La *Passacaglia* BWV 582: una nuova interpretazione [II]

Peter Ouwerkerk (traduzione di Riccardo Berutto)

Seconda parte

L'ANALISI della rappresentazione musicale dei testi nei corali per organo di Bach è stata oggetto di diverse pubblicazioni. Tutti sembrano concordi sul fatto che Bach considerasse queste rappresentazioni del testo come un requisito importante di un buon corale. È in genere possibile capire come egli si avvicinasse alla realizzazione di una composizione musicale: un confronto del testo con i risultati musicali ci conduce ad interessanti scoperte, ne ho mostrato alcuni esempi nella prima parte. Queste osservazioni ci permettono di redigere un inventario delle figure retoriche che Bach usò per illustrare alcuni concetti chiave del testo (*loci topici*).

Nella prima parte di questo articolo ho cercato di dimostrare che Bach scrisse sia i corali per organo che le sue opere libere (giovanili) con una finalità liturgica in mente. Per quanto mi risulta le opere libere erano usate al tempo di Bach come musica introduttiva e conclusiva prima e dopo il servizio luterano.

In maniera simile a quanto accade per i corali per organo, dove è il testo a fornire il concetto centrale alla composizione, nella composizione di queste opere libere Bach avrebbe posto l'attenzione sul carattere del servizio liturgico, Bach considerò la natura del servizio per il quale ogni opera libera fu composta.

Ho inoltre suggerito la possibilità che Bach abbbia usato *letteralmente* testi biblici per trarne ispirazione. Sarebbe ovvio pensare che per ogni composizione siano state consultate le letture appartenenti alla relativa domenica. Si può rintracciare una prova di quanto le forme di ostinato siano particolarmente adatte all'illustrazione di materiale testuale nelle cantate con sezioni di ciacona (o passacaglia).

Ho dato per scontato che, se fosse possibile dimostrare la relazione tra un opera libera per organo di Bach e un testo biblico, avremmo una ragione in più per pensare che essa sia nata come musica introduttiva o conclusiva per il servizio domenicale ad esso associato. In questa parte dell'articolo intendo dare sostanza a quest'argomentazione con i risultati della mia ricerca. Desidero infatti dimostrare che Bach usò episodi di ogni capitolo di un intero libero della Bibbia, l'Apocalisse di S. Giovanni, come base della *Passacaglia.*

Apocalisse

Sono giunto a questa conclusione grazie a due coincidenze. La prima riguarda il fatto che la *Passacaglia* è composta di 22 sezioni (21 variazioni più la fuga, anche se vedremo più avanti che un altra divisione è più plausibile, cioè 20 variazioni e due sezioni di fuga) e che l'Apocalisse di S. Giovanni è composta da 22 capitoli.Trovavo inoltre particolarmente singolari le prime due variazioni con ritmi sincopati - l'armonia sembra essere anticipata o "preannunciata". Si tratta a mio modo di vedere di una rappresentazione musicale del messaggio profetico dell'Apocalisse. Benchè sapessi che queste coincidenze erano tutt'altro che decisive esse stimolarono la mia curiosità spingendomi ad approfondire le ricerche in questa direzione.Si rivelò presto possibile dimostrare sorprendenti connessioni tra alcuni momenti salienti della *Passacaglia* ed il libro dell'Apocalisse.

Possiamo constatare che la sequenza dei capitoli dell'Apocalisse coincide con quella delle variazioni della Passacaglia, nella quale in ogni variazione viene illustrato un capitolo del testo biblico. Per ciascuna variazione Bach selezionò uno o più *loci topici* di ogni rispettivo capitolo. Le sue figure retoriche sono scelte sulla base di quel testo. La relazione tra i 22 capitoli dell'Apocalisse e le 22 variazioni della *Passacaglia* è estremamente semplice da dimostrare. Vedremo in seguito che Bach usò le stesse tecniche compositive che conosciamo dai corali per organo e in maniera più completa dalle variazioni su corale. [1]

Cercherò di descrivere i miei conclusioni più concisamente e chiaramente possibile nel seguente sguardo generale usando la traduzione di Lutero del 1545 (*Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch... D. Mart. Luth...*,Wittenberg 1545).[2] Benché il testo di questo traduzione sia stato riveduto pesantamente nell'ottocento, al tempo di Bach la versione originale era ancora in uso. Nelle citazioni farò riferimento alla versione originale di Lutero, la sua ortografia è molto lontana dal tedesco moderno e colpirà il lettore per il suo stile antiquato, ma penso che sia importante aderire allo stile originale visto che Bach usò con tutta probabilità una traduzione simile. [3] Fornirò inoltre l'indicazione di capitoli e versetti in modo da facilitare il confronto con una versione tradotta dal testo.

Facendo un raffronto tra la *Passacaglia* e l'Apocalisse, vediamo che la numerazione delle variazioni deve cominciare *dopo* il tema, esso (batt. 1-8) non dovrebbe essere quindi considerato come la prima 'variazione' (Piet Kee la chiama 'prima parte'). Come Bach abbia risolto questo problema del tema senza numero, che si riferisce al primo capitolo dell'Apocalisse, possiamo vederlo nel seguente schema (vedi fig. 1). Dalla decima variazione in poi la

figura 1

Passacaglia	→	*Apocalisse*
tema	→	capitolo 1
variazioni 1 & 2	→	capitoli 2 & 3
variazione 3	→	capitolo4
varazioni 4 & 5	→	capitolo5
variazione 6	→	capitolo6
variazioni 7 & 8	→	capitolo 7
variazione 9	→	capitoli 8 & 9
variazione 10	→	capitolo 10
variazione 11	→	capitolo 11 ecc.

numerazione delle variazioni coincide esattamente con la numerazione dei capitoli.

Tema

Bach fa iniziare la *Passacaglia* con una sola voce. Come è gia stato osservato nella prima metà di questo articolo, la prima metà del tema (es. 4) è presa a prestito da Raison. Meno noto - ma altrettanto importante per la mia analisi - è il fatto che il tema è anche derivato dalla melodia di un communio gregoriano[4] (es. 6). È possibile che anche Raison abbia basato il suo tema su questa melodia. Penso inoltre che Bach abbia scelto deliberatamente questa melodia a causa del testo associato, ma su questo torneremo in seguito. La seconda parte del tema (es. 5) fu aggiunta da Bach. Bach illustra il testo del primo capitolo dell'Apocalisse v.7-18 con la discesa alla nota più grave della pedaliera e l'uso del motivo di croce: "Ich bin der erst vnd der Letzt... vnd habe die Schlüssel der Helle [nota più grave] vnd der Tods [motivo di croce]".

Un altro aspetto singolare è l'uso del numero sette: il tema contiene sette semiminime e sette minime. Questo numero appare frequentemente nel primo capitolo dell'Apocalisse: le *sette chiese* (Apoc. 1:4); i *sette candelabri* (Apoc. 1:12); le *sette stelle* (Apoc. 1:20). Piu avanti nel libro incontriamo: i *sette seggi* (Apoc. 5:1); le *sette trombe* (Apoc. 8-11); il *mostro a sette teste* (Apoc. 13) e le *sette piaghe* (Apoc. 15:5-8, 16). Nella prima parte ho già mostrato che la relazione tra *Passacaglia* e fuga è 4:3, la cui somma è sette; è anche degno di nota il fatto che gli accordi finali sia della passacaglia che della fuga contengano sette note, aspetto questo su cui tornerò più avanti.

Variazioni 1 e 2

Ho già accennato ai ritmi di sincope delle prime due variazioni (es. 7), il carattere anticipatorio fa effetivamente riferimento all'insieme dell'Apocalisse. Attraverso questi ritmi Bach allude alle lettere profetiche inviate alle sette chiese (Apoc. 2 & 3). Le dissonanze che risultano da questa tecnica illustrano le spiacevoli profezie che Giovanni deve annunciare ad alcune chiese in queste lettere. La maggior parte di queste dissonanze ha comunque una risoluzione - ogni lettera si chiude con la promessa di grazia per chi resista alle tentazioni - come (Apoc. 3:11) afferma 'Wer vberwindet dem sol kein leid geschehen... '!

Variazione 3

La terza variazione inizia con un motivo ascendente nel soprano (es. 8) a cui rispondono le altre voci, si fa qui riferimento ad Ap. 4:1 - '... Steig her[,] ich wil dir zeigen was nach diesem geschehen sol... '. Questa frase è un invito a *seguire* solo allora sarà mostrato a Giovanni 'was nach diesem geschehen sol', Bach usa quindi il motivo in canone, una tecnica impiegata per illustrare 'seguire' che si trova spesso nei suoi corali per organo.[5] Questo motivo è identico al motivo iniziale, anche questo trattato canonicamente, dell'aria *'Ich folge Christo nach... '* dalla cantata *'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'* BWV 12.[6] I motivi presentati in modo sequenziale si riferiscono infine in modo letterale alla frase '... was *nach diesem* [dopo di questo] geschehen sol... '.

Il motivo del soprano (es. 9) ripetuto tre volte richiede ulteriore attenzione. In Ap. 4:8 appare la frase seguente '... Heilig / Heilig / Heilig is der Gott der HERR... der da war vnd der da is vnd der da kompt. ' È ovvio che l''Heilig' ripetuto è in relazione con i tre interventi del motivo del soprano, ma possiamo spingerci oltre per confermare questa relazione: la frase da Apocalisse 4 è una citazione di Isaia 6:23, Lutero usò questo testo per il suo ben noto hymn *'Jesajah dem Propheten das geschah'*.[7] Non c'è dubbio che Bach conoscesse questo inno: esso aveva un posto impotante nella messa tedesca luterana. In questo inno le parole 'Heilig is Gott' di Isaia, si presentano tre volte. Se esaminiamo la melodia che accompagna queste parole (es. 10) troviamo che Bach cita le prime quattro note di queste stesse tre linee nella *Passacaglia* per rappresentare il triplice *'Heilig*![8] '.

Il movimento in ottavi della *Passacaglia* inizia da questa variazione: dopo l'introduzione, l'effettivo messaggio dell'Apocalisse cominicia. In contrasto con l'inizio ascendente, la variazione si conclude con motivi discendenti. Qui questi si riferiscono a Ap. 4:1 'Vnd da... Fielen die vier vnd zwenzig Eltesten fur den der auff dem stuel sass... '.

Variazioni 4 e 5

Le variazioni 4 e 5 sono caratterizzate dall'apparire della *figura corta* (es. 11). Due significati sono associati con questa figura dalle fonti: *gioia e lode* da una parte ed *eternità* o *fede eterna* dall'altro. Entrambi questi elementi sono combinati nella quarta variazione '... Vnd alle Creatur... höret sagen... Lob vnd ehre vnd preis gewalt von ewigkeit zu ewigkeit' (Ap. 5:13).

Variazione 5

Un altro elemento melodico viene ad aggiungersi nella quinta variazione: si tratta di una variante del motivo di croce (es. 12). Questomotivo non si riferisce però alla morte come nel caso del tema; è troppo saltellante e gioioso. Penso che Bach stia rappresentando Ap. 5:3 'figurativamente' usando la cosiddetta *Augenmusik*: [9] 'Vnd niemand *im Himel* noch *auff Erden* noch *vnter der erden* kund das Buch auff zuthun vnd zu lesen noch drein zusehen. '

Variazione 6

La sesta variazione consiste di sette scale ascendenti: le prime sei sono 'troncate', dopo la settima la direzione del motivo cambia improvvisamente (batt. 55) ed appaiono brevi motivi discendenti. Bach si riferisce al testo dell'Apocalisse 6:12 '... das es das *sechste* Sigel auffthet vnd sihe da ward ein grosses Erdbeben... ' L'improvviso cambio nella direzione delle voci si riferisce al verso 16 '... Vnd der Himel entweich wie ein eingewickelt Buch... ' (es. 13). Il verso 16 (con motivi discendenti) contiene la frase '... Fallet auff vns vnd verberget vns fur dem Angesichte des der auff dem stuel sitzt... '. Questa tecnica illustra proprio questo concetto (si veda l'esempio)!

Variazioni 7 e 8

Una tendenza generale delle variazioni da 6 a 8 è lo stile più compatto nel quale le voci sembrano incrociarsi tra loro a caso (es. 14). Bach probabilmente anticipa quanto accadrà nelle due ultime variazioni prima della fuga, nelle quali troviamo una simile procedura ed una simile illustrazione del testo. La complessità dello stile si manifesta particolarmente nella settima e ottava variazione in riferimento alla frase: '... Vnd sihe eine grosse Schar welche niemand zelen kund aus allen Heiden vnd Völckern vnd Sprachen... ' (Ap. 7:9): molte persone che corrono insieme da tutte le direzioni. Sembra anche che Bach faccia inoltre riferimento al corale *'Ach wie flüchtig! Ach wie nichtig'* BWV 644 dall' *Orgel-Büchlein* - nel quale l'*insignificanza del genere umano* e *'la scomparsa nelle masse'* sono i temi centrali. [10]

Variazione 9

Nella nona variazione appare un motivo tipo 'segnale di tromba' molto caratteristico della *Passacaglia* (es.15). Le intenzioni di Bach sono chiarite nei capitoli 8 e 9: Vnd ich sahe sieben Engel die da tratten fur Gott / vnd jnen wurden sieben Posaunen gegeben. ' (Ap. 8:2)!

Variazione 10

La decima variazione è caratterizzata dall'assenza delle voci intermedie. La voce superiore sembra *volare* sopra i secchi accordi di un basso continuo (es. 16). Questa tecnica basata su figure di scale ascendenti e discendenti si trova nell'*Orgel-Büchlein* e in particolare nel corale per organo *'Von Himmel kam der Engel-Schar'* BWV 607. L'interpretazione di questa figura come descrizione del volo degli angeli sembra essere pertinente anche in questo caso: in Ap. 10:1 si legge: 'Vnd ich sahe einen andern starcken Engel vom Himel herab komen der war mit einer Wolcken bekleidet vnd ein Regenbogen auff seinem Heubt... '. La scomparsa della polifonia nelle voci intermedie potrebbe essere legata al verso 4: '... Versiegel was die sieben Donner geredt haben dieselbigen schreibe nicht. ' La linea dei sedicesimi giunge sulla nota più acuta dell'organo a battuta 86. Ciò dovrebbe essere considerato in relazione ad Ap. 10:5: 'VND der Engel... hub seine Hand auff gen [=den] Himel'!

Variazione 11

Nell'undicesima variazione rimangono solo due voci (es. 17). La ragione di questo diviene chiara alla lettura di Ap. 11:3: 'Vnd ich wil meine zween Zeugen [due testimoni] geben... '. Il tema in note lunghe sopra i motivi in sedicesimi sembra riferirsi al verso 6 dello stesso capitolo. - 'Diese [vale a dire i due testimoni] haben macht den Himel zuverschliessen das es nicht regene in den tagen jrer Weissagung... '.

Variazione 12

La dodicesima variazione contrasta fortemente con quelle che la precedono: Bach usa adesso motivi altamente drammatici. I motivi canonici sono significativi (es. 18), come abbiamo visto nella terza variazione, Bach spesso usa questi in riferimento a *seguire*. In questa variazione sembra più appropriato pensare a *inseguire* 'Vnd da der Drache sahe das er verworffen war auff die Erden verfolget er das Weib...' (Ap. 12:13)... Le figure di sedicesimi per salto discendente (es. 19) si riferiscono al testo del verso 15: '... ein wasser wie ein Strom das er sie erseuffet... '. Questa importante figura riappare in versione ascendente nella fuga con lo stesso esatto significato. La fine della variazione è interessante: i motivi scompaiono uno dopo l'altro in riferimento al verso 16: '... Aber der Erde halff dem Weibe vnd thet jren mund auf vnd verschlang den strom... ' (es. 20).

Variazione 13

La variazione 13 è caratterizzata da un movimento iniziale tranquillo, inteso chiaramente come *Augenmusik*. La figura ondeggiante rappresenta il mare, in riferimento ad Ap. 13 'Vnd ich trat an den sand des Meers... '. Dopo alcune battute (es. 21) un' entrata inaspettata del soprano (batt. 107) fa riferimento alla continuazione dello stesso verso:: '... vnd sahe ein Thier aus dem Meer steigen... '! Ritroviamo diverse volte il 'motivo del mare' che gioca una parte importante alla fine della sezione della *Passacaglia*. [11]

Variazione 14

Anche nelle successive due variazioni non troviamo scrittura polifonica. Bach illustra alcuni elementi del testo dell'Apocalisse come Augenmusik: nella variazione 14 egli usa uno stile di arpeggio molto trasparente (es. 22), direttamente connesso con Ap. 14:2: '... vnd die stimme... war als der Harffenspieler die auff jren harffen spielen... '!

Variazione 15

Una simile speigazione letterale può essere applicata nella quindicesima variazione. Bach usa l'intera estensione della tastiera, da Do, a Do_5, il che implica 'pienezza' (o completezza)(es. 23). Il testo musicale fa riferimento ad Ap. 15:8 'Vnd der tempel *ward vol* rauchs fur der herrlichkeits Gottes vnd fur seiner krafft... '! L'assenza di altre voci è spiegata nel resto di questo verso: 'Vnd niemand kund in den Tempel gehen / bis das die sieben Plagen der sieben Engel volendet wurden. '

Variazione 16

Queste 'sieben Plagen' formano il *locus topicus* che Bach scelse per la variazione seguente. Esse sono rappresentate da sette 'eruzioni' discendenti altamente dissonanti dalle quali si genera un accordo fortemente dissonante (es. 24), riferendosi letteralmente a Ap. 16:1: 'Vnd ich höret eine grosse Stimme... die sprach zu den sieben Engeln 'Gehet hin vnd giesset aus die Schalen des zorns Gottes auff die Erden. '! All'ottavo intervento, l'accordo dissonante è preparato, ma appare al suo posto un accordo consonante di do min. che serve come punto di partenza per la variazione seguente.

Variazione 17

Il tema centrale del capitolo 17 è il giudizio di Babilonia, rappresentata come una prostituta. Il movimento ondeggiante che si intensifica improvvisamente (es. 25) si riferisce alle seguenti frasi: Ap. 17:1: '... das Vrteil der grossen Huren die da auff vielen Wasser sitzt... ' (Augenmusik!) e al secondo versetto: '... die Könige... die.. truncken worden sind von der Wein jrer Hurerey. ' Il 'correre intorno' dei motivi di terzine (es. 26) può essere chiarito in riferimento all'ottavo versetto: '... vnd wir faren ins Verdamnis... '. Il testo musicale sembra simbolizzare le '... sieben Berge auff welchen das Weib sitzet... ' (v. 9) - l'esistenza di sette 'montagne' (Augenmusik) nelle figure ascendenti e discendenti, il che potrebbe far aprire un capitolo a parte...

Variazione 18

Incontriamo di nuovo la figura corta nella diciottesima variazione, adesso con maggiore drammaticità e tensione armonica rispetto alle variazioni 4 e 5. Oltre al carattere sospirante e dolente è il *saltus duriusculus* - la 'dura' (dissonante) caduta (es. 27) - a giocare un ruolo determinante. Questa figura illustra spesso intensa tristezza o dolore, mentre abbiamo visto nella prima parte di questo articolo che Bach ne fa uso per illustrare la caduta dalla grazia (si vedano i motivi del pedale nel corale *'Durch Adam's Fall ist ganz verderbt'* BWV 637 dall'*Orgel-Büchlein*). Nel nostro caso questa figura si riferisce, in modo analogo, ai lamenti per la perversione di Babilonia. In Apoc. 18:2 leggiamo: '... Sie is gefallen... Babylon die grosse und eine Behausung der Teuffel worden... '; nei versetti 9 e 10: 'Vnd es werden sie beweinen und sich vber sie beklagen die Könige auff Erden... und sprechen 'Weh / weh / die grosse stad Babylon... ' e nel verso 19: Vnd sie wurffen staub auff jre Heubter vnd schrien / weineten vnd klagten / und sprachen / Weh / weh / die grosse stad -... denn in einer stunde ist sie verwüstet'!

Variazione 19 & 20

Le variazioni 19 e 20 possono venir discusse insieme dato che il loro contenuto è simile. I motivi che Bach usa sono gli stessi usati nella variazione 13 (es. 21) nella quale rappresentano le onde del mare. È inoltre degno di nota il fatto che la polifonia divenga costantemente più complessa. Nel secondo tempo di battuta 168 l'armonia cambia ogni sedicesimo, raro esempio in Bach! In questo modo viene raggiunto un impressionante *climax* (es. 28). Bach voleva probabilmente riferisi al giudizio universale(Ap. 19 e 20) come nelle variazioni 6-8: gruppi di persone che si affollano sempre più numerosi correndo insieme da tutte le direzioni . Il testo musicale rigido e statico sembra riferirsi all'atteggiamento rigido di un uomo senza Dio.

Ci sono alcune frasi nel testo che desidero citare qui come illustrazione:

♦ Ap. 19:20: '... Lebendig wurden diese beide in den feurigen Pful geworffen der mit Schwefel brandte...';

♦ Ap.. 20:8: '... welcher zal ist wie der sand am Meer.';

♦ versi 13 a 15: 'Vnd das Meer gab die Todten'... 'Vnd der Tod vnd die Helle wurden geworffen in den feurigen Pful'... 'Vnd so jemand nicht ward erfunden geschrieben in dem Buch des Lebens Der ward geworffen in den feurigen Pful'...

'Variazione 21'

Il testo musicale nelle ultime battute della sezione di *Passacaglia* sembra essere giunto ad un punto morto. La fuga comincia quindi come uno straordinario 'rilassamento': il testo musicale è subito rischiarato (es. 29).

Penso che questo sia il momento più significativo di tutta questa analisi. Questa 'variazione 21' enfatizzata retoricamente diviene chiara quando leggiamo il testo di Ap. 21:1 'Vnd ich sahe einen newen Himel vnd eine newe Erden Denn der erste Himel vnd die Erste Erden vergieng'! La fuga è molto più celebrativa come carattere rispetto alla passacaglia. Il secondo controsoggetto sembra particolarmente irreprimibile nello spazio appena ottenuto (batt. 174)!

Abbiamo già visto come esista un legame tra i motivi della variazione 13 e quelli delle variazioni 19 e 20 (es. 21 e 28), in entrambi i casi essi rappresentano le onde del mare. Il mare e l'acqua sono normalmente simboli di terrore e distruzione nell'esegesi ebraica, due esempi ben noti sono il diluvio (Genesi 6-10) e l'attraversamento del Mar Rosso (Esodo 13:17-14:31). Questa spiegazione si accorda anche alla cornice dell'Apocalisse. È adesso chiaro perché Bach abbia usato questi motivi nelle ultime due variazioni della passacaglia: per fare in modo che sparissero, illustrando la conclusione di Ap. 21:1 - '... *vnd das Meer ist nicht mehr*'!

Melodia di Communio

Il tema della fuga non è solo letteralmente lo stesso tema usato da Raison ma è anche identico al communio gregoriano citato in precedenza. Il testo di questo communio è il seguente: *"Acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta, super altare tuum, Domine"*. Questo testo proviene dal salmo 51,[12] un salmo penitenziale nel quale il salmista confessa i suoi peccati e chiede perdono nel timore del giudizio divino (il giudizio universale). È certo che il salmo in

questione avesse una particolare importanza per Bach dal punto di vista della sua fede religiosa. Al tempo di Bach la fede luterana era continuamente focalizzata liturgicamente sul tema penitenza-perdono.

Il testo del communio nella versione originale della Bibbia suona così: 'Allora gradirai i sacrifici prescritti / l'olocausto e l'intera oblazione / allora immoleranno vittime sopra il tuo altare. ' [v. 21].

Ecco qui di seguito altre citazioni dal salmo:

[v. 6:] Contro di te, contro te solo ho peccato, /.. / perciò sei giusto quando parli, / retto nel tuo giudizio.

[v. 8:] 'Ma tu vuoi la sincerità del cuore / nell'intimo m'insegni la sapienza '

[v. 10:] 'Fammi sentire gioia e letizia, / esulteranno le ossa che tu hai spezzato. '

[v. 13:] '... Non respingermi dalla tua presenza... '

[v. 16:] 'Liberami dal sangue... /... / apri le mie labbra, / e la mia bocca proclami la tua lode. '

Tutto ciò mi induce a supporre che Bach abbia scelto deliberatamente questo testo come fonte per il tema della Passacaglia. [13] Il salmo assume quindi la funzione di una sorta di motto attraverso il quale la composizione è posta in un contesto liturgico che era reale e familiare in quel periodo.

Entrate del tema

C'è altro aspetto importante per la fuga. Il tema compare tre volte in ognuna delle quattro voci, dodici volte in tutto. Questo dovrebbe essere visto in relazione ad Apoc. 21:12-13: 'Vnd [das heilige Jerusalem] hatte grosse vnd hohe Mauren vnd hatte zwelff Thor... Vom Morgen drey thor / von Mitternacht drey Thor / vom Mittag drey Thor / vom Abend drey thor.

'Variazione 22'

Sembra difficile determinare l'inizio del ventiduesimo capitolo. Non troviamo infatti nessuna cesura evidente che possa fornirci una soluzione semplice. Oppure si? Abbiamo già menzionato l'applicazione del rapporto 4:3, esso dà l'esatta relazione tra Passacaglia e fuga. Nella prima parte di questo articolo abbiamo visto che la somma di 4 e 3 (7) deve essere considerata come simbolo di *completezza*. Ho fatto inoltre riferimento ai sette giorni della creazione, in queste circostanze si può parlare di conclusione - la nuova creazione del cielo e della terra! Se dividiamo la fuga con il rapporto 4:3 la divisione avviene esattemente a battuta 239. Notiamo che fino a questo momento l'andamento della fuga è abbastanza statico ed orizzontale, le voci si muovono in un ambito decisamente ristretto. Si ha un cambiamento a battuta 239: qui ha inizio una forte tendenza ad un movimento ascendente (es.30); notiamo inoltre che in questa battuta la musica approda ad un accordo di tonica, possiamo quindi parlare di un nuovo episodio che inizia in questa battuta anche solo dal punto di vista di semplice analisi musicale: la ventiduesima variazione. Questa sembra essere infatti la chiave della soluzione ed è da questo punto che ha inizio, a mio avviso, l'illustrazione di Apoc. 22. Già nel primo verso leggiamo: 'Vnd er zeiget mir einen lautern strom des lebendigen Wassers klar wie ein Christal der gieng von dem stuel Gottes... ' (si veda l'esempio musicale!) A sostegno di questa ipotesi ricordo quanto detto a proposito della dodicesima variazione della Passacaglia: lo stesso motivo (es.18) aveva qui una forma discendente mentre in Apoc. 12:15 leggevamo: '... ein wasser wie ein Strom das er sie erseüffet...'. Chiaramente il simbolismo dell'acqua è cambiato: l'acqua *distruttiva e sterminatrice* della dodicesima variazione (rappresentata dal motivo *discendente*) si trasforma nell'acqua *vivente* (simboleggiata dallo stesso motivo in forma *ascendente*) nella fuga. Questo è il secondo significato simbolico dell'acqua, quello di *battesimo* e *purificazione*. Questa coincidenza diviene ancor più sorprendente se applichiamo il rapporto di 4:3 alla Passacaglia: giungiamo infatti alla battuta 96, l'inizio della *dodicesima variazione*. Un altro punto importante della fuga è l'accordo di sesta napoletana nell'ultima pagina, dopo il quale l'opera si conclude con una breve coda (es.31). anche il libro dell'Apocalisse si conclude con una breve coda:

'Es spricht der solchs zeuget / Ja, Jch kome bald / Amen / Ja kom HERR Jhesu. Die Gnade vnsers Herrn Jhesu Christi sey mit euch allen. Amen. ' (Apoc. 22:20-21).

L'atteso ritorno di Cristo è realizzato musicalmente nelle solenni figure discendenti del pedale (es.32) che dominano di fatto l'intera ultima pagina.[14] le parole 'Jch kome bald' sono già state enunciate due volte in Apoc. 22, solo nella coda, la terza volta, Bach raggiunge la nota più grave dell'organo, evitata durante tutta la fuga. Bach richiama l'attenzione sull'arrivo della coda attraverso l'estremamente efficace accordo di sesta napoletana a cui fa seguito una pausa retorica generale (la prima dopo un quarto d'ora di musica (e di *volles Werck*)). L'improvvisa pausa simboleggia l'inaspettato momento del giorno del giudizio.

È inoltre singolare che la Passacaglia si concluda con un cambio di tempo: nella penultima battuta compare l'indicazione Adagio. Un tale rallentamento di tempo è raro nelle opere di Bach. Penso che egli volesse simboleggiare in questo modo l'eternità. Le ultime due battute suggeriscono inoltre un *Amen* musicale, esso acquista particolare efficacia attraverso un crescendo scritto: il primo quarto dell'Adagio è a tre parti, il secondo a quattro, il terzo a cinque, l'ultimo sedicesimo della penultima battuta a sei e l'accordo finale a *sette parti*! A mio avviso il simbolismo di questo crescendo e dell' accordo finale a sette voci è legato in modo piuttosto chiaro alle ultime parole del libro citate in precedenza: 'Die Gnade vnsers Herrn Jhesu Christi sey mit euch allen. Amen. '

Conclusione

Adesso che abbiamo completato l'esposizione delle mie idee sul possibile retroterra teologico della Passacaglia di Bach, mi sembra opportuno trarre alcune conclusioni riassuntive. Penso di aver dimostrato in maniera esauriente nella prima parte di quest'articolo che Bach avrebbe avuto una implicita motivazione per scrivere la Passacaglia. Dato il carattere così 'programmatico' dell'opera questa supposizione appare più che ovvia. È evidente che Bach selezionò coscientemente il suo stile, motivi ed effetti. L'ipotesi

che Bach abbia cercato di applicare all'opera un retroterra biblico – collegato ad uno scopo liturgico – mi sembra essere facilmente difendibile. Bach era un musicista di chiesa, coinvolto nella liturgia in senso funzionale da una settimana all'altra. Nella maggior parte degli anni della sua vita la sua attività era sincronizzata con i ritmi del calendario liturgico. Benchè una teoria definitiva a proposito della relazione tra certi testi e alcune opere per organo di Bach potrebbe essere provata solo dal compositore stesso, credo di avere sufficenti elementi per supporre che la Passacaglia di Bach possa essere correlata all'Apocalisse di S.Giovanni. I numerosi e sorprendenti legami che possono essere individuati parallelamente nelle due opere giustifica la mia impressione che, mentre il puzzle non è ancora completo, si stà però delineando un quadro abbastanza chiaro. Gli ultimi elementi del puzzle giacciono probabilmente (per fortuna) insieme a Bach nella sua tomba a Lipsia.

Appare evidente dai corali per organo e dalle cantate che Bach avesse una conoscenza profonda della teologia - molti fattori sembrano indicare una sensibilità religiosa profondamente radicata. Penso che l'intera arte compositiva delle opere sacre di Bach vada considerata in questo contesto. Dobbiamo notare che i confini tra la produzione liturgica e quella non liturgica sono ancora controversi. Ho già supposto che le opere libere per organo, specialmente fino al 1717 fossero in primo luogo composte come musica introduttiva e conclusiva per la liturgia. Credo che la mia esposizione del fondamento biblico della Passacaglia aggiunga una prova non trascurabile a quelle già offerte.

Infine

Tengo a precisare che questo articolo vuole essere un invito ad ulteriori ricerche. Non sono certo dell' avviso che tutto ciò che si poteva scoprire sulla Passacaglia sia stato scoperto. Penso che sia inoltre di pari interesse un analisi delle opere 'libere' per organo in questa prospettiva. Alcune domande che dovremmo porci sono:

- È possibile individuare connessioni tra testi biblici ed altre opere 'libere' di Bach?
- Possiamo acquisire maggiori informazioni sulle particolari domeniche nelle quali queste opere potrebbero essere state eseguite? Quando ebbero luogo letture dall' Apocalisse a Weimar ad esempio?
- È possibile che Bach avesse intenzione di compilare un ciclo di preludi e fughe (paragonabile all'*Orgel-Büchlein*) per la liturgia, nel quale ogni domenica ed ogni festività avessero un '*Præludium und Fuge* modello'?
- Possiamo applicare questo metodo alle opere di altri compositori come Buxtehude (*Passacaglia* e *Ciacone*)? Bach fu influenzato da altri oppure fu il primo a comporre in questo modo?
- Una prospettiva diversa ma non meno affascinante: come possiamo recuperare la tradizione persa dai tempi di Bach in qualità di musicisti di chiesa in modo cosciente e significativo nella liturgia?

Un commento finale per favorire una riflessione su quest'ultimo punto: che le tradizioni si siano perse completamente dai tempi di Bach non è del tutto esatto. Soprattutto i compositori francesi di questo secolo hanno (nuovamente) impiegato elementi biblici nelle loro composizioni liturgiche ed extraliturgiche. L'illustrazione retorica di testi è prominente nelle opere di compositori quali Dupré (*Le Chemin de la Croix; Symphonie-Passion)* e Messiaen (*La Nativité* ecc). Forse questi compositori possono fornirci un ispirazione sul modo di porre quest'ultimo punto in pratica.

Quest'argomento continua ad essere avvincente. Spero che quest'articolo stimoli ulteriori studi e un costruttivo scambio di idee. Bach non è mai stato completamente esplicito: ogni volta che studiamo le sue opere scopriamo elementi ulteriori. Vorrei quindi invitare i lettori ad unirsi al processo di scoperta di nuove importanti idee musicali. Spero in un confronto fruttuoso e stimolante!

Desidero ringraziare Hans van Nieuwkoop (Haarlem), Casper Honders (Groningen), ed Ewald Kooiman (Hoofddorp) per le loro critiche al testo ed i loro preziosi commenti. Vorrei inoltre ringraziare Christa Hijink (Veenendaal) e Pieter van Dijk (Alkmaar) per i loro suggerimenti.

L'originale di questo articolo è apparso in olandese in *Het Orgel, officieel orgaan van de Koninklijke Nederlandse Organisten Vereniging,* 11, 12 1993. La presente traduzione è stata autorizzata.

[1]Mi riferisco ai metodi compositivi illustrati da Albert Clement (A. Clement, *O Jesu du edle Gabe,* Utrecht 1989) e usati da Bach nelle partite su corale e nelle *Kanonischen Veränderungen;* Bach compose una variazione su ciascun verso del corale, in questo caso l'ordine dei versi coincide con quello delle variazioni.

[2]Ho fatto uso dell'edizione di Hans Wolz, Heinz Blanke e Friederich Kur (München, 1972). La bibbia di Calovius in tre parti appartenuta a Bach e contenente annotazioni di sua mano è attualmente in possesso della Ludwig Feuerbringer Library nel Concordia Seminary, St. Louis, Missouri. Il frontespizio di ogni volume è firmato "J S Bach 1733" in basso a destra.Ho supposto nella prima parte di questo articolo che la *Passacaglia* sia stata composta tra il 1713 ed il 1716. Le annotazioni sono quindi utili in relazione alle cantate della maturità (tra l'altro), non per quest'analisi della Passacaglia. Si veda inoltre Christoph Trautmann, 'Calovii Schriften / 3 Bände aus Bachs Nachlaß...', in *Musik und Kirche,* Marzo 1969.

[3]Per quanto mi è stato possibile appurare, non possediamo alcuna informazione sulla Bibbia usata da Bach *prima* del 1733.

[4]A differenza degli altri autori Michael Radulescu, in *The Organ Yearbook,* 1980, p. 95-96, prende in considerazione questo fatto. La melodia gregoriana si trova in *Graduale Triplex,* Solesmes, MCMLXXIX, p. 309.

[5]Altri esempi notevoli sono i preludi corali di Bach *O Lamm Gottes Unschuldig* BWV 618 e *'Christe, du Lamm Gottes'* BWV 619 dall'*Orgel-Büchlein,* nei quali la forma canonica simboleggia Cristo che obbedisce (segue) la volontà di Dio, cioè addossarsi la colpa dell'umanità.

[6]Questa cantata fu composta nel 1714 per la domenica *Jubilate.* Come ho scritto nella prima parte, questo è lo stesso periodo in cui la passacaglia fu composta (cioè tra 1713 e 1716). In questa cantata si trova una sezione di passacaglia ed il testo della cantata è basato sull'Apocalisse...

[7]Questo inno è il n°135 dell'*Evangelisches Kirchengesangbuch* Attualmente in uso.

Bibbia, liturgia e organo

Fausto D'Antimi

IN QUESTO PERIODO gli organisti si stanno organizzando in associazione. Perché? Tra i tanti motivi qui ne possiamo affermare due: per capire di più il significato della loro professione nel mondo di oggi e per iniziare un dialogo serio con la Conferenza episcopale italiana. Sabato, primo luglio, abbiamo avuto un'altra riunione a Pistoia e mi pare che questa volta si sia capito bene lo status quæstionis. Naturalmente i conservatori non possono essere estranei né al problema né al dialogo con la conferenza episcopale italiana: si tratta di un settore, la liturgia, che è un campo di lavoro per un certo tipo di musicisti. Dunque gli interlocutori mi pare siano due: i vescovi (parrocchie, comunità cristiane, ecc.) e lo stato italiano (strutture di formazione professionale). Mi è difficile, così di punto in bianco entrare in argomento, ma tenterò ugualmente.

Il Concilio Valicano II, sul versante della musica, ci ha regalato due novità importanti che devono essere messe alla base di una cultura nuova, di un nuovo costume, di una nuova storia. Mi riferisco a due dati teologici chiari che non devono sfuggire, come pare stia accadendo, e che sono: la traduzione della Bibbia in lingua italiana e il ministero della musica in "dominico servitio". È legittima la domanda: che c'entra lo stato italiano, laico, in queste cose clericali? Un po' di storia mi aiuta ad esprimere il mio pensiero.

Cosa ha fatto Lutero nel 1500? Ha tradotto la bibbia in tedesco. Cosa è successo nel cuore, nella mente, nella fantasia dei musicisti? È accaduto un miracolo: è nata la letteratura musicale luterana, una letteratura vocale strumentale organistica che sfida i secoli da cui, oggi, i nostri grandi concertisti attingono per i loro programmi, non so con quale comprensione reale. Michael Radulescu nella presentazione di un suo CD (Clavier-Übung) afferma una verità che occorre non dimenticare: "Diversamente dalla musica sacra cattolica barocca, che assolve una funzione meramente decorativa all'interno della liturgia, la musica luterana è chiamata a predicare in qualità di discorso sonoro, ad annunciare ed interpretare la parola divina". Che musica, ragazzi! lo oso dire che quella musica non è musica ma canto, proprio come il canto gregoriano: è musica che parla tedesco e in tedesco annuncia, è musica parlante. La musica dei cattolici è musica... sonante (cymbalum tinniens, direbbe S. Paolo). Il paragone con l'arte figurativa chiarisce il concetto: le chiese cattoliche sono piene di quadri e affreschi che rappresentano, che parlano dei fatti della storia della salvezza, i nostri fratelli maggiori, gli ebrei, abbelliscono i loro tempi con i ghirigori, perché non possono rappresentare ecc. ecc.

Fino a quando la musica cattolica è stata grande? Fin quando è rimasta in ginocchio davanti alla parola: il canto gregoriano e poca altra letteratura strumentale e poi pare che il Padre Eterno abbia chiuso il rubinetto della fantasia. Sembra che tutto sia finito con il 1600. Da quel momento per i cattolici, dal punto di vista musicale, pare sia iniziato un periodo di "eresia musicale" cioè, staccati dalla parola, hanno "pensato" solo al fatto estetico, che è risultato fine a se stesso e quindi sterile. Faccio qualche esempio per dimostrare che la musica che parla tedesco ha, alla base, una solidità del dato teologico che l'ha fatta fiorire. Tra parentesi, mi domando: Come si può capire, insegnare (ormai l'ho detto), quella letteratura senza capire quello che c'è alla radice. Per es. la piccola sinfonia sul Natale di Reger: inizio ppp, cupo, un corale dell'Avvento cioè dell'attesa; poi il secondo corale, "Io sono un peccatore: che faccio?" (tutto in re minore, corali e commento, cupo); finalmente un corale che risponde all'attesa dell'uomo: "Non ti preoccupare, dal cielo vengo io"; combinazione della melodia del corale (re maggiore) con la melodia di Stille Nacht, notte santa, di pace, perché Lui è venuto, come dire che con Lui anche le nostre notti si illuminano. Probabilmente gli autori cattolici italiani, stimolati dal Natale, avrebbero sfornato una pifferata natalizia. Quando noi ascoltiamo quella roba percepiamo solo il fatto estetico, (pure importante); possiamo solo immaginare l'emozione degli ascoltatori sia durante la liturgia che durante i concerti: agli affetti prodotti dal fatto estetico si aggiungeva (e si aggiunge per i tedeschi) il messaggio delle parole. Mi pare inutile insistere, la cosa è chiara per quasi tutti gli organisti che si accostano con onestà intellettuale a quella letteratura. Mi viene un po' di nostalgia: vorrei essere luterano dal punto di vista musicale.

Quindi oggi non possiamo dimenticare questo dato teologico nuovo, la Parola di Dio tradotta in

(Seguito delle note da pag. 20)

[8]Questa importante coincidenza è stata messa in luce dalla mia collega Christa Hijink.

[9]Si veda la spiegazione nella prima parte di quest'articolo.

[10]Menzionato anche da Peter Williams in *The Organ Music of J. S. Bach*, I, Cambridge, 1980, p. 260.

[11]Si confronti questo motivo con la linea della mano sinistra nel corale per organo *Christ unser Herr, zum Jordan kam'*, anche nella quale la figurazione si riferisce all'acqua.

[12]Ci si riferisce al Salmo 50, 21 nel Communio citato dal *Graduale Triplex*. Ciò è dovuto allo spostamento nella numerazione cattolica e protestante dei salmi. Ci riferiamo, in questo caso, al Salmo 51 secondo la numerazione protestante.

[13]La familiarità di Bach con il repertorio gregoriano è testimoniata dall'uso che ne fa in diverse occasioni nelle sue opere. L'esempio più noto è l'inizio del *Credo* nella Messa in si minore, basato sulla melodia gregoriana del Credo. Secondo quanto si legge in Gottfried Vopelius, *Neu Leipziger Gesangbuch*, 1682, p.497, il canto gregoriano era in uso nella Thomaskirche di Lipsia, e forse nella maggior parte delle chiese luterane.

[14]Sembra che Bach stia citando il motivo principale del suo *Praeludium in C-dur* BWV 545!