La Passione secondo Bach

Cesare Galla
15 Aprile 2022

Cantare il racconto evangelico della Passione di Gesù durante le celebrazioni del Venerdì Santo era un’antica tradizione musicale della Riforma luterana. In origine lo si era fatto in modo responsoriale, poi si era affermato lo stile corale polifonico ed erano emerse in ruoli sempre più importanti le voci soliste. Alla fine del Seicento, l’impetuosa affermazione, anche nelle città tedesche, del gusto melodrammatico di origine italiana aveva avuto l’effetto di aggiornare forma e stile della musica con la quale nelle chiese si narrava la morte del Cristo. Nasceva quella che poi gli storici avrebbero chiamato Passione-Oratorio. Si trattava di una formula di compromesso, in equilibrio fra la severità teologica del genere sacro e la ricchezza degli “affetti” tipica dell’Aria, cuore dell’opera italiana. Dal punto di vista strutturale, questo tipo di composizione era basato sull’interpolazione fra il testo evangelico (non necessariamente nell’originale, talvolta sottoposto ad ampie elaborazioni) e una serie di “Arie spirituali” di commento e meditazione, contrizione e pentimento, affiancate a loro volta da un certo numero di cori polifonici; il tutto, con accompagnamento strumentale sempre più ricco e vario.

La statua di J.S. Bach accanto alla chiesa di San Tommaso a Lipsia (foto R. Copello).

Quando Sebastian Bach, il 5 maggio 1723, prese servizio come Cantor della città di Lipsia (ovvero come responsabile delle musiche da eseguire nelle due principali chiese della seconda città della Sassonia, San Tommaso e San Nicola) questo genere era ormai largamente affermato specialmente nella Germania del Nord e in particolare ad Amburgo, grazie a musicisti come Telemann e Händel e alla collaborazione di letterati come Barthold Heinrich Brockes. Il suo “libretto” sulla Passione di Cristo ebbe vasta popolarità e fu musicato più volte da compositori diversi. Qualcosa del genere, anche se in maniera molto più “intensiva”, sarebbe accaduto di lì a poco nell’ambito dell’opera seria con i libretti di Metastasio.

A Lipsia la nuova tendenza era giunta relativamente tardi, peraltro senza raccogliere particolari entusiasmi. La prima esecuzione di una Passione di questo tipo era avvenuta solo due anni prima dell’entrata in servizio di Bach, il Venerdì Santo del 1721, con una partitura dell’allora Cantor, Johann Kuhnau, sul testo del Vangelo di Marco.

Un decennio più tardi, lo storico locale Christian Gerber nel ricostruire la storia delle cerimonie di chiesa in Sassonia avrebbe rievocato criticamente l'affermarsi del nuovo stile: «Si è anche cominciato a eseguire la storia della Passione, che prima ci si accontentava di cantare con semplicità e raccoglimento, nella maniera più artificiale, con ogni tipo di strumenti...».

Bach non ebbe dubbi nell'adottare la forma più moderna di questo genere fin dall'inizio del suo incarico a Lipsia. Dopo la sua *Passione secondo Giovanni*, eseguita nel 1724 e nel 1725, e dopo un anno (il 1726) nel quale il Cantor fece eseguire una Passione di Reinhard Keiser, direttore dell'Opera di Amburgo, il Venerdì Santo 11 aprile 1727, in San Tommaso, vide la luce la *Passione secondo Matteo*.

L'interno della chiesa di San Tommaso a Lipsia.

Fino alla metà degli anni Settanta, gli studiosi bachiani ritenevano che la prima esecuzione fosse avvenuta il 15 aprile 1729. Le ricerche, rese più difficili dalle carenze documentarie, hanno portato ad anticipare di due anni la nascita del

capolavoro. Fra l’altro, questo ha permesso di risolvere la questione degli auto-imprestiti (le cosiddette “parodie”) presenti nella partitura, riducendone di molto il peso ed escludendo soprattutto – com’era stato ipotizzato in precedenza – che nove Arie della grande Passione fossero state scritte originariamente per la *Musica funebre* in memoria del principe Leopold di Cöthen, eseguita nel marzo del 1729. In realtà, accadde esattamente il contrario, il passaggio avvenne dalla Passione, cui spetta quindi la palma della quasi totale originalità, alla *Trauermusik* .

