.3.1725
Testo Philipp Nicolai
Partitura -
Particelle 15: Leipzig, Thomas-Schule, QK A II 11/1
NBA I/28.2: 3

BWV 10 *Meine Seele erhebt den Herren*

Occasione Festa della Visitazione

Data 2.7.1724

Testo Martin Luther e autore ignoto

Partitura Washington (D.C.), Library of Congress, ML 30 8b B 2 M 4 (Whittall Collection). Edizione in facsimile in *Bach Cantatas in American Libraries*, a c. di Robert L. Marshall, New York, Garland, 1985.

Particelle 12: Leipzig, Thomas-Schule, QK A II 10.

NBA I/28.2: 133**BWV 63** *Christen, ätzet diesen Tag*

Occasione Primo giorno di Natale

Data 25.12.1714

Testo ?Johann Michael Heineccius

Partitura -

Particelle 21: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 9

NBA I/2: 3**BWV 75** *Die Elenden sollen essen*Occasione *Dominica I post Trinitatem*

Data 30.5.1723

Testo autore ignoto

Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 66

Particelle -

NBA I/15: 87

BWV 83 *Erfreute Zeit im neuen Bunde*

Occasione Festa della Purificazione

Data 2.2.1724

Testo autore ignoto

Partitura -

Particelle 14: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach St 21

NBA I/28.1: 3

BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens*

Occasione Primo giorno di Natale

Data 25.12.1725

Testo Georg Christian Lehms

Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 153. Edizione in facsimile a c. di Hans Joachim Schulze, Kassel-Leipzig, Bärenreiter – Zentralantiquariat der DDR, 1990.

Particelle 24: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach St 92

NBA I/2: 73

BWV 121 *Christum wir sollen loben schon*

Occasione Secondo giorno di Natale

Data 26.12.1724

Testo Martin Luther e autore ignoto

Partitura Kraków, Biblioteka Jagiellońska, P 867

Particelle 14: Leipzig, Thomas-Schule, QK A II 121/4;

4 + 4 non autografe: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach St 390

NBA I/3

BWV 125 *Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin*

Occasione Festa della Purificazione

Data 2.2.1725

Testo Martin Luther e autore ignoto

Partitura -

Particelle 12 + 1 non autografa: Leipzig, Thomas-Schule, QK A II 125/4;
3 + 10 non autografe: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach St 384*NBA* I/28.1: 33**BWV 147** *Herz und Mund und Tat und Leben*

Occasione Festa della Visitazione

Data 2.7.1723

Testo Salomon Franck e autore ignoto

Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 102

Particelle 12: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach St 384

NBA I/28.2: 65**BWV 167** *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*

Occasione Natività di San Giovanni Battista

Data 24.6.1723

Testo autore ignoto

Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 46 adn. 1, copia redatta da Christian Gottlob Meißner

Particelle 11: Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach St 61

NBA I/29: 3

BWV 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*

Occasione Capodanno
Data 1.1.1729 o anni immediatamente successivi
Testo Christian Friedrich Henrici (Picander)
Partitura New York Public Library. Edizione in facsimile in *Bach Cantatas in American Libraries*, a c. di Robert L. Marshall, New York, Garland, 1985.
Particelle -
NBA I/4: 133

BWV 186 *Ärgre dich, o Seele, nicht*

Occasione *Dominica VII post Trinitatem*
Data 11.7.1723
Testo Salomon Franck e autore ignoto
Partitura Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P 53 (con una copia manoscritta recante interventi autografi)
Particelle 1: Leipzig, Bach-Archiv, Go. S. 5. Due particelle autografe per Soprano e Alto, oggi perdute, erano sino al 1906 in Thomas-Schule, Leipzig.
NBA I/18: 17

1.2. Altre fonti

Una selezione di partiture di vari compositori attivi in area germanica fra il XVI e il XVIII secolo è stata pubblicata nel quadro dei *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (= DDT), Serie I, 65 voll., a c. della Musikgeschichtliche Kommission, Leipzig, 1892-1931, edizione moderna e revisione critica a c. di Hans Joachim Moser e C. Russell Crosby jr., Wiesbaden – Graz, Breitkopf und Härtel – Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1957-1961.

BODENSCHATZ, Erhardt.

Florilegium selectissimarum Cantionum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, 4. 5. 6. 7. & 8. Vocum, In illustri Gymnasio Portensi, ante & post cibum sumptum, nunc temporis visitarum, in gloriam Dei, scholae decus, & studiosae juventutis utilitatem Collectum et editum Studio ac labore M. Erhardi Bodenschatz, Lichtenbergensis, eiusdem Gymnasii Cantoris, Leipzig, Lamberg, 1603.

CALOV, Abraham.

*Die heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung und Erklärung, Wittenberg, 1681. L'esemplare posseduto da Bach è pubblicato in facsimile in *The Calov Bible of J. S. Bach*, a c. di Howard H. Cox, Ann Arbor (MI) UMI Research Press, 1985.*

CALVISIUS, Seth.

Harmonia cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesenge, und geistliche Lieder, D. Lutheri und anderer frommen Christen. Mit vier Stimmen contrapuncts weise richtig gesetzt und in gute Ordnung zusammen gebracht durch Sethum Calvisium, Leipzig, Apel, 1597.

DES PRÈS, Josquin.

Vier Motetten zu 4 und 6 Stimmen (= Das Chorwerk, 52 voll. a c. di Friedrich Blume, Wolfenbüttel, Kallmayer, 1929-1939, vol. 18., a c. di Id., 1932).

FRANCK, Salomon (a c. di)

Evangelische Sonn- und Fest-Tages- Andachten Hochfürstliche Gnädigste Verordnung zur Fürstlich Sächsischen Weimarischen Hof-Capell-Music in geistlichen Arien erwecket von Salomon Francken, Fürstlich Sächsischen Gesamten Ober-Consistorial-Secretario in Weimar, Weimar-Jena, Bielcke, 1717.

GERBERT, Martin (a c. di).

Scriptores ecclesiastici de musica sacra: potissimum ex variis Italiae,

Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto monasterii et congreg. S. Blasii in Silva Nigra Abbate, 3 voll., [St. Blasien], Typis San Blasianis, 1784, rist. anast. Hildesheim, Olms, 1990. Edizione moderna con traduzione inglese a c. di Terence Bailey, Ottawa, University of Ottawa Press, 1979.

KUHNAU, Johann.

Magnificat, a c. di Evangeline Rimbach, Madison (WI), A-R Editions, 1980.

KRIEGER, Johann Philipp.

21 ausgewählte Kirchenkompositionen (= *DDT*, voll. 53-54, a c. di Max Seiffert, rev. crit. di Hans Joachim Moser, 1958).

LEHMS, Georg Christian.

Gottgefälliges Kirchen-Opffer, Darmstadt, 1711.

Leipziger Kirchen-Andachten, darinnen der Erste Theil das Gebetbuch, der Ander Theil das Gesangbuch: Nebst einer Vorrede Herrn Gottlob Friedrich Seligmanns, Leipzig, Würdig, 1694.

LUTHER, Martin.

Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, 121 voll., Weimar, Böhlau, 1883-2009 (= *Weimarer Ausgabe*).

LUTHER, Martin.

Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart, a c. di Kurt Aland, Stuttgart – Göttingen, Klotz – Vandenhoeck & Ruprecht, 1948-.

LUTHER, Martin.

Geistliche Lieder auff's new gebessert, [Wittenberg], Klug, 1529. Di questa edizione, ampliata rispetto alla precedente (1524) e ristampata più volte negli anni successivi, non è oggi noto alcun esemplare.

Della ristampa successiva (1533) è invece disponibile in facsimile un'edizione moderna, *Das Klug'sche Gesangbuch*, a c. di Konrad Ameln, Kassel, Bärenreiter, 1954, 1983². Un'edizione completa è stata poi pubblicata a complemento di quella offerta dal vol. 35 (*Die geistliche Lieder*, a c. di Wilhelm Lucke e Hans Joachim Moser, 1923) della *Weimarer Ausgabe: Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Bd. 35 der Weimarer Ausgabe*, a c. di Markus Jenny, Köln – Wien, Böhlau, 1985 (= Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, IV).

Natalitia Sacra, Oder Verzeichnüß aller Texte, welche in bevorstehenden Heiligen Festen als Weihnachten, Neuen Jahr und Heil. Drey Könige allhie zu St. Marien sowohl Vor- als Nachmittag, theils vor und nach der Predigt theils auch unter der Communion mit genugsamer Vocal-Hüllfe sollen musiciret werden, Lübeck, Schmalhertz, 1682.

OLEARIUS, Johann.

Biblische Erklärung: Darinnen, nechst dem allgemeinen Haupt-Schlüssel der gantzen heiligen Schrift, 5 voll., Leipzig, Tarnov, 1678-1681.

PRAETORIUS, Hieronymus.

Canticum B. Mariae virginis seu Magnificat octo vocum super octo tonos consuetos quod est operum musicorum tomus secundus. Divinae Majestatis honori Reipublicae Christianae & musicae bono concinnatus et dedicatus denuo ab ipso autore correctus, motectis aliquot 8, 10 & 12 vocum auctus & in gratiam musicae peritorum basso continuo exornatus ab Hieronymo Praetorio Sen., Hamburg, Lang, 1622 (= DDT, Serie I, vol. 23, Hieronymus Praetorius, *Ausgewählte Werke*, a c. di Hugo Leichentritt, 1905, rev. crit. di Hans Joachim Moser, 1959).

PRAETORIUS, Michael.

Megalynodia Sionia, continens canticum B.V.M. Magnificat, 5, 6, & 8

v. *super Ut Re Mi Fa Sol La, & quaedam Madrigalia ac Motectas (interpositis de Nativitate & Resurrectione Christi Cantilenis quibusdam Germanicis) accommodatum; cui insuper accesserunt duae Compositiones aliae, quae Motectarum etiam loco non incommode usurpári possunt, autore Michaelae Praetorio*, Wolfenbüttel, In Officina Typographica Principali Brunsvicensi, 1611 (= Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, a c. di Friedrich Blume, con la collaborazione di Arnold Mendelssohn e Willibald Gurlitt, 21 voll., Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeyer-Möseler, 1928-1960, vol. 14, *Megalynodia Sionia*, a c. di Hermann Zenck, 1934).

SCHEIDT, Samuel.

Geistlicher Concerten dritter Theil mit 2. 3. und mehr Stimmen sampt den General Bass; auff alle Fest- und Sontage durchs gantze Jahr in unterschiedene Theil componiret von Samuele Scheidt Hallense, Hall in Sachsen, Oelschlegel, 1635. (= *Samuel Scheidts Werke*, a c. di Gottlieb Harms e Christhard Mahrenholz, 16 voll., Klecken-Hamburg-Leipzig, Ugrino Verlag, 1923-, voll. 10-11 a c. di Adam Adrio, 1964).

SCHEIN, Johann Hermann.

Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession, in welchem des Herrn D. Martini Lutheri, und anderer frommen Christen, auch des Autoris eigene Lieder und Psalmen sampt etlichen Hymnis und Gebetlein so in Chur- und Fürstenthürmen Sachsen, insonderheit aber allhier zu Leipzig gebräuchlich verfertigt und mit 4. 5. und 6 Stimmen componiret von Johan-Hermano Schein, [Leipzig], 1627.

L'edizione ampliata (ivi, 1630) costituisce il fondamento di quella moderna, vol. II (1965-1967) di Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 10 voll. a c. di Adam Adrio e Arno Forchert, Kassel, Bärenreiter, 1963-2010.

SCHELLE, Johann.

Magnificat in Re maggiore. Particelle manoscritte, Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. 19790 (RISM A/II ID n. 452008724).

SEDULIUS, Caelius.

Sedulii Opera omnia: una cum excerptis ex Remigii expositione in Sedulii Paschale Carmen, a c. di Johann Huemer, vol. 10 (1885) del *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1866-, ed. rivista ed ampliata da Victoria Panagl, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007.

SELNECCER, Nicolaus.

Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesenge in welchen die christliche Lehre zusam gefasset und erkleret wird: trewen Predigern in Stedten und Dörffern, auch allen frommen Christen zu diesen letzten und schweren Zeiten nütz und tröstlich: durch D. Nicolaum Selneccerum, Leipzig, Beyer, 1587.

STADLER, Maximilian.

Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem, Wien, 1826.

VOPELIUS, Gottfried (a c. di).

Neu Leipziger Gesangbuch, Von den schönsten und besten Liedern verfasst, in welchem nicht allein des sel. Herrn D. Lutheri und andere mit Gottes Wort, und unveränderter Augsburgischer Confession übereinstimmende, und in Christlicher Gemeine allhier, wie auch anderer reinen Evangelischen Orten und Landen eingeführete und gebräuchliche Gesänge, Lateinische Hymni und Psalmen, Mit 4.5. bis 6. Stimmen, deren Melodeyen theils aus Johann Herman Scheins Cantional, und andern guten Autoribus zusammen getragen, theils aber selbsten componiret; sondern auch die Passion nach den heiligen Evangelisten Matthaeo und Johanne, die Auferstehung, die Missa, Praefactiones, Responsorialia und Collecten, auf die gewöhnlichen Sonn- und hohen Festtage, das Magnificat nach den 8. Tonis, Te Deum laudamus, Symbolum Nicaenum, &c, Choraliter, und was sonst bey dem ordentlichen Gottesdienste gesungen wird, zu finden. Mit Fleiß verfertigt und herausgegeben von Gottfried Vopelio, von Zittau, itziger Zeit

bey der Schulen zu S. Nicol. Cantore. Mit einer Vorrede D. Georgii Moebii, Leipzig, Klinger, 1682; ediz. mod. New Haven (CT), Research Publications, 1973.

WALTER, Johann.

Geystlich Gesangk Buchleyn, Wittenberg, 1524. Riedito sei volte, l'ultima nel 1551 col titolo di *Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch*. Edizione moderna col titolo *Geistliches Gesangbüchlein. Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524*, a c. di Otto Kade, Berlin, Trautwein, 1878; edizione in partitura con riduzione per pianoforte a c. di Id., vol. 7 (1895) della *Publikation älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* a c. della Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868-1906.

ZACHOW, Friedrich Wilhelm.

Gesammelte Werke (= DDT, Serie I, vol. 21, a c. di Max Seiffert, 1905; rev. crit. di Hans Joachim Moser, Wiesbaden – Graz, Breitkopf und Härtel – Akademischer Druck- und Verlagsanstalt, 1958).

2. STUDI

ALLROGGEN, Gerhard – ALTENBURG, Detlef (a c. di).

Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985, Kassel, Bärenreiter, 1986.

ARNOLD, Markus.

Magnifikat: Der Lobgesang der Maria-Gedanken zur Vertonung von Johann Sebastian Bach, Dornhan, Fischbach, 2001.

BERKE, Dietrich e HANEMANN, Dorothee (a c. di).

Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Atti del congresso internazionale (Stoccarda, 1985), Kassel, Bärenreiter, 1987.

BOCKMAIER, Claus.

“Fecit potentiam” im lateinischen Magnificat von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» 82 (1998), pp. 21-41.

BOITANI, Piero.

Ri-Scritture, Bologna, Il Mulino, 1997.

BRISCHLE, Andreas.

Zum Gebrauch der Trompete bei J. S. Bach, «Archiv für Musikwissenschaft» 44 (1987), pp. 306-312.

BUTLER, Gregory.

J.S. Bachs Kanonische Veränderungen über ‘Vom Himmel hoch’ (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der ‘Fassung letzter Hand’, «Bach-Jahrbuch» 86 (2000), pp. 9-34.

CAMMAROTA, Robert M.

On the Performance of <Quia respexit...omnes generationes> from J.S. Bach’s <Magnificat>, «The Journal of Musicology» 18/3 (summer 2001), pp. 458-489.

CAMMAROTA, Robert M.

The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J.S. Bach: A Study of the Manuscript Sources, Diss., New York University, 1986.

CAMMAROTA, Robert M.

The Sources of the Christmas Interpolations in J.S. Bach’s Magnificat in E-flat Major (BWV 243a), «Current Musicology» 35 (1983), pp. 79-99.

CHAFE, Eric.

Analyzing Bach Cantatas, Oxford, Oxford University Press, 2000.

CHAFE, Eric.

Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S. Bach, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991.

CLEMENT, Albert.

On the Inner Correlation of the Six Chorales BWV 645-650 and Its Significance, «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute» 34/2 (2003), pp. 1-63.

COX, Howard H. (a c. di).

The Calov Bible of J. S. Bach, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1985.

DENHARD, Walther (a c. di).

Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag überreicht von seinen Schülern, Frankfurt a. M., Evangelischer Presseverband in Hessen und Nassau, 1978.

DREYFUS, Laurence.

The Metaphorical Soloist: Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas, «Early Music» 13 (1985), pp. 237-247.

DÜRR, Alfred.

Bach: Die Kantaten, Kassel, Bärenreiter, 1971, 2005⁹.

EMANS, Reinmar, e HIEMKE, Sven (a c. di).

Bach. Lateinische Kirchenmusik, Laaber, Laaber, 2007.

ERBACHER, Rhabanus.

Tonus Peregrinus: aus der Geschichte eines Psalmtons, Münster-schwarzach, Vier-Türme, 1971.

GECK, Martin.

J.S. Bachs Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang, «Musik und Kirche» 31 (1961), pp. 257-266.

GECK, Martin.

Bach's Art of Church Music and His Leipzig Performance Forces: Contradictions in the System, «Early Music» 31 (2003), pp. 559-571.

GLÖCKNER, Andreas.

Bachs Es-Dur Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?, «Bach-Jahrbuch» 89 (2003), pp. 37-45.

GLÖCKNER, Andreas.

Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725, «Bach-Jahrbuch» 78 (1992), pp. 73-76.

GLÖCKNER, Andreas.

Die Leipziger Neukirchenmusik und das 'Kleine Magnificat' BWV Anh. 21, «Bach-Jahrbuch» 68 (1982), pp. 97-102.

GODMAN, Stanley.

Die Erstfassung von Bachs Magnificat, «Musik und Kirche» 24 (1954), pp. 119-120.

HEINEMANN, Michael (a c. di).

Bach Lexikon, Laaber, Laaber, 2000.

HÖSCH, Wolfgang.

Motivische Integration, Proportion und Zahlensymbolik in Bachs Magnificat, «Musik und Kirche» 46 (1976), pp. 265-269.

JAHN, Curtis A.

Exegesis and Sermon Study of Luke 1: 46-55 – The Magnificat, articolo in formato elettronico reperibile all'indirizzo <http://www.wlsesays.net/files/JahnLuke.pdf>

KAST, Paul.

Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, Trossingen, Hohner, 1958.

KEVORKIAN, Tanya.

The Reception of the Cantata During the Leipzig Church Services, 1700-1750, «Early Music» 30 (2002), pp. 26-44.

KIRSCH, Winfried.

‘Mit Fried und Freud’: Zur Rezeption des Canticum Simeonis ‘Nunc dimittis’, «Musik und Kirche» 77 (2007), pp. 402-409.

KLASSEN, Janina.

Musica poetica und musikalische Figurenlehre: ein produktives Mißverständnis, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Forschung Preußischer Kulturbesitz», a c. di Günther Wagner, Stuttgart-Weimar, 2001, pp. 73-83.

KLASSEN, Janina.

“Nur als Zucker und Gewürze zu brauchen”: *Musikalisch-rhetorische Figuren im Kontext von Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 2007.

KLÄSENER, Wolfgang.

Meine Bach-Kantate. VI: Wolfgang Kläser über ‘Unser Mund sei voll Lachens’ BWV 110, «Musik und Kirche» 70 (2000), pp. 416-417.

KÜSTER, Konrad (a c. di).

Bach Handbuch, Kassel, Bärenreiter, 1999.

LEAVER, Robin A.

Ms. Bach P 271: A Unified Collection of Chorale-based Pieces for Organ?, «Bach Notes» 1 (Spring 2004), pp. 1-4.

LEISINGER, Ulrich.

Bach in Leipzig, Berlin, Leipzig, 1998.

LEISINGER, Ulrich (a c. di).

Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Atti della conferenza (Lipsia, 2000), Hildesheim, Olms, 2002.

LINTON, Michael.

Bach, Luther and the Magnificat, «BACH: Journal of the Riemschneider Bach Institute» 17/2 (Apr. 1986), pp. 3-15.

LYON, James.

The 'Cantional' by Johann Hermann Schein. «Ostinato rigore: Revue internationale d'études musicales» 20 (2003), pp. 161-175.

MARSHALL, Robert L.

Bach's Chorus: A Preliminary Reply to Joshua Rifkin, «Musical Times» CXXIV (1983), pp. 19-22.

MARSHALL, Robert L.

The Music of Johann Sebastian Bach, New York, Schirmer, 1989.

MARX, Hans Joachim.

Bericht über das Gesprächskonzert: 'Finderglück: eine neue Kantate von Johann Sebastian Bach? von Georg Friedrich Händel? "Meine Seele soll Gott loben" (BWV 223)', «Göttinger Händel Beiträge» 10 (2004), pp. 179-204.

MAUL, Michael.

Überlegungen zu einer Magnificat-Paraphrase und dem Leiter der Leipziger Kantatenaufführungen im Sommer 1725, «Bach-Jahrbuch» 91 (2006), pp. 109-125.

MELLERS, Wilfrid.

Bach and the Dance of God, London, Faber & Faber, 1980.

MERTIN, Josef.

Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis, Wien, Lafite, 1978.

MEYER, Ulrich.

J.S. Bachs Musik als theonome Kunst, Wiesbaden, 1979.

MEYER, Ulrich.

Musikalisch-rhetorische Figuren in J.S. Bachs Magnificat, «Musik und Kirche» 43 (1973), pp. 172-181.

PARROTT, Andrew.

Bach's Chorus: A 'Brief Yet Highly Necessary' Reappraisal, «Early Music» 24 (1996), pp. 551-580.

PETERS, Mark A.

Adapting Bach's Final Weimar Cantata for Performance in Leipzig: Liturgical and Musical Considerations in Cantata BWV 147, «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute» 31/1 (2000), pp. 58-73.

PETZOLDT, Martin.

Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und wissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

RECKZIEGEL, Walter.

Das Cantional von Johann Schein: seine geschichtlichen Grundlagen, Berlin, Merseburger, 1963.

RIFKIN, Joshua.

Bach's Chorus: A Preliminary Report, «Musical Times» CXXIII (1982), pp. 747-754.

RIFKIN, Joshua.

Bach's Chorus: A Response to Robert Marshall, «Musical Times» CXXIV (1983), pp. 161-164.

SANTOS, Isabela de Figueiredo.

Aspectos retóricos da ária "Quia respexit humilitatem", do Magnificat em Ré maior de J. S. Bach BWV 243, «Per musi: Revista acadêmica de música» 18 (2008), pp. 69-76.

SCHMALFUß, Hermann.

Johann Sebastian Bachs "Actus tragicus" (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte, «Bach-Jahrbuch» 56 (1970), pp. 36-43.

SCHULENBERG, David.

"Musical Allegory" Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque, «The Journal of Musicology» 13 (1995), pp. 203-239.

SCHULZE, Hans Joachim – WOLFF, Christoph (a c. di).

Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, 5 voll., Frankfurt a.M. – Leipzig, Peters, 1985-1989.

SMITHERS, Don L.

Anomalies of 'Tonart' and 'Stimmton' in the First Version of Bach's Magnificat (BWV 243a), «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute» 27/2 (1996), pp. 1-59.

STEIGER, Renate (a c. di).

Die Quellen Johann Sebastian Bachs: Bachs Musik im Gottesdienst. Atti del simposio (Stoccarda, 4-8 ottobre 1995), Heidelberg, Manutius, 1998.

STILLER, Günther.

Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Kassel, Bärenreiter, 1970.

VOSS, Steffen.

Did Bach Perform Sacred Music by Johann Mattheson in Leipzig?, «Bach Notes» 3 (Spring 2005), pp. 1-5.

WOLF, Uwe.

Eine "neue" Bach-Kantate zum 4. Advent: Zur Rekonstruktion der Weimarer Adventskantate <Herz und Mund und Tat und Leben> BWV 147a, «Musik und Kirche» 66 (1996), pp. 351-355.

WOLF, Uwe.

Überlegungen zu Bachs Kommunionsmusiken, «Bach-Jahrbuch» 85 (1999), pp. 133-141.

WOLF, Uwe.

Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» 82 (1998), pp. 43-53.

WOLFF, Christoph.

Bach: Essays on His Life and Music, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991.

WOLFF, Christoph.

Bach. The Learned Musician, Oxford, Oxford University Press, 2001 (trad. it. *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Milano, Bompiani, 2003).

WOLFF, Christoph (a c. di).

Die Welt der Bach Kantaten, 3 voll., Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 1999.

Indice dei nomi

(NB: I numeri in *corsivo* si riferiscono a citazioni in nota)

1. Personaggi biblici

- Abramo, capostipite degli Israeliti, 2-4, 6-7, 9, 15-16, 23, 92, 99, 100, *101*, 103-104, 146-147
- Anna, madre di Samuele, 1, 3-4, 6
- Asaf, cantore e veggente, 6
- Davide, re d'Israele, *108*, *123*, 158
- Eli, sacerdote, 3
- Elisabetta, madre di Giovanni Battista, 3-4, *24*, *30*, 42, 44, 48, *49*, 52, 100
- Elkana, padre di Samuele, 3
- Gabriele, arcangelo, 4, 112, 151
- Geremia, profeta, 143, 159, 163
- Gesù Cristo, 4, 6-7, *13*, 16, *24*, *27*, 32, 33, 45-49, 51, 53-54, 56, 58-60, 108, 111, 114, 116, *120*, 122-124, 127, 129-137, 149-150, 154, *155*, 157-158, 164, 167-169
- Giacobbe, figlio di Isacco e di Rebecca, fratello di Esaù, *20*, 158
- Giovanni, evangelista, 44, *159*, 167, 170
- Giovanni (il) Battista, predicatore, 4, *24*, *29*, 30, 32, 33, 35, 44, 48, *50*, 52, 55, *60*, *61*, 100, 151, 154, 183
- Giuda, figlio di Lia e di Giacobbe, *49*, *116*
- Giuditta, eroina di Betulia, 6
- Giuseppe, marito di Maria, 112
- Isesse, giudice d'Israele, 114, 127, 157-158, 164
- Isacco, figlio di Abramo e di Sara, *16*, 100, 127
- Isaia, profeta, *30*, 127, 136
- Luca, evangelista, 1, 4-7, *18*, 32, 49, 108, *123*, 125, *129*, 130, *132*, 136, *149*, 160, *166*, *167*
- Malachia, profeta, *129*
- Marco, evangelista, 57, 58, 156
- Maria, madre di Gesù, 1, 3-8, 10-14, 16, 22, *24*, *27*, *30*, 42, 44, 46, 48-50, 55, 59, 65, 77, 79, 82, 85, 87, 89, 110, 112, 116, 119-120, *132*, 137, 140-142, 150-151, 153, 162, 167
- Matteo, evangelista, 13, *47*, *59*, 136, *149*
- Michele, arcangelo, 29, 30, *101*, 107
- Paolo di Tarso, apostolo dei pagani, 6, *42*, *47*, *59*, *149*
- Peninna, concubina di Elkana, 3
- Pietro, apostolo e primo papa, 6
- Salomone, re d'Israele, 6
- Samuele, profeta e ultimo giudice in Israele, 1, 3-4
- Sara, moglie di Abramo, 3, 99-100

Simeone, pio vecchio, 4, 130, 132-135, 155
Stefano, protomartire cristiano, 6, 107, 149, 159, 160
Tobi, padre del profeta Tobia, 6
Tommaso, apostolo e santo, 29, 31, 42, 55, 107, 115, 129
Zaccaria, sacerdote, padre di Giovanni Battista, 4, 32, 49, 100

2. Nomi

Adrio, Adam, 21, 22, 24, 188
Ahle, Johann Rudolf, 95
Aland, Kurt, 8, 186
Allroggen, Gerhard, 61, 190
Altenburg, Detlef, 61, 190
Altschuler, Eric, 39
Ameln, Konrad, 19, 187
Arnold, Markus, 190
Augusto il Forte, elettore di Sassonia e re di Polonia, 114-115, 170, 173
Bach, Carl Philipp Emanuel, 26, 28
Bach, Johann Sebastian, *passim*
Bach, Wilhelm Friedemann, 173
Bailey, Terence, 20, 186
Bangert, Mark P., 24, 30, 40, 53, 147, 149
Beißwenger, Kirsten, 28
Berke, Dietrich, 79, 190
Bernhard, Christoph, 41
Blume, Friedrich, 39, 111, 185, 188

Bockmaier, Claus, 95, 191
Bodenschatz, Erhard, 110, 112, 185
Boitani, Piero, 100, 101, 191
Breig, Werner, 61
Brischle, Andreas, 165, 191
Burmeister, Joachim, 41
Butler, Gregory, 191
Buxtehude, Dietrich, 113

Calov, Abraham, 40, 185
Calvisius, Seth, 21, 58, 110, 112-113, 115, 123-125, 185
Cammarota, Robert M., 35, 83, 84, 115, 191
Carlo V, imperatore del Sacro Romano Impero, 21
Carolina di Brandeburgo-Ansbach, regina consorte d'Inghilterra, 25
Cesario d'Arles, santo, 5
Chafe, Eric, 152, 191-192
Clement, Albert, 192
Cox, Howard H., 40, 185, 192
Crosby jr., Carl Russell, 184

Dedemayer, Gerhard, 79, 85, 96
Della Francesca, Piero, 13
Denhard, Walther, 113, 192
Des Près, Josquin, 111, 185
Drese, Johann Samuel, 43
Dreyfus, Laurence, 109, 192
Durando di San Porciano, 5
Dürr, Alfred, 27, 28, 30, 54, 94, 136, 152, 156, 192

Eber, Paul, 127
Eilmar, Georg Christian, 52

- Emans, Reinmar, *39, 103, 133, 192*
 Erbacher, Rhabanus, *20, 21, 26, 192*
- Federico III, principe elettore di Sassonia, *8*
 Federico Augusto II, elettore di Sassonia e re di Polonia, *173*
 Forchert, Arno, *21, 188*
 Franck, Salomon, *43, 44, 183-185*
 Füger, Caspar, *160*
- Geck, Martin, *110, 113, 114, 115, 192, 193*
 Gerbert, Martin, *20, 185*
 Gerhardt, Paul, *121*
 Gesius, Bartholomaeus, *110*
 Ghiberti, Lorenzo, *101*
 Giorgio II, re d'Inghilterra, *25*
 Giovanni Federico, duca di Sassonia, *8*
 Glareanus, Henricus (it. = Glareano; pseud. di Heinrich Loris), *21*
 Glöckner, Andreas, *27, 29, 35, 38, 193*
 Godman, Stanley, *193*
 Gramann, Johann, *31*
 Gurlitt, Willibald, *188*
- Hanemann, Dorothee, *79, 190*
 Harms, Gottlieb, *188*
 Händel, Georg Friedrich, *25, 26*
 Heermann, Johann, *59*
 Heineccius, Johann Michael, *181*
 Heinemann, Michael, *28, 193*
 Herman, Nikolaus, *121, 127, 167, 168*
- Hiemke, Sven, *39, 103, 192*
 Hösch, Wolfgang, *41, 89, 193*
 Huemer, Johann, *150, 189*
- Jahn, Curtis A., *12, 193*
 Jahn, Martin, *46, 144*
 Jenny, Markus, *19, 187*
- Kade, Otto, *190*
 Kast, Paul, *193*
 Kevorkian, Tanya, *194*
 Kirsch, Winfried, *131, 194*
 Klassen, Janina, *41, 194*
 Kläsener, Wolfgang, *162, 166, 194*
 Kobayashi, Yoshitabe, *28*
 Kolrose, Johann, *46*
 Koopman, Ton, *28*
 Krieger, Johann Philipp, *67, 69, 186*
 Krummacher, Friedhelm, *59*
 Kuhnau, Johann, *35-36, 67-76, 81-82, 113, 115, 186*
 Küster, Konrad, *28, 194*
- Leaver, Robin A., *194*
 Lehms, Georg Christian, *159-160, 162, 164, 182, 186*
 Leichentritt, Hugo, *187*
 Leisinger, Ulrich, *59, 194*
 Linton, Michael R., *39, 40, 81, 195*
 Lucke, Wilhelm, *19, 187*
 Luther, Martin (it. = Lutero), *8, 10-15, 16, 19-21, 24, 26, 31, 39, 40, 50, 76-77, 79, 82-83, 85, 87, 96, 102, 119, 121, 130, 134, 139, 145, 150, 153, 181-183, 186*

- Lyon, James, 195
- Mahrenholz, Christhard, 188
- Mann, Thomas, 100
- Marshall, Robert L., 38, 66, 118, 181, 184, 195
- Marx, Hans Joachim, 195
- Maul, Michael, 195
- Meißner, Christian Gottlob, 183
- Melanchton, Philipp, 21
- Mellers, Wilfrid, 195
- Mendelssohn, Arnold, 188
- Mertin, Josef, 100, 195
- Metastasio (pseud. di Pietro Trappasi), 26
- Meyer, Ulrich, 41, 55, 56, 195-196
- Milton, John, 100
- Monteverdi, Claudio, 19
- Moser, Hans Joachim, 19, 67, 138, 184, 186-187, 190
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 25-26
- Neumann, Werner, 43, 173, 179
- Neumeister, Erdmann, 157
- Nicola I, papa e santo, 27, 42, 107
- Nicolai, Philipp, 136, 157, 180
- Oechsle, Siegfried, 103
- Olearius, Johann, 40, 187
- Palestrina, Pierluigi, 18
- Panagl, Victoria, 150, 189
- Parrott, Andrew, 38, 196
- Peters, Mark A., 44, 52, 196
- Petzoldt, Martin, 40, 196
- Picander (pseud. di Christian Friedrich Henrici), 166, 167, 170, 184
- Popel, Thomas, 127
- Praetorius, Hieronymus, 112, 187
- Praetorius, Michael, 110, 112, 187, 188
- Reckziegel, Walter, 58, 157, 196
- Rifkin, Joshua, 38, 84, 196
- Rimbach, Evangeline, 67, 68, 186
- Santos, Isabela de Figueiredo, 86, 196
- Scheibe, Johann Adolf, 41
- Scheidt, Samuel, 110, 112, 188
- Schein, Johann Hermann, 8, 14, 21, 96, 140, 147-148, 157, 188
- Schelle, Johann, 35, 67, 70, 113, 188
- Schering, Arnold, 38
- Schmalfuß, Hermann, 52, 197
- Schulenberg, David, 152, 197
- Schulze, Hans Joachim, 28, 38, 43, 173, 182, 197
- Schütz, Heinrich, 79, 85, 95, 96
- Sedulio, Celio (Caelius Sedulius), 150, 189
- Seiffert, Max, 67, 138, 186, 190
- Selnecker, Nicolaus, 58, 189
- Smithers, Don L., 28, 38, 74, 197
- Stadler, Maximilian, 26, 189
- Steiger, Renate, 24, 197
- Steiger-Hoffleit, Claudia, 157
- Stiller, Günther, 29, 197
- Swieten, Gottfried van, 26
- Taruskin, Richard, 39
- Tunger, Albrecht, 113

Vopelius, Gottfried, *127, 189*
Voss, Steffen, *197*

Wagner, Günther, *41, 194*

Walter, Johann, *131, 190*

Willaert, Adrian, *111*

Wolf, Uwe, *29, 36, 44, 75, 101,*
155, 197-198

Wolff, Christoph, *28, 42, 43, 115,*
120, 197-198

Zachow, Friedrich Wilhelm, *138,*
190

Zarlino, Gioseffo, *21, 111*

Zenck, Hermann, *188*

Sommario

Bach e il <i>Magnificat</i>	p. VII
1. Breve storia del <i>Canticum Mariae</i>	p. 1
1.1. Testo e usi liturgici	1
1.2. Traduzioni e <i>Auslegung</i>	8
1.3. Otto modi, anzi nove	17
2. Visitazione 1723	27
2.1. Rivisitazione.	27
2.2. Otto giorni prima: <i>Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe</i> , BWV 167	30
2.3. La funzione mattutina: <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i> , BWV 147	42
2.4. Il Vespro: <i>Magnificat</i> , BWV 243a	61
3. Natività 1723	107
3.1. Da Weimar a Lipsia: <i>Christen, ätzt diesen Tag</i> , BWV 63	107
3.2. Un addobbo magnifico: i tropi natalizi	109
4. Feste mariane 1724	129
4.1. Purificazione: <i>Erfreute Zeit im neuen Bunde</i> , BWV 83	129
4.2. Annunciazione: <i>Siehe, eine Jungfrau ist schwanger</i> , BWV Anh. I 199	135
4.3. Visitazione: <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> , BWV 10	137

5. Sotto traccia	149
5.1. <i>Christum wir sollen loben schon</i> , BWV 121	149
5.2. <i>Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin</i> , BWV 125	155
5.3. <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> , BWV 1	157
5.4. <i>Unser Mund sei voll Lachens</i> , BWV 110	158
5.5. <i>Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm</i> , BWV 171	166
6. A.D. 1733	173
6.1. Cinque mesi di tutto	173
6.2. Ipotesi Dresda: <i>Magnificat</i> , BWV 243	174
Bibliografia	179
Indice dei nomi	199

Finito di stampare nel maggio 2011
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso