



CONSERVATORIO DI MUSICA "LUCA MARENZIO"
BRESCIA
SEZIONE STACCATA DI DARFO BOARIO TERME

Anno Accademico 2009/2010



Johann Sebastian Bach
(Eisenach 1685 - Leipzig 1750)

JOHANNES-PASSION BWV 245

ENSEMBLE BAROCCO LUCA MARENZIO
CORO DEL CONSERVATORIO DI DARFO
CORO ANTICHE ARMONIE DI BERGAMO
maestro del coro Giovanni Duci
direzione Federico Bardazzi

Giovedì 25 marzo 2010, ore 20,30
Chiesa di Corna – Darfo Boario Terme

PERSONAGGI

Evangelista Michael Paumgarten
Jesus Stefano Bioni
Pilatus Tae Seung Chu
Petrus Marco Scafati
Servus Sung Uk Kim
Ancilla Yuri Choi

ARIE Martina Stecherova *soprano*
Giovanni Duci *alto*
Massimiliano Di Fino *tenore*
Gian Filippo Bernardini *basso*

SCHOLA

CONCERTISTI Martina Stecherova
Giovanni Duci
Marco Piani
Marco Scafati

RIPIENISTI **CORO DEL CONSERVATORIO di Darfo**
CORO ANTICHE ARMONIE di Bergamo

COMUNITA'

CORO MISTO e CORO DI VOCI BIANCHE
Conservatorio di Darfo Boario Terme

Maestro del coro Giovanni Duci

ENSEMBLE BAROCCO LUCA MARENZIO

*oboi barocchi,
d'amore, da caccia* Michele Favaro,
Roberto De Franceschi

violini I Ulrike Slowik, Viola Bonomini
Giulia Marcomini, Silvia Maffeis

violini II Rhuedy Magri, Marco Reoletti,
Andrea Maffolini, Federica Valenti

viole Luca Morassutti, Davide Bravo,
Francesca Moreschi

viola da gamba Vittorio Ghielmi

violoncelli Marco Pennacchio, Giulio Richini

contrabbasso Sabrina Andreoli

fagotto barocco Dante Bernardi

liuto Paolo Cherici

clavicembalo Giuliano Bellorini

organo Laura Crosera

direzione **Federico Bardazzi**

PROGRAMMA

Ricostruzione liturgica della Passione di Gesù Cristo ai tempi
di Bach

J.S. Bach *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 Preludio al Corale

J.S. Bach Corale *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld der Welt*

Passio secundum Johannem

Parte prima

J.S. Bach Corale *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

Sermone *Das Werk des Opfers richtet Christus*

dagli scritti di Martin Luther

Passio secundum Johannem

Parte seconda

Jan Dismas Zelenka

Sicut ovis Responsorio a quattro voci

Versiculum *Angelis suis Deus mandavit de te*

Collecta *Deus, qui peccati veteris*

J.S. Bach Corale *Nun danket alle Gott*

Note di sala

L'idea di questo programma nasce dall'esigenza di riproporre la musica sacra di Bach nel contesto liturgico per il quale è stata composta. Seguendo questo percorso scopriamo che 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. 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. Per quanto riguarda il Venerdì Santo, a partire dal 1721 fu uso a Lipsia di eseguire una grande *Passionsmusik* che aveva luogo alternativamente nelle due chiese principali la Nikolaikirche e la Thomaskirche. In particolare la *Johannes-Passion* di Johann Sebastian Bach fu eseguita presumibilmente almeno quattro volte, la prima esecuzione avvenne il 7 aprile 1724, venerdì santo, alla Nikolaikirche, la seconda, in una differente versione alla Thomaskirche il 30 marzo 1725 (con aggiunte dei tempi di Weimar), la terza versione probabilmente alla Nikolaikirche il Venerdì Santo del 1728, mentre la quarta versione fu realizzata probabilmente alla Thomaskirche nel 1746. La versione che presentiamo, la più classica, segue le linee della Neue Bach Ausgabe ed è praticamente la terza di quelle indicate, in quanto non presenta le varianti della seconda, mentre per quanto riguarda alcuni aspetti di orchestrazione, segue le modifiche che lo stesso

Bach apportò appunto per la rappresentazione del 1725. Solitamente il rito si apriva all'una e un quarto con un Preludio per organo e successivamente veniva intonato dalla *Comunità* il Corale *Jesu an den Kreuze stund*, o in alternativa *Hier ist das rechte Osterlamm*, cui seguiva la prima parte della Passione. L'ufficio proseguiva con il sermone (*Predikt*), preceduto dal Corale *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*; veniva quindi eseguita la seconda parte della *Passionsmusik* e la cerimonia si chiudeva con *Ecce quomodo moritur* di Jacobus Gallus, o con il mottetto di Kuhnau (già Thomaskantor prima di Bach) *Tristis est anima mea*, da noi sostituito con il responsorio di Zelenka *Sicut ovis*, con l'intonazione di un versetto della Passione, con la *Collecta* e con il Corale *Nun danket alle Gott*.

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. 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 Thomasschule erano impegnate nella esecuzione della *concert 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. In questa riproposta la scelta di strutturare il gruppo vocale in *concertisti concertisti e ripienisti* parte da 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 religiosi 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.

In questa esecuzione abbiamo cercato di riproporre una ideale unione della prima e seconda cantoria dei *Thomaner* di Lipsia ai tempi di Bach, cioè circa sedici elementi, dato che la esecuzione dell'ordinario in latino (ad esempio il Kyrie e il Gloria appunto) era riservato a solennità importanti come quelle dalla *Passionsmusik* e abbiamo inoltre strutturato la nostra schola in *concertisti* e *ripienisti*.

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 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 ai nomi di Jacobus Gallus, 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 la linguista Vera Scherr - nel suo saggio edito dalla Bärenreiter - afferma che nella prassi della pronuncia del latino 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.

Affrontando un'opera di così rilevante importanza come la *Johannes-Passion* non si può prescindere 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*), 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. Abbiamo provato a partire dal testo, nella convinzione profonda che solo questa sia veramente la chiave per tutta la musica vocale, dal gregoriano a Bach, fino ai nostri giorni, tale da rendere sia lo studio che l'ascolto più significanti e più vivi.

Federico Bardazzi