Quella del 15 aprile 1729 fu perciò la seconda esecuzione, in occasione della quale, comunque, Bach apportò alcune modifiche e aggiunte rispetto alla stesura iniziale. Le principali riguardano la prima parte dell’Oratorio, nella quale il musicista inserì due ulteriori Corali. Uno era nuovo, l’altro – che inizia con le parole “O Mensch” – era stato scritto per la *Passione secondo Giovanni* di alcuni anni precedente. La partitura così configurata è la versione di riferimento nelle interpretazioni di oggi.

La chiesa di San Tommaso a Lipsia.

La chiesa di San Tommaso aveva due cantorie: una caratteristica decisiva nella nascita del capolavoro. Bach concepì infatti una partitura monumentale non solo per l’ampiezza (dura poco meno di tre ore) ma anche per il fatto di essere concepita per quello spazio e dunque scritta per doppio coro e doppia orchestra: una “macchina musicale” con pochi precedenti nella storia. Riallacciandosi all’antica tradizione della Basilica di San Marco a Venezia, il musicista volle realizzare una sorta di contrappunto spaziale nell’interazione fra le due compagini vocali e strumentali: un dispositivo decisivo per raggiungere la caratteristica

temperatura emotiva quasi teatrale di questa Passione (è celebre l’allestimento semi-scenico realizzato nel 2010 dal regista Peter Sellars con i Berliner Philharmoniker – che si può reperire in Dvd). Si tratta di un crocevia forse unico nella storia fra musica sacra di altissimo rigore stilistico-teologico e linguaggio drammatico “soggettivo”, realizzato nella vasta gamma di “affetti” delineati dalle Arie solistiche.

Altrettanto decisiva fu la collaborazione del musicista con un giovane poeta locale, Christian Friedrich Henrici, che aveva allora 27 anni. Singolare figura di verseggiatore inizialmente dedito al genere satirico e mondano, verso la metà degli anni Venti del Settecento questo autore – che si firmava con lo pseudonimo di Picander – si era dedicato alla poesia spirituale, affermandosi rapidamente. Come nei migliori casi di collaborazione fra operista e librettista, Bach ottenne da Picander un testo particolarmente funzionale alla sua visione, caratterizzato da inedita coesione e forza letteraria. Determinante in questo senso fu anche il fatto che la musica aveva avuto un ruolo primario nella formazione del poeta, rendendogli naturale realizzare una scrittura ben aderente alle necessità del canto.

