

LE MESSE “LUTERANE” DI BACH: COME, QUANDO E PERCHÉ’ di Federico Bardazzi

A distanza di due secoli dalla Riforma, nella Germania luterana, convivono nella liturgia della Messa ancora diversi aspetti e retaggi del passato.

Questo accade anche perché la liturgia stessa è una materia viva, tutt’altro che rigida, e si plasma e si sviluppa modificandosi continuamente: infatti ancora nella Lipsia della prima metà del XVIII secolo, convivevano la lingua tedesca e quella latina, quest’ultima riservata specialmente alle occasioni più solenni e ai momenti di preghiera lasciati più intatti dalla Riforma.

In particolare il *Kyrie*, il *Gloria* e il *Sanctus*, venivano cantati in latino nelle solennità e proprio questo ha reso necessaria la composizione delle “Messe luterane” - erroneamente dette “messe brevi” - da parte di Bach.

Queste Messe comprendono, in forma più sintetica rispetto alla grandiosa *Messa in si minore* (che comprende l’intero *Ordinarium Missae*), solo il *Kyrie* e il *Gloria*.

Ciò significa che la parte musicale della liturgia, sempre assai accurata nella Chiesa evangelica, prevedeva l’esecuzione durante il *Gottesdienst* di altre musiche e, da questo punto di vista, non si deve dimenticare che la durata media di una messa domenicale a Lipsia ai tempi di Bach era di circa quattro ore; non è questo il luogo per spiegare i motivi di questa lunghezza, ma è facile intuire che l’incontro ecclesiale era al tempo stesso momento spirituale, culturale, sociale e anche una occasione per cantare e praticare, o almeno ascoltare, musica scritta appositamente per l’occasione.

Lipsia godeva di un particolare regime vigente in fatto di culto, considerando anche l’autonomia, che in questa materia, il Riformatore aveva concesso alle varie chiese e diocesi, per cui le forme del rito potevano presentarsi discretamente diversificate e pertanto condizionare in maniera profonda il tipo di musica prodotta per le esigenze della chiesa.

Il sermone occupava la parte centrale del servizio liturgico ed era il fulcro del *Gottesdienst*, ma era anche manifestazione di sapienza, prova di capacità dialettica, pubblica confessione, ammonizione e disquisizione filologica intorno alle Sacre Scritture. Ma soprattutto il sermone era il principale veicolo di estrinsecazione teologica e solitamente doveva durare non meno di un’ora.

Così all’interno dell’azione liturgica si possono individuare due sezioni principali, quella testuale (Liturgia della parola) e quella sacramentale (Liturgia eucaristica). La prima culmina appunto con il sermone, mentre la seconda con la distribuzione della comunione o santa cena (*Abendmahl*).

Prima che il rito vero e proprio avesse inizio veniva eseguito un preludio organistico e l’intera azione liturgica veniva sostenuta dalla musica: tutti i testi, letture comprese, erano intonati nel tipico tono di recita ecclesiastico, e il canto dei corali da parte della comunità veniva spesso preceduto da *Choralvorspiele* organistici, mentre le due prime cantorie del *coetus musicus* della *Thgomasschule* erano impegnate nella esecuzione della *konzert musik*.

Per quanto riguarda la parte musicale i protagonisti erano il celebrante, la schola, l’orchestra e la comunità che partecipava solo al canto dei corali in lingua tedesca e alle risposte liturgiche di tipo assembleare.

A questo proposito, è utile citare una ricerca portata avanti in questi ultimi anni, tra gli altri, dal musicologo e direttore d’orchestra inglese Andrew Parrot, che si è basato principalmente sui manoscritti delle parti staccate di Bach destinate ai singoli cantanti e sulla famosa lettera dello stesso *Kantor* al Consiglio Municipale di Lipsia sullo *status*

musicae, datata 23 agosto 1730.

Da questa fonte si evince chiaramente che il gruppo vocale che Bach aveva a disposizione - formato interamente dagli allievi della *Thomasschule*, tutti ragazzi maschi, dai dieci ai ventidue anni - era di circa cinquanta elementi, suddivisi in quattro cantorie preposte a tutte le funzioni liturgiche delle quattro chiese principali di Lipsia - fra le quali le più importanti erano la *Thomaskirche* e la *Nikolaikirche*, nelle quali si svolgevano alternativamente i riti più importanti anche dal punto di vista musicale.

I quattro gruppi erano suddivisi considerando le qualità vocali e musicali dei ragazzi, perciò le prime due erano le più qualificate e si riunivano per alcune delle celebrazioni civili e religiose più importanti nell'arco dell'anno.

A sua volta ogni cantoria era composta da "concertisti" e "ripienisti"; questa distinzione presenta alcune sostanziali differenze rispetto a quella odierna fra solisti e coristi: infatti i *concertisti*, pur essendo ovviamente scelti per il loro specifico talento musicale, avevano il compito di cantare tutta la parte vocale e cioè sia le arie solistiche e i duetti, che i cori. I *ripienisti* invece rinforzavano questo ristrettissimo ensemble a parti reali solo nei cori a cappella, che nella accezione barocca significa *in stylus antiquus*, e cioè contrappuntisticamente più severi, di ispirazione rinascimentale, mentre nei cori concertati e virtuosistici *in stylus luxurians*, ovvero stile moderno, erano impiegati solo in alcune sezioni, ma non necessariamente in modo continuativo.

Inoltre i due gruppi erano disposti a una certa distanza l'uno dall'altro; molto spesso il gruppo di ripieno era considerato opzionale e poteva consistere di un solo elemento per ogni sezione vocale.

E' certo, quindi, che nell'esecuzione delle *Messe luterane* di Bach vi fosse l'unione della prima e della seconda cantoria dei *Thomaner* di Lipsia, cioè circa sedici elementi, dato che l'esecuzione dell'ordinario in latino (ad esempio il *Kyrie* e il *Gloria* appunto) era riservato a solennità importanti.

Inoltre, la prassi musicale liturgica luterana considerava con attenzione l'antico ruolo al quale erano state votate le cantorie, quello di intonare mottetti e cantici, distinguendo tali prestazioni dagli interventi lasciati alla comunità dei fedeli. L'uso di cantare come *introitus* mottetti appartenenti a un repertorio da tempo codificato e trasmesso da raccolte di vecchia data come il *Florilegium portense* (1618) o il *Neu Leipziger gesangbuch* (1682) di Vopelius, era ampiamente diffuso a Lipsia.

Il repertorio considerava tanto i maestri di scuola tedesca, quanto gli esponenti della polifonia italiana; così accanto a ai nomi Hassler, Calvisius, Hausmann, figuravano i Gabrieli, Ingegneri e Marenzio: su 271 brani del *Florilegium*, meno di una decima parte presenta il testo in tedesco. Questo aspetto, insieme all'uso del latino in alcune parti della messa, sottolinea ancora una volta l'attenzione della Chiesa evangelica alle comuni e più antiche radici cristiane, in contrapposizione a presunti rifiuti di identità culturale comune.

Inoltre si deve tenere presente che il latino era comunque una lingua rimasta nella pratica degli intellettuali del tempo e lo stesso Bach, tra le sue mansioni, aveva proprio quella di dedicare alcune ore di insegnamento di questa lingua ai propri allievi presso la *Thomasschule*.

Per quanto riguarda la pronuncia del latino, la linguista Vera Scherr - nel suo saggio edito dalla Bärenreiter - afferma che nella prassi della pronuncia di questa lingua nella musica del XVIII secolo, nei paesi di lingua tedesca si era consolidata una dizione differente dal latino ecclesiastico in uso in Italia: questa pratica è ampiamente documentata, nel saggio della Scherr, da numerose testimonianze dell'epoca.

Entrando più nello specifico delle *Messe luterane* di Bach si può aggiungere che ne sono documentate alcune esecuzioni a partire degli anni trenta del settecento e che in

particolare la Messa in sol minore non ci è pervenuta nell'originale ma in copie realizzate da Atnickol fra il 1742 e il 1748.

Ogni Messa è costituita di da sei numeri (uno per il *Kyrie* e cinque per il *Gloria*, che però risulta diversamente suddiviso da opera a opera): i brani sono complessivamente ventiquattro ma nessuno di questi sembra potersi ritenere originale.

La fonte della parodia è riconosciuta in ventun casi, ma anche nei restanti tre è assai probabile che non si tratti di brani originali ma di rielaborazioni da cantate ora perdute.

E' importante sottolineare, comunque, che quattro cantate (BWV 79, 102, 179, 187) sono state sfruttate a fondo (tre o quattro numeri per ciascuna di esse col caso limite della nostra BWV 235 che impiega tutti e quattro i brani utili di BWV 187).

Tutte le cantate il cui materiale è stato riversato nelle Messe appartengono agli anni 1725-1736. Nell'adattare al testo latino della Messa le pagine originariamente composte per cantate in lingua tedesca, Bach è talvolta andato ben oltre le esigenze di un corretto adeguamento delle linee musicali a parole diverse, così come non si è limitato a semplici modifiche di ordine tonale o strumentale.

Ad esempio nel *Gloria* della Messa in sol minore Bach rinuncia all'introduzione strumentale del modello della Cantata BWV 72/1, proponendo una rielaborazione alquanto massiccia.

Affrontando un'opera di così rilevante importanza come la Messa in sol minore, non si può prescindere, come abbiamo fatto, da un'analisi del contesto storico, della genesi, dei testi, della forma e della struttura musicale, della loro funzione psico- sociale e liturgica; tuttavia c'è un aspetto ignorato da questo tipo di analisi e che riveste un ruolo primordiale nella musica vocale di Bach, ovvero la retorica musicale.

Questo elemento è in grado da solo di trasfigurare completamente le parole da una semplice lettura del testo. Infatti non si può penetrare nella musica di Bach senza una coscienza totale del rapporto strettissimo tra testo e musica.

Philipp Spitta (*Passionsmusiken von J.S. Bach und H. Schütz* - 1893), Albert Schweitzer (*Bach, le musiciene - poète* - 1905) ed André Pirro (*L'Esthétique de J.S. Bach*), sono i principali musicologi che hanno sostenuto questa tesi.

Successivamente molti loro "discepoli" hanno continuato su questo tracciato. Ma già nel seicento questo tipo di retorica era oggetto di innumerevoli trattati come la *Musurgia Universalis* di Kirchner (1650) e la *Harmonie Universelle* di Mercenne (1636).

Uno dei punti basilari della retorica musicale del sei - settecento è l'estetica degli affetti nella quale ogni idea viene espressa attraverso il proprio affetto specifico (Kirchner ne menziona undici, Quantz diciotto): al compositore barocco infatti non interessa tanto di dipingere soggettivamente il proprio io, ma di provocare nell'ascoltatore una successione di stati emozionali, e di condurlo nei concetti intellettuali e spirituali più profondi, di cui egli è in perfetto controllo, e che ha studiato e catalogato con la massima cura.

Da tutto ciò scaturisce un linguaggio "criptato" fatto di immagini e di significati profondi, attraverso un simbolismo sottile e incredibilmente insistente di numeri e di geometrie che stanno fra *Ars* e *Scientia*, che ci riportano a madrigalismi che di volta in volta suggeriscono le sensazioni e le emozioni più profonde, lasciandoci penetrare, più o meno inconsapevolmente, nei recessi più assoluti e misteriosi della Fede.