Evang. Und von der sechsten Stunde an war eine Finsterniß über das gantze Land

neuntten Stunde. Und um die neuntte Stunde schrey Jesus laut und sprach

Eli lama lama asabthani? Evang. Das ist: Mein Gott, mein Gott warum

hast verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen

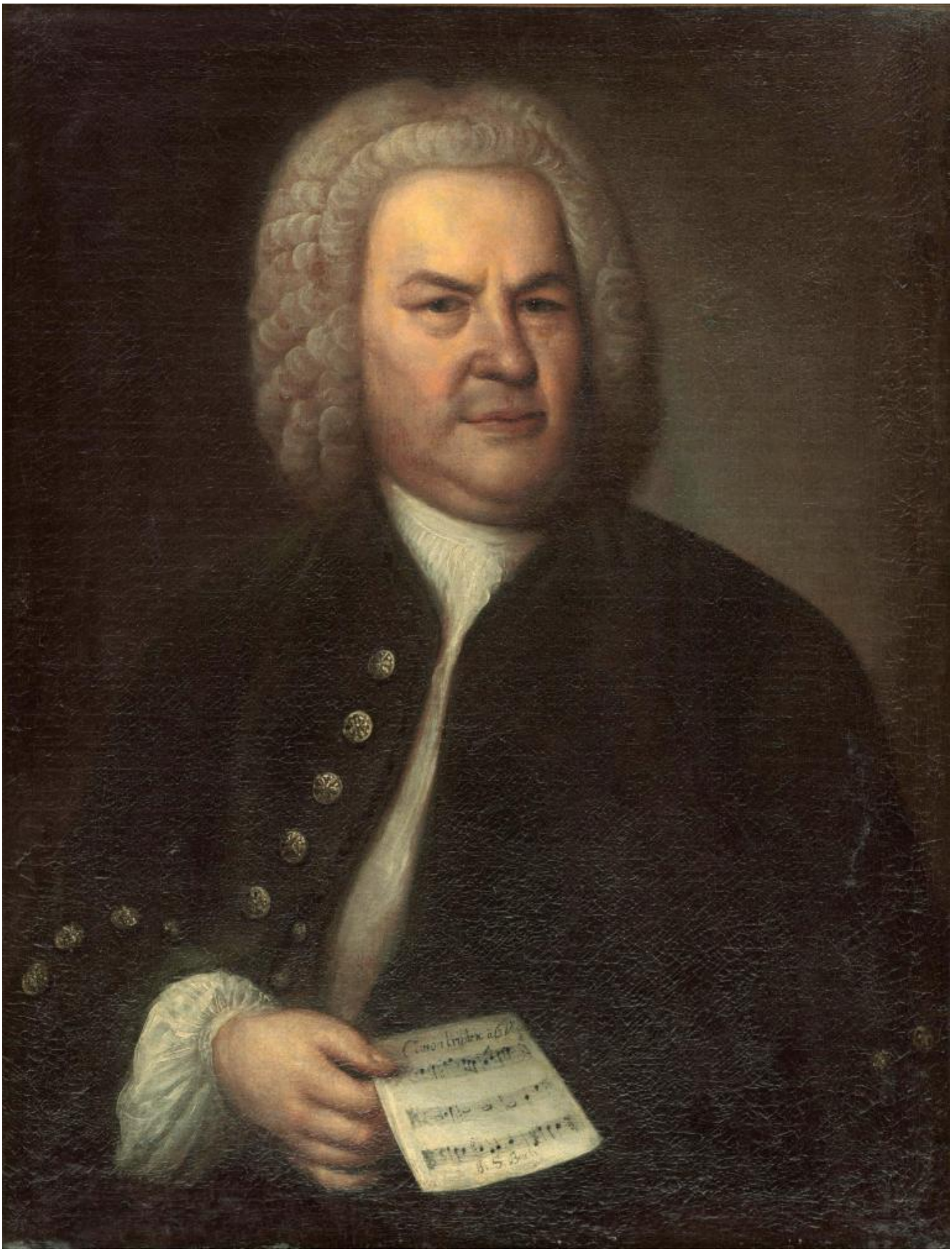
Jesus aber

Una pagina della partitura autografa della Passione secondo Matteo (1736).

La suddivisione in due parti della *Passione secondo Matteo* risponde naturalmente alla necessità di inserire all'interno dell'esecuzione l'omelia del Venerdì Santo. Nella prima parte i punti cruciali sono l'ultima cena, con l'istituzione dell'eucarestia e la rivelazione del tradimento di Giuda, e quindi la veglia nel Getsemani fino alla cattura di Gesù. Dopo l'omelia, la narrazione musicale riprende con le convulse e sempre più tragiche vicende nel Sinedrio, seguite dall'intervento di Pilato, dal processo, dalla condanna e quindi dalla crocefissione.

L'opera si apre con uno sbalorditivo affresco vocale-strumentale, "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" (Venite, figlie, aiutatemi nel pianto) nel quale ai due cori principali si unisce un terzo "coro angelico", che intona l'antico Corale "O Lamm Gottes unschuldig" (O immacolato agnello di Dio). È una sorta di preambolo teologico, realizzato però con fortissimo impatto drammatico, durante il quale i credenti riuniti nella chiesa iniziano la contemplazione del sacrificio della croce, non senza la consapevolezza della loro inesorabile colpa (secondo la dottrina luterana, essa incombe su ogni cristiano in quanto peccatore).

La partitura si sviluppa secondo lo schema già sperimentato dal musicista, ma qui condotto a una monumentalità senza precedenti, grandiosa e controllata in ogni dettaglio. In essa si fondono stili molteplici, dall'arcaismo dei Corali, quasi provocatoriamente moltiplicato e sublimato, fino alla sottile e raffinata eleganza della forma operistica per eccellenza, l'Aria, ricondotta a proclamazione teologica a partire dagli "affetti" mondani e umani che delinea musicalmente. In ultima analisi, la dimensione espressiva è quella di una spiritualità universale e senza tempo.



Elias Gottlob Haussmann, ritratto di J. S. Bach, olio su tela, 1746.

Il racconto evangelico (Matteo, capitoli 26 e 27) è esposto in un vivace recitativo a più parti, mentre i Corali fungono da luogo in cui la meditazione collettiva si fa contrizione e preghiera e hanno quasi la funzione di separare le scene del sacro dramma. Le Arie per voci solistiche, sempre precedute da recitativi in Arioso, che presentano la stessa cornice strumentale, offrono un'altra prospettiva nella contemplazione del dramma, più individuale e sofferta. Esse non sono affidate ai personaggi della vicenda: ogni fedele poteva quindi trovarvi la "rappresentazione musicale" della propria meditazione.

Il recitativo del racconto evangelico è "secco", ovvero accompagnato solo dal basso continuo, ma spesso intarsiato dagli interventi corali della "turba", il popolo di Gerusalemme che assiste alla vicenda e la commenta, con trascinante connotazione contrappuntistica. L'unica eccezione è la cosiddetta "aureola" strumentale che caratterizza i recitativi di Gesù (voce di basso), simbolismo musicale realizzato dagli archi. Altri personaggi che intervengono nel racconto evangelico, condotto in larga parte dall'evangelista stesso (voce di tenore), sono Giuda, Pietro, due sommi sacerdoti, Ponzio Pilato e sua moglie.

Singolarmente efficace risulta il tessuto armonico. All'interno di una gamma di tonalità molto ampia si incontrano melodie cromatiche (che quindi si spingono lontano dalla tonalità principale), accordi dissonanti come quello di settima diminuita, modulazioni improvvise. Decisiva nella tinta come nella profondità emotiva dell'invenzione melodica, la tavolozza strumentale. Le due orchestre prevedono a fianco degli archi (sia "moderni" che arcaici, come il violone o la viola da gamba) i flauti traversi e a becco, e una vasta famiglia di oboi, comprendente anche gli oboi d'amore e gli oboi da caccia, che orientano verso il grave la tessitura in cui questo strumento normalmente si esprime. Nella sua articolazione, la differenziazione timbrica getta una luce specifica, molto caratterizzante, su ogni Aria. Gli accompagnamenti in funzione solistica affidati a vari strumenti (violino, oboi di ogni tipo, viola da gamba, flauti) cessano di avere un senso semplicemente decorativo, per raggiungere una profondità e una sensibilità emozionanti.

Le Arie sono 14 (comprendendo anche un duo), distribuite asimmetricamente fra la prima e la seconda parte (che è più ampia), e suddivise fra le quattro tipologie

vocali (soprano, contralto, tenore e basso) con prevalenza per le voci più gravi. In particolare, cinque sono le Arie per contralto, la voce che secondo l'esegesi teologico-musicale rappresenta metaforicamente l'anima cristiana sofferente. Anche i Corali sono 14, in questo caso simmetricamente divisi nelle due parti, sette nella prima e sette nella seconda. Sette come le ultime parole di Cristo sulla croce, come i doni dello Spirito Santo, le opere di misericordia, le virtù, i peccati capitali: una numerologia mistica che non può sfuggire e che è stata ampiamente studiata, talvolta forse esagerandone l'importanza.

La chiesa di San Tommaso a Lipsia nel 1749.

Scegliendo personalmente questi Corali, il compositore creò un’impronta musicale specifica, una sorta di “motto” per l’intera Passione, in virtù dell’insistito utilizzo di varie strofe dell’Inno “O Haupt voll Blut und Wunden” (O testa coperta di sangue e di ferite), opera del poeta tedesco secentesco Paul Gerhardt, intonate con una melodia oggi divenuta celeberrima. Si tratta di un brano di Hans Leo Hassler, musicista di Norimberga che fu amico a Venezia di Giovanni Gabrieli e allievo dello zio di questi, Andrea Gabrieli: originariamente era una canzone d’amore ed era stata pubblicata nel 1601. Questa musica risuona, in varie tonalità, due volte nella prima parte e due nella seconda, sul testo di Gerhardt; l’ultima, subito dopo che il Cristo è spirato. Ma emerge anche su testo differente (per quanto sempre di Gerhardt) in altri due Corali. E se si considera che, in un’occasione, del Corale “O Haupt” vengono cantate due strofe – e quindi due volte viene proposta la melodia – anche in questo caso si raggiunge il numero simbolico di sette riproposizioni di questo tema.

Del resto, a parte la trama numerologica, la simbologia connota la partitura in molti punti. Oltre la citata “aureola” che accompagna i recitativi di Gesù, l’elemento più evidente è il cosiddetto “motivo della Croce”, successione di quattro note che viste sul pentagramma, nella loro disposizione delineano graficamente appunto una croce. Accade ad esempio nella prima Aria del soprano, “Blute nur, du liebes Hertz” (Sanguina, carissimo cuore) e quando il coro-turba chiede la condanna di Cristo, specificamente sulla parola “kreuzigen” (crocifiggilo).

Durante la vita di Bach, dopo quelle del 1727 e del 1729 si ebbero a Lipsia altre due esecuzioni della *Passione secondo Matteo*, nel 1736 e nel 1742. Per la prima di queste, il musicista preparò una sontuosa copia autografa della partitura, conservata oggi alla Biblioteca di Berlino, che affascina per la cura calligrafica, per la forza iconografica della scrittura, come pure per la scelta “teologica” di evidenziare con inchiostro rosso le parole pronunciate dal Cristo. Un documento che testimonia, fra l’altro, la lucida consapevolezza che il musicista aveva della eccezionalità della sua creazione.

Morto Bach nel 1750, un silenzio quasi secolare ha circondato la grande *Passione*, tornata infine al pubblico ascolto nella storica esecuzione avvenuta alla Singakademie di Berlino l'11 marzo 1829, sotto la direzione di un ventenne Felix Mendelssohn-Bartholdy. Si trattava della celebrazione di quello che secondo le conoscenze di allora era il centenario della prima esecuzione. Il musicista, da ragazzo, aveva avuto in regalo dalla nonna materna una copia dell'autografo, e questo testimonia il fatto che già nel primo Ottocento in Germania, negli ambienti culturalmente più avanzati, si stava diffondendo un vero e proprio culto per l'arte bachiana. Da allora, questo capolavoro è venuto assumendo un ruolo sempre più importante nella tradizione musicale e nella cultura dell'Occidente, sottolineato dal confronto che con esso hanno sperimentato tutti i più grandi direttori di ogni epoca. Uno di questi, Wilhelm Furtwängler, protagonista di storiche esecuzioni, riteneva che «...Per l'unità maestosamente suggestiva dell'ispirazione che la pervade, la grande Passione si può paragonare soltanto all'opera monumentale dell'epoca romantica, il *Tristano* di Wagner». Un'affermazione paradossale, indicativa tuttavia del "ruolo" sostenuto da quest'opera nella cultura tedesca.

Ma il fascino della grande Passione è universale. È sintomatico, ad esempio, che una personalità complessa e per molti aspetti profetica come Pier Paolo Pasolini si sia rivolto proprio a questa musica non solo, e ovviamente, per la colonna sonora del film *Il vangelo secondo Matteo* (1964), ma specialmente per quella della sua prima pellicola, *Accattone* (1961), sorta di dolente e infine tragica parabola sul degrado del sottoproletariato urbano, ambientata nella periferia di Roma.

Oltre che sul movimento lento del Concerto Brandeburghese n. 2, la scelta pasoliniana si basa sulla melodia del Coro che suggella la partitura, "Wir setzen uns mit Tränen nieder" (Piangendo ci prostriamo): la si ascolta fin dai titoli di testa e poi per altre sei volte, compresa la scena conclusiva della morte del protagonista. Un'idea spiazzante e rivelatoria («Sentivo che in quelle vite si nascondeva qualcosa di sacro»), alla base della quale sta l'intima comprensione della profonda umanità di questo monumento musicale della religione cristiana.

bach_7.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO