

ALBERTO RIZZUTI

"ET IN UNUM"

ESTRATTO

da

(IL) SAGGIATORE MUSICALE

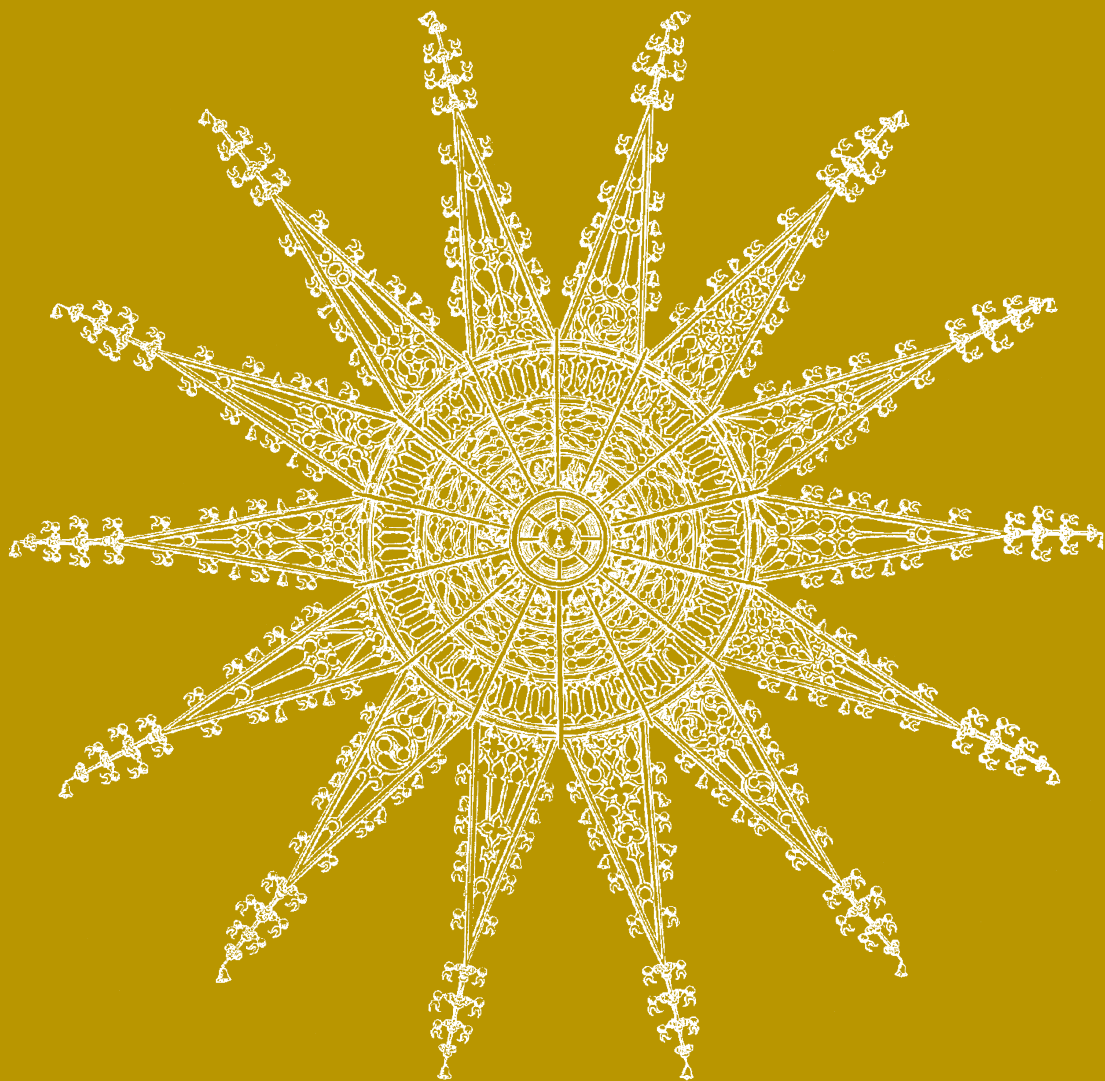
2016/1 ~ a. 23



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXIII, 2016, n. 1



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXIII, 2016, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

EMMA DILLON, <i>Seen and Not Heard: Symbolic Uses of Notation in the Early "Ars nova"</i>	»	5
YVES FOURNIER, <i>Généalogie de quelques théories sur l'interprétation du système mensuraliste au XVI^e siècle</i>	»	29
SARA ELISA STANGALINO, <i>Le appoggiature nell'opera di metà Seicento</i>	»	59

INTERVENTI

ALBERTO RIZZUTI, <i>"Et in unum"</i>	»	81
GIOVANNI GIURIATI, <i>Alcune questioni centrali nel dibattito etnomusicologico contemporaneo: una prospettiva dall'Italia</i>	»	103

RECENSIONI

P. HOWARD, *The Modern Castrato* (M. Aspinall), p. 125 – S. RAMPE, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit* (E. Fava), p. 131.

SCHEDE CRITICHE

L. Zoppelli, M. Viale Ferrero ed E. d'Angelo su S. CASTELVECCHI (p. 143), C. FRIGAU MANNING (p. 146) e *Carteggio Verdi-Boito* (p. 150).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	155
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	157

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 marzo 2016

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2016: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia: € 113,00 • Foreign € 152,00

solo on-line - on-line only € 103,00

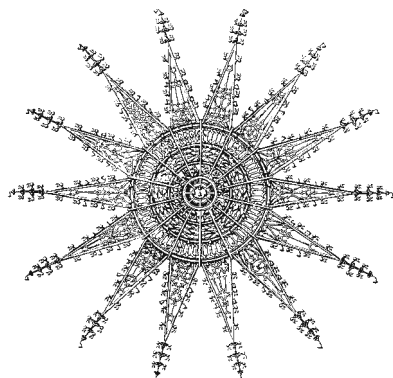
PRIVATI – INDIVIDUALS (solo cartaceo - print version only)

Italia: € 84,00 • Foreign € 119,00

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXIII, 2016, n. 1



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da

Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

pubblicata col sostegno

del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna

e con contributi

del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIAI

COMITATO DIRETTIVO

Paolo Cecchi (Bologna), Angela Ida De Benedictis (Basilea),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Raffaele Mellace (Genova),
Daniele Sabaino (Cremona), Manfred Hermann Schmid (Tübingen),
Tilman Seebass (Innsbruck), Martin Stokes (Londra), Anne Stone (New York),
Marco Uvietta (Trento), Vassilis Vavoulis (Nottingham-Atene),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Roma; condirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; condirettore),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Marco Beghelli (Bologna), Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Gianmario Borio (Cremona),
Juan José Carreras (Saragozza), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Albert Gier (Bamberga),
Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Anthony Newcomb (Berkeley), Jessie Ann Owens (Davis), Giorgio Pestelli (Torino),
Raffaele Pozzi (Roma), Cesarino Ruini (Bologna), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Emanuele Senici (Roma), Nico Staiti (Bologna), Richard Taruskin (Berkeley),
Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia),
Giorgio Pagannone (Chieti), Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna), Maria Semi (Torino), Carlida Steffan (Modena),
Nicola Usula (Bologna; esempi musicali)

INTERVENTI

ALBERTO RIZZUTI

Torino

ET IN UNUM

Apparsa nel 2010 nel quadro della «Neue Bach-Ausgabe», l'edizione della Messa in Si minore riveduta da Uwe Wolf ha fornito risposte soddisfacenti a molti degli interrogativi suscitati da una delle opere più complesse di tutta la produzione di Johann Sebastian Bach.¹ Frutto di un lavoro che impegnò il compositore in diverse fasi del suo servizio a Lipsia, la partitura della Messa deve la propria complessità a due fattori principali: la stesura diluita nel tempo e il ricorso non sempre documentabile alla pratica della parodia. Mentre le circostanze essenziali della composizione sono oggi assodate,² altrettanto non si può dire per l'individuazione delle fonti parodiate; in più di un caso, infatti, alla certezza dell'origine indiretta di un coro, di un'aria o di un duetto non si accompagna l'identificazione sicura dell'oggetto di parodia.³ La circostanza è tanto più rilevante in considerazione del fatto che, nei

¹ Cfr. J. S. BACH, *Messe in h-moll*, a cura di U. Wolf, Kassel, Bärenreiter, 2010. L'edizione a cura di Uwe Wolf (d'ora in poi: NBA^{REV}) corregge sin nel titolo quella apparsa sessant'anni fa nel quadro della «Neue Bach-Ausgabe»; affidata a un teologo-musicologo affatto convinto della natura non unitaria di un'opera composta in fasi distinte e con fini diversi, essa risultava denominata *Missa, Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem, später genannt "Messe in h-moll"*, a cura di Fr. Smend, Kassel, Bärenreiter, 1954 (partitura) e 1956 (commento critico) («Neue Bach-Ausgabe», S. II, B. 1; d'ora in poi: NBA).

² Kyrie e Gloria, componenti di quella che in ambito luterano si soleva definire *missa*, furono composti nel 1733 in vista dell'omaggio che Bach intendeva tributare al nuovo sovrano Federico Augusto II, nella speranza di ottenere la nomina a musicista di corte (cfr. *infra* la nota 8); limitato all'intonazione della sola porzione iniziale del testo, il Sanctus era stato composto quale pezzo indipendente in occasione del natale 1724; il *Symbolum Nicenum* e tutto quanto segue il Sanctus, dall'*Osanna* al *Dona nobis pacem*, furono invece composti fra l'agosto 1748 e l'ottobre '49. Cfr. Y. KOBAYASHI, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, «Bach-Jahrbuch», LXXIV, 1988, pp. 7-72; Id., *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel, Bärenreiter, 1989 («Neue Bach-Ausgabe», S. IX, B. 2).

³ Il computo dei pezzi parodiati ha subito nel tempo oscillazioni sensibili; sull'argomento si vedano, oltre alle ricognizioni offerte dalle principali guide alla lettura (cfr. W. BLANKENBURG, *Einführung in Bachs h-moll-Messe*, 3^a ed., Kassel, Bärenreiter, 1950; J. BUTT, *Bach's Mass in B Minor*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; CHR. WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll*, Kassel, Bärenreiter, 2009; in lingua italiana, F. VIZZACCARO, *La Messa in Si minore di Johann*

casi in cui l'identificazione risulta possibile, le scelte di Bach paiono dettate da elementi liturgici, musicali o lessicali che si mostrano latori, sovente gravidi, di senso.

I motivi per cui la messa a punto di un'edizione criticamente affidabile, ovvero destinabile alle scelte informate di cantanti, strumentisti e direttori, ha richiesto tanto tempo sono sintetizzati nell'introduzione storica alla partitura e nell'ingente letteratura critica che ne ha affiancato la pubblicazione.⁴ Nondimeno, in sede d'esecuzione alcuni aspetti della Messa continuano a determinare esiti contrastanti. Queste pagine tentano di far luce su un caso storicamente controverso.

1. Tre possibili alternative

La partitura autografa della Messa in Si minore contiene un pentimento macroscopico.⁵ Nel *Symbolum Nicenum* essa presenta due intonazioni diverse della parte iniziale del secondo articolo di fede:

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.

Inizialmente Bach pensò d'intonare questo testo all'interno di un pezzo unico, un Duetto per Soprano e Alto con accompagnamento di oboi, archi e continuo.⁶

Sebastian Bach, Palermo, L'Epos, 2012), almeno due contributi specifici: KL. HÄFNER, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber, Laaber, 1987, e A. DÜRR, *Zur Parodiefrage in Bachs h-Moll-Messe: eine Bestandsaufnahme*, «Die Musikforschung», XLV, 1992, pp. 117-138 (ora rist. in *Bach*, a cura di Y. Tomita, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 347-368).

⁴ Negli anni che hanno preceduto la pubblicazione di NBA^{REV} sono apparse, a cura di due studiosi autorevoli, altrettante edizioni pratiche concordi nel privilegiare la denominazione sintetica di *Messe in h-moll*: la prima a cura di Chr. Wolff (Leipzig, Peters, 1997) e la seconda a cura di J. Rifkin (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2006). A esse occorre aggiungere la vasta produzione saggistica; cito tre titoli recenti, rimandando per ulteriori approfondimenti alle relative bibliografie: *International Symposium: Understanding Bach's B-Minor Mass. Discussion Book*, 2 voll., a cura di Y. Tomita, E. Crean, I. Mills e T. Kovačević, Belfast, Queen's University, 2007; *Bachs lateinische Kirchenmusik: das Handbuch*, a cura di R. Emans e Sv. Hiemke, Laaber, Laaber, 2007, parti III e IV; *Exploring Bach's B-Minor Mass*, a cura di Y. Tomita, R. A. Leaver e J. Smaczny, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

⁵ Cfr. Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. Bach P 180 (d'ora in poi: P 180). Di questo documento esistono varie riproduzioni in facsimile; la più recente è apparsa a stampa qualche anno fa: *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll BWV 232 mit Sanctus in D-Dur (1724) BWV 232 III, Autograph Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*, a cura di Chr. Wolff, Kassel, Bärenreiter, 2007; i riferimenti bibliografici alle precedenti edizioni in facsimile si leggono alla p. 138. La partitura autografa della Messa è consultabile gratuitamente *on-line* sul portale *Bach Digital* (<http://www.bach-digital.de>; ultimo accesso: 22 giugno 2015; il link alla riproduzione dell'autografo si trova nell'elenco di fonti per la Messa BWV 232 alla "voce" D-B Mus.ms. Bach P 180).

⁶ Cfr. P 180, pp. 106-110. Il raddoppio delle linee dei violini I e II da parte dell'oboe I e II

Successivamente egli decise di dedicare una composizione autonoma al mistero dell'incarnazione; dunque reintonò nei termini di un pezzo corale con accompagnamento di violini e continuo le parole «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est».⁷ La lunghezza del Duetto (80 batt.) rimase invariata: nella versione originaria l'intonazione delle parole «descendit de coelis» terminava a batt. 62, facendo luogo nelle successive 18 a quella di «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est»; quando decise di dedicare a questa frase un pezzo autonomo, anziché troncare il Duetto al termine dell'intonazione delle parole «descendit de coelis» (magari con l'aggiunta di una cadenza strumentale) o reintonare il testo in maniera diversa ricominciando da «Et in unum Dominum», Bach scelse di ridistribuire il testo abbreviato sulle 80 battute originali, procurando alle linee vocali gli aggiustamenti necessari. Per fare ciò, Bach adottò la più pratica fra le soluzioni consentite da un documento – la partitura autografa – destinato alla fruizione non di un direttore ma di un copista eventualmente incaricato di estrarne particelle:⁸ scrisse le sole parti vocali nuove sul penultimo foglio del fascicolo contenente il *Symbolum Nicenum*.⁹ Il problema della loro sovrapposizione con le parti orchestrali del Duetto, notate qualche decina di pagine più indietro, si sarebbe posto solo al momento dell'esecuzione: evento di cui, nell'anno scarso che a Bach restò da vivere, non esiste prova sicura.¹⁰

non è indicato esplicitamente da Bach, ma è disposto dal curatore di NBA^{REV}, che corregge la scelta compiuta in NBA.

⁷ Cfr. P 180, p. 111 sg.

⁸ Le uniche particelle oggi note sono quelle preparate da Bach (con l'ausilio della moglie Anna Magdalena e dei figli Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel) nell'estate 1733 per la *missa* originaria, limitata all'intonazione di Kyrie e Gloria. Affidate al sovrano con l'ausilio di una dedica redatta a Dresda il 27 luglio di quell'anno (cfr. i *Bach-Dokumente: Supplement zu Johann Sebastian Bach «Neue Ausgabe Sämtlicher Werke»*, a cura del Bach-Archiv di Lipsia, I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs: Kritische Gesamtausgabe* a cura di W. Neumann e H.-J. Schulze, Kassel, Bärenreiter, 1963, p. 74 sg.), esse sono oggi custodite nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda con segnatura Mus. 2405-D-21. Come la partitura autografa, sono anch'esse accessibili attraverso il portale *Bach Digital* (cfr. *supra* la nota 5; ultimo accesso: 22 giugno 2015).

⁹ Cfr. P 180, p. 151 sg. Sul margine superiore di p. 151 Bach scrisse «Duo (*recte*: Duae) Voces Articuli 2.» («Due voci del secondo articolo» di fede). La struttura del fascicolo è descritta alla p. xxxvi dell'introduzione di Wolff alla riproduzione in facsimile apparsa nel 2007 (cfr. *supra* la nota 5).

¹⁰ Un'ipotesi rilanciata di recente lascia intravedere lo scenario di un completamento in vista di un'esecuzione viennese nel giorno di santa Cecilia (22 novembre) del 1749; benché a quell'epoca Bach fosse ancora in vita, è da escludere che le sue condizioni di lavoro e di salute gli consentissero di intraprendere il lungo viaggio verso la capitale dell'Impero. Sull'argomento si veda M. MAUL, «The Great Catholic Mass»: *Bach, Count Questenberg and the Musicalische Congregation in Vienna*, in *Exploring Bach's B-Minor Mass* cit. (qui alla nota 4), pp. 84-104. Un altro scenario possibile contempla l'inaugurazione della chiesa di corte di Dresda, edificio la cui costruzione, avviata nel 1739 su progetto di Gaetano Chiaveri, fu conclusa nel 1751, un anno dopo la morte di Bach. L'ipotesi è delineata, in alternativa a quella "viennese", in W. OSTHOFF, *Das Credo der h-Moll-Messe: italienische Vorbilder und Anregungen* e seguente *Diskussion*, in *Bach und die italienische Musik – Bach e la musica italiana*, a cura di W. Osthoff. e R. Wiesend, Venezia, Centro tedesco di Studi veneziani, 1987, risp. pp. 109-138: 134, e 139-140: 139.

La sottoposizione del testo verbale abbreviato alle note delle linee vocali concepite per l'intonazione di quello completo non avrebbe potuto aver luogo sulle pagine che ospitano la versione originaria del Duetto. L'esiguità dello spazio fra un pentagramma e l'altro e la necessità d'introdurre leggere ma frequenti modifiche ai valori delle note non avrebbero consentito di produrre una notazione chiara: per questo Bach preferì scrivere le nuove parti per Soprano e Alto su un altro foglio, comodamente decifrabile dal copista al momento dell'estrazione delle particelle. Tuttavia, per dare un carattere visibilmente definitivo alla propria decisione Bach avrebbe dovuto compiere un gesto ulteriore: barrare con un tratto di penna il testo inizialmente sottoposto alle linee vocali. La non inequivocabilità della revoca sta all'origine di un problema esecutivo su cui gli interpreti s'incagliano da secoli. In linea teorica, le alternative sono tre: (1) eseguire il Duetto nella sua versione originaria, seguito dal *Crucifixus*; (2) eseguire il Duetto nella versione riveduta, seguito dal nuovo *Et incarnatus* e dal *Crucifixus* dotato d'introduzione strumentale (cfr. *infra*); (3) eseguire il Duetto nella versione originaria, seguito dal nuovo *Et incarnatus* e dal *Crucifixus* con introduzione strumentale. La prima alternativa rispecchia l'intenzione originaria di Bach; la seconda con ogni probabilità quella definitiva; la terza la soluzione editoriale (errata) di Friedrich Smend.

2. Qualche precisazione

Prima di esaminare pregi e difetti delle tre alternative occorre precisare alcuni dettagli attinenti alla revoca imperfetta – nel senso etimologico di non condotta a termine – del Duetto originario. Quando Bach decise di estrapolare le parole «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est*» per assegnarle a un “numero” autonomo si trovò dinanzi al trivio rappresentato dalla possibilità di comporre un pezzo nuovo, parodiare uno concepito per altro contesto o trapiantare nella Messa un *Et incarnatus* eventualmente scritto in precedenza. Sempre in linea teorica, le possibilità sono tutte plausibili giacché composizione, parodia e trapianto sono pratiche riscontrabili rispettivamente spesso, talora e una volta nell'autografo della Messa: dunque, è opportuno passarle brevemente in rassegna.

La mancanza di indizi induce a escludere l'ipotesi della parodia. L'assenza di correzioni nella notazione del pezzo nuovo fa però sorgere il sospetto che nel 1748-49 Bach abbia copiato l'*Et incarnatus* da una fonte preesistente; un sospetto ulteriore è che il vecchio Bach non abbia scritto in bella copia un pezzo appena concepito bensì uno composto in precedenza, in circostanze imprecisate. Sebbene interessante, l'ipotesi è un po' gracile: se da un lato è incontestabile che il foglio recante l'*Et incarnatus* fu incluso a posteriori nel quaterno su cui sono notati i primi quattro pezzi del *Symbolum Nicenum*,¹¹ dall'altro è necessario

¹¹ Cfr. lo schema approntato da Wolff nel commento all'edizione in facsimile dell'autografo, p. xxxvi.

rilevare che, a differenza del Sanctus, nella liturgia lipsiense coeva l'*Et incarnatus* non godeva di autonomia esecutiva.¹² Occorrerebbe ipotizzare dunque l'esistenza quanto meno del progetto di un'altra *missa tota* o la composizione estemporanea di un pezzo destinato a integrare un lavoro altrui, com'era avvenuto una ventina d'anni prima nel caso di un *Christe* incluso nel Kyrie di una messa napoletana:¹³ ma un'ipotesi del genere non è sorretta, almeno per ora, da indizio alcuno.

Un indizio in favore della revoca definitiva del Duetto originario e della sua sostituzione con la versione riveduta seguita dal nuovo *Et incarnatus* è la composizione di quattro battute d'introduzione strumentale per il *Crucifixus*. A differenza del Duetto, infatti, l'*Et incarnatus* non termina con un postludio strumentale; le parole del successivo *Crucifixus* – pezzo stilisticamente agli antipodi – avrebbero rischiato di risuonare a distanza troppo breve rispetto a «et homo factus est». Dunque in coda alla versione originaria del Duetto, nello spazio rimasto libero nella parte inferiore dell'ultima pagina, Bach introdusse le quattro battute strumentali con cui nella versione definitiva il *Crucifixus* avvia il proprio corso, presentando al continuo l'ostinato cromatico che ne innerva la struttura.

Nella partitura autografa Bach fornisce insomma tutte le informazioni necessarie per consentire agli interpreti di compiere scelte esecutive criticamente fondate. Resta tuttavia da capire perché, astenendosi dal barrare la versione originaria del Duetto, egli consenta all'ombra del dubbio d'allungarsi inopinatamente sulla partitura della Messa.

3. Uno scenario improbabile

L'imperfezione della revoca potrebbe trasformare in un'opzione plurima quello che a tutta prima sembra, filologicamente parlando, un pentimento. In questa rinuncia a una definizione univoca delle sue scelte si può ravvisare il desiderio da parte di Bach di rendere la Messa spendibile in ambedue gli àmbiti confessionali, quello evangelico-luterano e quello cattolico-romano. Un appello contro l'adozione esclusiva della versione riveduta (Duetto limitato a «descendit de coelis» / nuovo *Et incarnatus* / *Crucifixus* ritoccato) è stato lanciato una decina di anni fa

¹² Nell'uso lipsiense l'esecuzione del Sanctus era prevista in occasione delle festività maggiori. Oltre a quello monumentale poi confluito nella Messa, composto per il natale 1724, il catalogo bachiano annovera due Sanctus più brevi, uno in Do maggiore (BWV 237, per la pentecoste o per la domenica di Trinità del 1723) e uno in Re maggiore (BWV 237, per il natale dello stesso anno). A questi occorre aggiungerne altri due, uno in Sol maggiore (BWV 240) e uno in Re maggiore (BWV 241), che sono però – nel primo caso probabilmente, nel secondo certamente – rielaborazioni tarde di lavori altrui; stesso discorso per l'unico Sanctus in modo minore (BWV Anh. II 239, in Re).

¹³ Cfr. il *Christe eleison* in Sol minore (BWV 242), composto fra il 1727 e il '31 a complemento del Kyrie di una messa di Francesco Durante.

in un contributo dal titolo programmatico.¹⁴ L'argomento addotto in favore del ripristino della versione originaria del Duetto e della sua esecuzione insieme all'*Et incarnatus* e al *Crucifixus* ritoccato è il seguente. Bach avrebbe composto l'*Et incarnatus* autonomo al fine di assecondare la prassi cattolico-romana dell'inginocchiamento al momento dell'evocazione del mistero. L'operazione sarebbe stata condotta a termine al fine di assicurare alla Messa una fruibilità da parte di entrambe le confessioni, considerando l'ambiente in cui Bach auspicava di vederla eseguita. La tradizione delle messe cattolico-romane attestate nella prassi esecutiva coeva nonché nelle partiture conservate negli archivi di Lipsia e Dresda, tutte concordi nel proporre un'intonazione dell'*Et incarnatus* separata da quella della parte iniziale del secondo articolo di fede, forniva a Bach un appiglio sicuro. L'ipotesi risulta però viziata da un errore di prospettiva storica, giacché l'opposizione fra gli atteggiamenti fisici dinanzi al mistero dell'incarnazione – genuflessione per i cattolico-romani, posizione eretta per gli evangelico-luterani – è un fenomeno riscontrabile nella prassi liturgica del secolo XIX, e non del XVIII. Nel Settecento, infatti, la consuetudine dell'inginocchiamento era comune ai fedeli di entrambe le confessioni: dunque l'ipotesi delle soluzioni distinte – pezzo unico per gli evangelico-luterani, pezzi separati per i cattolico-romani – appare destituita di fondamento.¹⁵ L'assenza di ragioni esterne in grado di giustificare se non un pentimento quanto meno un ripensamento induce quindi a gettare uno sguardo sulla sostanza retorico-musicale delle tre alternative.¹⁶

4. Struttura

Prima di procedere a un'analisi comparativa conviene affrontare la questione da un punto di vista generale, indagando sinotticamente la fisionomia assunta nei tre casi dal *Symbolum Nicenum*. Nella prima redazione esso presentava una struttura sintetizzabile in questi termini:

¹⁴ Cfr. E. VAN HENGEL - K. VAN HOUTEN, "Et incarnatus": An Afterthought? Against the "Revisionist" View of Bach's B-Minor Mass, «Journal of Musicological Research», XXIII, 2004, pp. 81-112.

¹⁵ L'infondatezza della tesi avanzata da Hengel e Houten è dimostrata in R. A. LEAVER, *Bach's Mass: "Catholic" or "Lutheran"*, in *Exploring Bach's B-Minor Mass* cit. (qui alla nota 4), pp. 21-38: 22.

¹⁶ La crescente tendenza al ripensamento da parte di Bach nelle sue opere tarde è sottolineata in R. L. MARSHALL, *The Mass in B Minor: The Autograph Scores and the Compositional Process*, nel suo *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*, New York, Schirmer, 1989, pp. 175-189: 185: «Such fundamental changes affecting the number, genre, succession, and interconnection of movements are hardly ever encountered in earlier manuscripts of the composer ... They bear witness to the aging Bach's intensified interest in the problem of cyclical unity in multimovement compositions. These, of course, are the same problems that he had already pursued to their ultimate consequences in such late works as the *Goldberg-Variations*, the *Musical Offering*, and *The Art of the Fugue*». Il passo è parzialmente tradotto in VIZZACCARO, *La Messa in Si minore* cit., pp. 66-68, al termine di una sintetica ricognizione sul problema.

n.	testo	organico	tonalità
1	Credo in unum Deum.	S I-II, A, T, B Vl. I-II, Bc	LaM
2	Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.	S I-II, A, T, B Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM
3	Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantiali Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	SI, A soli Ob. I-II, Vl. I-II, Vle, Bc	SolM
4	Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	S II, A, T, B Fl. I-II, Vl. I-II, Vle, Bc	Mim → SolM
5	Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.	S I-II, A, T, B Fl. I-II, Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM
6	Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	B solo Ob. d'amore I-II, Bc	LaM
7	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	S I-II, A, T, B Bc	Fa#m
8	Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.	S I-II, A, T, B Fl. I-II, Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM

Dalla terza colonna si evince il dato della preponderanza, in questa come in altre sezioni della Messa, dei pezzi corali; un supplemento d'attenzione consente di rilevare, oltre alla suddivisione in articoli di fede («Credo in unum Deum»; «Et in unum Dominum Jesum Christum ...»; «Et in Spiritum Sanctum ...»), la disposizione simmetrica dei pezzi. I cori sono disposti a coppie (nn. 1-2, 4-5, 7-8) inframmezzate da pezzi lirici (nn. 3 e 6):

1	2	3	4	5	6	7	8
Coro	Coro	Duetto	Coro	Coro	Aria	Coro	Coro
<i>Credo</i>	<i>Patrem</i>	<i>Et in unum</i>	<i>Crucifixus</i>	<i>Et resurrexit</i>	<i>Et in Spiritum</i>	<i>Confiteor</i>	<i>Et expecto</i>

L'asse di simmetria del *Symbolum Nicenum* è qui il silenzio, carico d'attesa, che intercorre fra l'evocazione della sepoltura e quella della resurrezione di Gesù. La cesura è enfatizzata all'inizio dell'*Et resurrexit* dalla deflagrazione di trombe e timpani e dall'improvvisa accelerazione del ritmo, che pur rimanendo ternario passa dalla suddivisione in metà alla suddivisione in quarti, privilegiando sovente la scansione in ottavi.

Anche per quanto concerne l'aspetto tonale, il *Symbolum Nicenum* palesa una struttura simmetrica. Intorno al Re maggiore (nn. 2, 5 e 8), che nonostante la denominazione invalsa nell'uso è di fatto la tonalità prevalente della Messa,¹⁷ si dispongono da un lato le tonalità con un diesis (Sol maggiore: n. 3 e parte conclusiva del n. 4; Mi minore, parte iniziale del n. 4) e dall'altro quelle con tre diesis (La maggiore, nn. 1 e 6; Fa# minore, n. 7). In pratica l'intonazione del *Symbolum Nicenum* fa leva, oltre che su Re maggiore, sulle tonalità maggiori e minori attestate sulle sue dominanti, ovvero sugli accordi maggiori costruiti sul quarto e sul quinto grado della scala, simmetricamente equidistanti dalla tonica, e sui relativi accordi minori.¹⁸ In termini macrostrutturali la fisionomia originaria del *Symbolum Nicenum* si mostrava coerente, bilanciata, simmetrica: dunque, non richiedeva aggiustamenti di sorta. Il fatto che indipendentemente da qualunque esigenza liturgica o strutturale Bach abbia avviato – per di più in una fase così avanzata del suo lavoro – una revisione che, oltre all'alterazione di due pezzi, comportava l'inserimento di un terzo, si segnala come un fatto eccezionale.

Questa la fisionomia assunta dal *Symbolum Nicenum* in seguito all'intervento di revisione:¹⁹

¹⁷ Nei materiali autografi Bach non esplicita mai la tonalità d'impianto della Messa. La prima menzione si deve a Carl Friedrich Zelter, che la introdusse nelle note di commento a J. N. FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister-Kühnel, 1802. Si veda l'edizione moderna, pubblicata insieme a documenti complementari nei *Bach-Dokumente* cit. (qui alla nota 8), VII: J. N. Forkels *Bach-Biographie (1802) und zugehörige Materialien*, a cura di Chr. Wolff e M. Maul, Kassel, Bärenreiter, 2008 («Neue Bach-Ausgabe», S. IX, B. 7), p. 162 (nota di Zelter sulla p. 28 del proprio esemplare del libro di Forkel: «Daß aber Bach des größten Kirchenstyles nicht unkundig war beweist sein Credo der großen Messe aus h.mol, ja vielleicht hat kein Componist je etwas Größeres für die Kirche geschrieben»). In analogia con l'uso invalso per la denominazione delle messe prive di titolo (nel caso di Bach, le quattro messe luterane degli anni '40, BWV 233-236, rispettivamente in Fa maggiore, La maggiore, Sol minore, Sol maggiore), l'indicazione si riferisce alla tonalità del Kyrie. Nel caso della Messa in Si minore la denominazione cominciò a circolare nel 1811, all'epoca delle prime esecuzioni parziali dirette a Berlino da Zelter stesso: cfr. ancora i *Bach-Dokumente* cit., VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801-1850*, a cura di A. Glöckner, A. Hartinger e K. Lehmann, Kassel, Bärenreiter, 2007 («Neue Bach-Ausgabe», S. IX, B. 6), p. 598, documento D54: *Messe in den Veranstaltungen der Sing-Akademie zu Berlin*.

¹⁸ Una struttura simile seppur meno complessa è presente nel *Gloria*, che limita l'espansione verso regioni armoniche contigue alle sole tonalità maggiori, rispettivamente La e Sol.

¹⁹ Il dibattito fra gli studiosi è aperto anche a proposito del momento in cui Bach decise di introdurre l'alterazione. Le possibilità, variamente accreditate, sono tre: dopo la composizione del Duetto; dopo il completamento del *Symbolum Nicenum*; dopo il compimento dell'intera Messa.

n.	Testo	organico	tonalità
1	Credo in unum Deum.	S I-II, A, T, B Vl. I-II, Bc	LaM
2	Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilibus omnium, et invisibilibus.	S I-II, A, T, B Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM
3	Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.	S I, A soli Ob. I-II, Vl. I-II, Vle, Bc	SolM
4	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	S I-II, A, T, B Vl. I-II, Bc	Sim
5	Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	S II, A, T, B Fl. I-II, Vl. I-II, Vle, Bc	Mim → SolM
6	Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.	S I-II, A, T, B Fl. I-II, Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM
7	Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	B solo Ob. d'amore I-II, Bc	LaM
8	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	S I-II, A, T, B Bc	Fa#m
9	Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.	S I-II, A, T, B Fl. I-II, Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM

La composizione o quanto meno l'inserimento dell'*Et incarnatus* comporta non solo l'aumento da otto a nove del numero dei componenti; il passaggio da un numero pari a un numero dispari di pezzi fa sì che l'asse di simmetria del *Symbolum Nicenum* non sia più il silenzio che divide l'evocazione della sepoltura da quella della resurrezione, bensì quella del momento massimamente drammatico della vicenda terrena di Cristo: la crocifissione.²⁰

²⁰ Un effetto ulteriore è quello della formazione di un blocco di tre pezzi corali consecutivi, fatto senza precedenti nell'intera produzione di Bach.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Coro	Coro	Duetto	Coro	Coro	Coro	Aria	Coro	Coro
<i>Credo</i>	<i>Patrem</i>	<i>Et in unum</i>	<i>Et incarnatus</i>	<i>Crucifixus</i>	<i>Et resurrexit</i>	<i>Et in Spiritum</i>	<i>Confiteor</i>	<i>Et expecto</i>
LaM	ReM	SolM	Sim	Mim - SolM	ReM	LaM	Fa#m	ReM

Oltre a fare del *Crucifixus* il centro della sezione, il nuovo assetto completa il quadro tonale, giacché l'inserimento dell'*Et incarnatus* introduce nello schema simmetrico del *Symbolum Nicenum* la tessera armonica mancante, ossia la tonalità in cui la Messa s'inaugura: Si minore.

grado	IV	I	V
tonalità maggiore	SolM (nn. 3, 5 - concl.)	ReM (nn. 2, 6, 9)	LaM (nn. 1, 7)
tonalità minore	Mim (n. 5 - inizio)	Sim (n. 4)	Fa#m (n. 8)

La mancata, o per meglio dire l'imperfetta revoca della versione originaria del Duetto fa sì che in sede d'esecuzione occorra tener conto anche di una terza possibilità, quella che in nome dell'inclusività del genio bachiano favorisce l'incrocio fra le due soluzioni prefigurate dall'autografo.²¹ Questa la fisionomia assunta in tale eventualità dal *Symbolum Nicenum*:

n.	testo	organico	tonalità
1	Credo in unum Deum.	S I-II, A, T, B Vl. I-II, Bc	LaM
2	Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.	S I-II, A, T, B Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vla, Bc	ReM
3	Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	S I, A Ob. I-II, Vl. I-II, Vle, Bc	SolM

²¹ Di questa soluzione si fanno alfieri, recependo una tendenza a loro avviso non sufficientemente diffusa, Hengel e Houten. Nella nota 14 del loro contributo ("*Et incarnatus*": *An Afterthought?* cit., p. 83) essi rilevano che, alla data di pubblicazione del loro articolo, la prassi di far succedere l'esecuzione dell'*Et incarnatus* e del *Crucifixus* con introduzione strumentale a quella del Duetto in versione originaria era riscontrabile soltanto in 18 delle 63 esecuzioni censite da un solerte, anonimo informatore dell'Università di Cambridge. Le altre 45 privilegiavano tutte, a detta di costui, la seconda alternativa (Duetto in versione riveduta / *Et incarnatus* / *Crucifixus* con introduzione strumentale).

4	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	S I-II, A, T, B Vl. I-II, Bc	Sim
5	Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	S I, A, T, B Fl. I-II, Vl. I-II, Vle, Bc	Mim → SolM
6	Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.	S I-II, A, T, B Fl. I-II, Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM
7	Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	B solo Ob. d'amore I-II, Bc	LaM
8	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	S I-II, A, T, B Bc	Fa#m
9	Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.	S I-II, A, T, B Fl. I-II, Ob. I-II, Tr. I-III, Timp., Vl. I-II, Vle, Bc	ReM

L'asse di simmetria rimane il *Crucifixus*, e l'estensione dello spettro armonico alla tonalità di Si minore risulta confermata. La cosa che salta immediatamente all'occhio e che colpisce altrettanto repentinamente l'orecchio riguarda il testo verbale: ibridando le soluzioni contenute nell'autografo, la frase «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est» risulta intonata due volte, dapprima in canone da Soprano e Contralto e quindi in modalità corale da tutte e cinque le voci. Un'alternativa di questo genere, praticata di frequente dagli interpreti, merita di essere indagata da vicino: l'analisi retorico-musicale delle due versioni del Duetto e del Coro inserito a posteriori nell'autografo costituisce la materia delle prossime tre sezioni.

5. Alternativa I

Per intonare il testo dell'articolo di fede in Cristo, retoricamente diffuso a differenza di quello epigrammatico dedicato a Dio Padre, Bach optò in origine per una divisione in tre parti: una molto lunga, dall'«Et» iniziale sino al mistero dell'incarnazione; una molto breve, tendente a isolare i momenti drammatici della crocifissione e della sepoltura; una di lunghezza media, incentrata sulla resurrezione e sulle prospettive spalancate da essa. Al fine di enfatizzare la consustanzialità fra Padre e Figlio proclamata nel testo («Genitum, non factum, consubstantialem Patri»), Bach scelse di comporre un Duetto per Soprano e Contralto, facendo interagire le due voci in imitazione. La scelta di farle muovere dalla stessa nota (Sol₃) e a distanza di tempo ridotta (un quarto) s'inscrive nella medesima strategia; e più ancora contribuisce ad essa la fisionomia del tema, che sgranandosi a poco a poco

agevola e rende efficaci le operazioni di incastro. Il materiale è ricavato tutto dal tema principale; l'intonazione delle singole porzioni di testo è alternata ai ritornelli strumentali secondo lo schema seguente:

<i>batt.</i>	<i>testo verbale</i>	<i>SolM</i>
1-9		I
9-28	Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula.	I-V
28-34		V
34-42	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.	V-iii
42-48		iii
48-62	Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.	iii-v/v
62-64		I
64-76	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	I i-VI ₄ -i-I
76-80		I

Lo schema evidenzia come l'intonazione proceda in modo regolare fin quasi alla fine sia sotto l'aspetto retorico sia sotto l'aspetto armonico; le sezioni strumentali intervengono sempre dopo cadenze su punti fermi, consentendo alle voci di articolare l'intonazione in maniera efficace; l'itinerario armonico tocca i poli principali (tonica, dominante, mediante superiore, mediante inferiore) dell'armonia di Sol maggiore, dominante inferiore del Re maggiore che nel *Symbolum Nicenum* funge da tonalità d'impianto;²² il materiale tematico soggiace a manipolazioni retoricamente opportune. La regolarità di questo assetto prepara il sommovimento tellurico che il pezzo registra là dove il testo passa ad evocare il mistero dell'incarnazione. Le prime avvisaglie provengono da una figura discendente affidata agli archi su un'armonia di settima nel punto in cui l'intonazione della causale «et propter nostram salutem» sta per far luogo a quella della principale «descendit de coelis» (batt. 59-61). Risuonando nel vuoto creato dalle pause prescritte alle voci, questo inciso insuffla un alito di mistero in un pezzo sviluppatosi sin allora in maniera lineare. La sensazione che stia per accadere qualcosa d'inaudito è confermata dalla brevità del ritornello, che a differenza delle estese occorrenze precedenti è limitato a non più di due battute (batt. 62-64). Quando riprendono, le voci si divaricano: l'intonazione di «Et incarnatus est» registra una brunitura sensibile nella voce del Contralto (batt. 64-65), mentre quella di «Spiritu Sancto ex Maria» un rischiaramento evidente, ancorché effimero, in quella del Soprano (batt. 67-68). Quando arriva il momento d'intonare «et homo factus est» il pezzo vira all'improvviso: evitando una cadenza

²² Nella scelta della tonalità dominante inferiore di Re maggiore Blankenburg ravvisa l'intenzione da parte di Bach di suggerire l'abbassamento (*Erniedrigung*) del Dio che accetta di farsi uomo. Cfr. BLANKENBURG, *Einführung* cit., p. 73.

alla tonica, Bach opera una manovra straordinaria, conducendo voci e strumenti verso regioni armoniche remote. Evocando l'evento prodigioso riferito dal testo (batt. 69-71), il discorso musicale attraversa infatti una sequenza insolita, formata da un'armonia minore sul primo grado, una maggiore sul sesto abbassato e una di settima diminuita. Subito dopo (batt. 71-76), Bach reintona il medesimo testo riprendendolo da «Et incarnatus est» e conducendolo prima alla cadenza finale e quindi al postludio strumentale in Sol maggiore (batt. 76-80) attraverso un lungo indugio sulla tonica minore e sulla dominante, grado sul cui arpeggio di settima fa risporre agli archi la figura discendente che aveva preparato l'enunciazione del mistero.

L'efficacia retorica di un'invenzione del genere risulta evidente non solo al primo ascolto, ma addirittura al primo sguardo. Sfolgiando la partitura della Messa la rarità dei passi in cui la musica s'affaccia nell'emisfero armonico opposto a quello d'impianto, caratterizzato dalla presenza in chiave di due diesis, balza all'occhio con evidenza. In tutta la Messa le escursioni nell'emisfero "molle" si contano sulle dita di una mano. La prima, riscontrabile nel *Domine Deus* del *Gloria*, è una pura conseguenza della riformulazione alla dominante (batt. 51-54 e batt. 66-69) di un passaggio modulante enunciato nell'introduzione orchestrale (batt. 9-12), e non ha alcun intento significativo. La seconda, quella del Duetto qui in esame, affonda le proprie radici nel mistero dell'incarnazione. La terza, di grande importanza ma meno repentina della seconda, si trova verso la fine del *Symbolum Nicenum*, nel passo in cui il *Confiteor* propone la prima delle due intonazioni consecutive delle parole «et expecto resurrectionem mortuorum» (batt. 123-146). La quarta determina la fisionomia dell'Agnus Dei, l'unico pezzo di tutta la Messa integralmente radicato in una tonalità "molle", Sol minore. Di questi pezzi si dirà più avanti; ora mette conto riferire, in rapporto al passo del Duetto relativo all'incarnazione, un precedente di rilievo assoluto.

Un quarto di secolo prima di licenziare la Messa, proprio in occasione di quel natale per cui aveva composto il Sanctus monumentale destinato a confluire un giorno nell'*opus magnum*, Bach aveva composto una cantata di straordinaria densità concettuale. Intitolata *Christum wir sollen loben schon* (BWV 121), essa era stata scritta per il secondo giorno di natale del 1724. Trattandosi di un anno pari, in quell'occasione il 26 dicembre non era celebrato a Lipsia in quanto festa di santo Stefano, ma in quanto secondo dei tre giorni natalizi; l'affrancamento dalla figura imponente del primo martire della cristianità consentiva dunque ad anni alterni di incentrare su altri temi la cantata per il giorno 26. Nel 1724 Bach aveva deciso di basare la composizione sulla traduzione, effettuata da Lutero, di un inno abbecedario altomedievale, *A solis ortus cardine*. Composto nel secolo V da Celio Sedulio, nella versione abbreviata in uso nelle lodi del periodo natalizio l'inno consta di otto strofe aperte ognuna da una lettera diversa.²³

²³ Inserito nella raccolta *Paschale carmen*, nella sua versione completa (23 strofe) l'inno copre l'intera biografia di Cristo sino al giorno dell'ascensione. All'Ufficio del periodo natalizio è però riservata la sola porzione iniziale, incentrata sul 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. C. SEDULIO, *Opera omnia*, a cura di I. Huemer, ed.

Christum wir sollen loben schon sfrutta sia la traduzione di Lutero sia una parafrasi, adespota, del testo originale. Trasportate di peso, la prima e l'ultima strofa dell'inno innervano i corali che costituiscono le pietre angolari della cantata (nn. 1 e 6); riscritte da mano ignota, le altre sei strofe forniscono la materia ai quattro "numeri" centrali: la seconda all'Aria del Tenore (n. 2), la terza e la quarta al Recitativo del Contralto (n. 3), la quinta all'Aria del Basso (n. 4), la sesta e la settima al Recitativo del Soprano (n. 5).²⁴

L'argomento della cantata è correlato con la seconda lettura del giorno, tratta dal vangelo di Luca e incentrata sulla visita dei pastori;²⁵ nondimeno, esso riecheggia anche la prima, tratta dalla lettera di san Paolo a Tito:

Quando ... si sono manifestati la bontà di Dio, salvatore nostro, e il suo amore per gli uomini, egli ci ha salvati non in virtù di opere di giustizia da noi compiute, ma per sua misericordia mediante un lavacro di rigenerazione e di rinnovamento nello Spirito Santo, effuso da lui su di noi abbondantemente per mezzo di Gesù Cristo, salvatore nostro, perché giustificati dalla sua grazia diventassimo eredi, secondo la speranza, della vita eterna.²⁶

L'atto dell'effusione – suggerito dall'uso del verbo *gießen* ('versare, effondere') – è l'elemento che accomuna alle parole di san Paolo (nella traduzione di Lutero: «Das Bad der Wiedergeburt und Erneuerung im Heiligen Geist, den er über uns reichlich ausgegossen hat»),²⁷ il testo del Recitativo (n. 3) intonato dal Contralto:

Der Gnade unermesslich's Wesen Hat sich den Himmel nicht Zur Wohnstatt auserlesen, Weil keine Grenze sie umschließt. Was Wunder, daß allhier Verstand und Witz gebriecht, Ein solch Geheimnis zu ergründen, Wenn sie sich in ein keusches Herze gießt.	L'essere incommensurabile della Grazia non ha scelto il cielo come sua dimora, poiché essa non ha limiti. Non sorprende che manchino ragione e saggezza in grado di penetrare un tale mistero, nel momento in cui la Grazia si riversa in un cuore [innocente.
Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel [seiner Ehren, Um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu [kehren.	Dio sceglie questo corpo puro come tempio della sua [gloria, per rivolgersi agli umani in modo meraviglioso.

riv. ed ampl. da V. Panagl, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007, pp. 163-168. Le parole del verso iniziale echeggiano quelle con cui comincia il terzo versetto del salmo 113 (112): «A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini».

²⁴ Per un'analisi retorico-musicale della cantata, cfr. A. DÜRR, *Bach: Die Kantaten*, Kassel, Bärenreiter, 2005⁹, pp. 140-144; E. CHAFE, *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 139-149; R. MELLACE, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, Palermo, L'Epos, 2012, pp. 95-98.

²⁵ Cfr. Lc 2, 15-20.

²⁶ Cfr. Tt, 3, 4-7. La traduzione italiana è tratta dall'*editio princeps* della *Sacra bibbia* della CEI (1971), accolta integralmente dalla *Bibbia di Gerusalemme*, 6^a ed., Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996.

²⁷ *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1984, *ad locum*.

Nel testo della cantata il prodigio non appare operato direttamente da Dio ma attraverso l'essere incommensurabile della Grazia, la quale «sich in ein keusches Herze gießt». ²⁸ Il lavacro di rigenerazione e rinnovamento annunciato nella lettera trova il proprio corrispettivo nell'ultima frase del Recitativo, là dove si dice che Dio si rivolge agli umani in modo meraviglioso. Al fine di suggerire l'eccezionalità dell'evento, Bach intona le parole «mit wundervoller Art zu kehren» operando un'ardita modulazione da Fa# maggiore a Do maggiore; ²⁹ mediante questo gesto straordinario il compositore illustra nel cuore della cantata non tanto il fatto meraviglioso («das Wunder») quanto l'atto di ammirare qualcosa («bewundern»), opposto a quello di comprenderla («begreifen») nell'Aria appena cantata dal Tenore. ³⁰ Assicurati congiuntamente dall'incarnazione e dal battesimo, rito a cui san Paolo allude là dove parla del lavacro, rigenerazione e rinnovamento assumono musicalmente i tratti di un fenomeno armonico eccezionale, il passaggio repentino dal centro dell'emisfero «duro» (la tonalità di Fa# maggiore, contenente sei diesis) al punto zero rappresentato dalla tonalità «bianca» di Do maggiore.

L'importanza del precedente attestato in *Christum wir sollen loben schon* attenua in maniera sensibile l'eccezionalità della manovra operata un quarto di secolo dopo nella Messa. Evocare il mistero dell'incarnazione mediante uno scarto armonico improvviso come quello attestato nella versione originaria di *Et in unum Dominum* è una mossa dall'effetto infallibile, ma non è un'invenzione straordinaria. Consapevole di aver attinto a un repertorio consolidato, Bach non dovette nutrire eccessive remore nell'accantonare la pur suggestiva manovra su «et homo factus est» e a mettere in cantiere un'intonazione alternativa delle parole preposte a evocare il mistero.

6. Alternativa II

Prima di analizzare i termini e ipotizzare i motivi della riconfigurazione intrapresa da Bach, occorre sottolineare come il Duetto del *Symbolum Nicenum* abbia ottime probabilità di costituire un caso di parodia non circostanziabile. Gli indizi che conducono alla formulazione di questa ipotesi sono due: la notazione poi casata del tema principale in un lavoro di molti anni prima, e una differenza sensibile nella sua enunciazione, rispettivamente nel ritornello strumentale e nelle linee vocali del Duetto.

Trasposto nella tonalità di Do maggiore, il tema che innerva l'*Et in unum Dominum* compare sul margine superiore del foglio su cui è notato il Duetto *Ich bin deine, du bist meine*, pezzo culminante del dramma per musica *Herkules auf dem*

²⁸ Cfr. *Christum wir sollen loben schon* BWV 121, in J. S. BACH, *Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag*, a cura di A. Dürr, A. Glöckner, Kl. Hofmann, U. Wolf e P. Wollny, Kassel, Bärenreiter, 2000 («Neue Bach-Ausgabe», S. I, B. 3/1), n. 3 (Recitativo), pp. 55-80: 68 batt. 8-9.

²⁹ Cfr. *ibid.*, batt. 13-15.

³⁰ Cfr. *ibid.*, n. 2 (Aria), pp. 64-67 batt. 1-51 (vv. 1-3: «O du von Gott erhöhte Kreatur, | Begreife nicht, nein, nein, bewundre nur: | Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben»).

Scheidewege BWV 213, composto nel 1733 per i festeggiamenti dell'undicesimo compleanno del principe Federico Cristiano.³¹ Se da un lato il progettato sfruttamento nel Duetto conclusivo del dramma – pezzo in cui Ercole e la Virtù si dichiarano reciproca appartenenza – fa apparire il tema appropriato per un duetto come quello della Messa, in cui due voci di registro simile esordiscono intonando in canone all'unisono le parole *Et in unum*, dall'altro occorre rilevare come nel *Symbolum Nicenum* la sua comparsa configuri un caso di probabile parodia. Il tema annotato e poi barrato da Bach sul primo rigo del Duetto conclusivo del dramma per musica corrisponde infatti alla formulazione offerta nella Messa da oboi e violini; quando le voci lo ereditano, il tema risulta arricchito di una nota, quella su cui le voci iterano – rispettivamente alle batt. 9 e 10 – la preposizione 'in' («Et in unum, *in unum* Dominum»). Concepito per l'intonazione delle sette sillabe che compongono le parole «Ich bin deine, du bist mei[-ne]», l'inciso iniziale sarebbe risultato inadatto alle cinque sillabe che compongono le parole «Et in unum Do[-minum]»; né avrebbe dato risultati migliori l'iterazione delle uniche due sensatamente ripetibili («Et in unum, unum Do[-minum]»). La scelta finale di Bach («Et in unum, in unum Do[-minum]») è senza dubbio preferibile ma, in considerazione della farraginosità del passo musicalmente corrispondente (batt. 48-49) in cui l'intonazione delle parole «Qui propter nos ho[-mines]» comporta l'inutile ripetizione del pronome *qui* e l'innaturale trascinamento della sillaba *ho-*, induce a presumere che prima di finire nella Messa il tema sia stato adoperato in un'opera la cui fonte musicale è oggi ignota. Quel ch'è indubbio è che la stupefacente appropriatezza dell'intonazione di un testo non è necessariamente frutto in Bach di composizione *ex novo*, ma può scaturire da un reimpiego sapiente di materiali preesistenti.³²

Lo scorporamento dell'intonazione delle parole «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est» dal Duetto basato su un tema verosimilmente parodiato fa sì che la seconda alternativa rinunci all'effetto del mutamento armonico repentino in corrispondenza dell'evocazione del mistero. L'introduzione nella Messa di un pezzo indipendente, non importa se scritto appositamente o trapiantato da altro contesto, induce a valutare comparativamente le novità che la revisione comporta rispetto alla versione originaria. Intriso com'è di accenti sentimentali, l'*Et incarnatus* costituisce una virata stilistica ragguardevole, soprattutto in rapporto a cosa lo segue: il *Crucifixus*, ovvero il pezzo di concezione stilistica più se-

³¹ Denominato 'Aria duetto', *Ich bin deine, du bist meine* è l'undicesimo dei tredici pezzi che compongono il dramma per musica *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen. Herkules auf dem Scheidewege* BWV 213 andato in scena a Lipsia il 5 settembre 1733. La partitura autografa, conservata come quella della Messa nella Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. Bach P 125, è consultabile *on-line* sul portale *Bach Digital* (ultimo accesso: 22 giugno 2015); il link alla riproduzione dell'autografo si trova nell'elenco di fonti per il dramma BWV 213 alla "voce" D-B Mus.ms. Bach P 125. Il tema poi divenuto il materiale di base del Duetto facente parte del *Symbolum Nicenum* si trova, notato e barrato, sul margine superiore della c. 15r. Sul contesto culturale in cui *Herkules auf dem Scheidewege* prese forma mi permetto di rinviare a un mio contributo recente, *Ercole, Bach e un principe storpio*, in *La festa teatrale nel Settecento*, a cura di A. Colturato e A. Merlotti, Lucca, LIM, 2011, pp. 129-153.

³² Cfr. MARSHALL, *The Mass in B Minor* cit., p. 183 sg.

vera dell'intero *Symbolum Nicenum*. L'*Et incarnatus* manifesta infatti affinità notevoli col nuovo stile pergolesiano, avvicinato in quegli anni mediante una trascrizione-adattamento dello *Stabat Mater*, capolavoro "sentimentale" la cui musica Bach aveva adattato nel 1746-47 all'intonazione del testo tedesco del salmo 51 nel mottetto *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083.³³ Sin dalle prime battute l'attenzione è attratta da una figura acefala discendente proposta dai violini, strumenti che su di essa sgranano per tutto il tempo le note delle triadi via via assegnate alle singole battute, adornandole con pause e appoggiature espressive. In particolare, questa formula d'accompagnamento rimanda al *Quis est homo*, quinto pezzo dello *Stabat Mater*, quello che nella riscrittura bachiana diviene *Wer wird seine Schuld verneinen*. Sotto l'aspetto vocale l'*Et incarnatus* della Messa mostra una scrittura imitativa in cui le cinque voci proporgono, muovendosi esse pure in senso discendente, un accavallamento continuo di armonie disposte secondo successioni tipiche della nuova scrittura "sentimentale" (batt. 4-8, tonalità d'impianto Si minore: i-VI-ii-V-i) e culminanti, sulla sillaba accentata della parola *sancto* (batt. 12), in un accordo di sesta tedesca in secondo rivolto che costituisce una novità assoluta nella sintassi armonica bachiana.

Organizzato secondo lo schema A-A'-B, il nuovo pezzo presenta nelle prime due sezioni altrettante intonazioni consecutive, leggermente variate, delle parole «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine»; sulla terza, un'unica, straordinaria intonazione di «et homo factus est».³⁴ A differenza delle due precedenti, dominate da un movimento generale di tipo discendente, la terza sezione presenta una fisionomia di tipo ascendente. Nella sua componente vocale, inoltre, essa impiega materiale diverso rispetto a prima, esibendo una straordinaria stratificazione di pensiero musicale. L'intonazione delle parole «et homo factus est» è avviata a distanza di terza minore dai due Soprani, voci le cui linee cominciano presto a divergere: la prima opera una progressione ascendente su un inciso tematico discendente mentre, dopo aver tenuto a lungo la nota corrispondente alla prima sillaba della parola *homo*, la seconda propone un arpeggio discendente nella tonalità d'impianto. Una progressione ascendente, costruita su un inciso di orientamento analogo, è prerogativa del Basso, voce che si allinea al comportamento del continuo, il quale abbandona in maniera definitiva la modalità d'accompagnamento – una triplice pulsazione sulla medesima altezza – adottata in prevalenza sino a quel momento. A conferire al

³³ Sui termini della riscrittura bachiana, si vedano F. DEGRADA, *Lo "Stabat Mater" di Pergolesi e la parodia di Bach*, in *Bach und die italienische Musik* cit. (qui alla nota 10), pp. 141-169, e K. NOTT, "Tilge, Höchster, meine Sünden": *Observations on Bach and the Style Galant*, «Bach. Journal of the Riemenschneider Institute», XXIII, 1992, pp. 3-30. Sull'ascendenza pergolesiana dell'*Et incarnatus* e sui suoi rapporti col pezzo seguente, si veda CHR. WOLFF, "Et incarnatus" and "Crucifixus": *The Earliest and the Latest Settings of Bach's B-Minor Mass*, in *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann*, a cura di M. A. Parker, Stuyvesant, NY, Pendragon, 1994, pp. 1-17 (rist. in *International Symposium: Understanding Bach's B-Minor Mass* cit. qui alla nota 4, II, pp. 357-367 e in *Johann Sebastian Bach* cit. qui alla nota 3, pp. 295-305).

³⁴ Oltre all'articolo di Wolff citato nella nota precedente, su questo passo dell'*Et incarnatus* si veda l'analisi di TH. GÖLLNER, "Et incarnatus est" in *Bachs h-moll-Messe und Beethovens Missa solemnis*, in *Bayerische Akademie der Wissenschaften – Philosophisch-historische Klasse – Sitzungsberichte*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1996, n. 4, pp. 3-44: 17-19.

passo un andamento ascendente provvedono inoltre il Tenore e soprattutto il Contralto, voce la cui linea cromatica contribuisce in modo decisivo a suggerire l'idea di trasformazione. Dopo la prima intonazione alle batt. 41-44, le parole «et homo factus est» ne ricevono una seconda (batt. 45-49) in cui la scrittura vocale registra una semplificazione: le tre voci superiori propongono in imitazione stretta all'unisono altrettanti arpeggi sulla tonalità di Mi minore, mentre le due inferiori agiscono aggiate nel protrarre per oltre due battute l'intonazione della sillaba iniziale di *homo*. Alla progressiva stabilizzazione del quadro contribuisce poi il Soprano I, la cui linea si attesta sul Mi₄ al termine dell'ascesa. Il graduale assestamento della componente vocale costituisce però per il Continuo un'occasione imperdibile per suggerire dal canto suo l'idea di trasformazione: proprio là dove la scrittura vocale s'appiana esso, rimasto sin allora ancorato all'esclusiva scansione di quarti, espone per tre volte in progressione l'inciso acefalo dei violini. L'effetto è straordinario: retoricamente, l'intonazione delle parole «et homo factus est» risulta molto più efficace rispetto a quella inaugurata nella prima versione del Duetto (batt. 69-70) dalla traumatica modulazione da Sol maggiore a Mi₁ maggiore, e di lì a una serie di armonie di settima sino al ritorno al punto di partenza. L'estrema concisione della cadenza, limitata alle ultime due battute e priva di postludio strumentale, comportò nel varo della nuova versione un ritocco esterno: l'aggiunta di un preludio strumentale al successivo *Crucifixus*. Essendo quest'ultimo concepito nei termini di una ciaccona su tetracordo discendente, la soluzione era a portata di mano: Bach provvide infatti a premettere una formulazione completa dell'ostinato – un basso di quattro battute armonizzato mediante sole triadi consonanti – all'esordio di quella su cui entrano le voci, conseguendo anche nell'attacco di questo pezzo un effetto retorico di grande efficacia.³⁵

Per concludere, l'impressione è che col suo intervento Bach abbia inteso migliorare – al di là degli orientamenti eventualmente divergenti delle specifiche liturgie – l'intonazione del secondo articolo di fede. Per questo motivo l'adozione della versione riveduta appare preferibile in sede d'esecuzione. Esiste tuttavia – ed è diffusamente praticata – una terza alternativa.

7. Alternativa III

In nome di un indimostrabile ecumenismo del genio bachiano, alcuni studiosi (Houten-Hengel) e prima di loro alcuni interpreti (Harnoncourt, Herreweghe

³⁵ Pur non offrendo qui un'analisi dettagliata del *Crucifixus*, è opportuno ricordare come il pezzo tragga la sua origine dalla cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, composta da Bach a Weimar nel 1714. La fisionomia del basso ostinato alla base del *Crucifixus* colpì anche l'immaginazione di Beethoven il quale, in una lettera scritta da Vienna il 15 ottobre 1810, sollecitò all'editore Breitkopf & Härtel l'invio di «von J. Sebastian Bach eine *missa* worin sich folgendes *Crucifixus* [*sic!*] mit einem basso ostinato, der ihnen gleichen soll, befinden soll nemlich [segue una trascrizione dell'ostinato]»: L. VAN BEETHOVEN, *Briefwechsel: Gesamtausgabe*, a cura di S. Brandenburg, II, München, Henle, 1996, p. 163 sg., lettera n. 474; *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs* cit., p. 373 sg., documento B 99; M. ZENCK, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, Stuttgart, Steiner, 1986, p. 234.

e altri) hanno privilegiato negli anni un'opinabile sommatoria, proponendo – sulla scorta di un accoglimento acritico della proposta formulata da Smend – un'esecuzione che allinea la prima versione dell'*Et in unum*, il nuovo *Et incarnatus* e il *Crucifixus* ritoccato. L'obiezione più spontanea che vien da fare concerne l'assurdità delle due intonazioni, consecutive e sensibilmente diverse, delle parole «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est*». L'analisi comparativa delle due versioni del Duetto e della composizione del nuovo *Et incarnatus* implicata dalla seconda è stata l'oggetto delle sezioni paragrafi precedenti: ora è il momento di prendere in esame l'unica porzione di testo della messa latina deliberatamente intonata da Bach in due modi diversi.

La doppia intonazione si trova nel *Confiteor*, ovvero nell'ultima parte del *Symbolum Nicenum*, professione di fede il cui testo recita «*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen*». Bach scinde l'intonazione in due pezzi, assegnando al primo le parole «*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum*» e al secondo le parole «*Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen*». Appare evidente come la frase soggetta a doppia intonazione – prima nel contesto di un pezzo in stile severo, poi in quello di un pezzo concertante inaugurato da una fanfara – sia «*Et expecto resurrectionem mortuorum*». Bach non intende proporre due interpretazioni diverse dello stesso passo; egli intende semplicemente focalizzare l'attenzione prima sul concetto di 'attesa', dunque sul verbo *expecto*, e poi su quello di 'resurrezione', dunque sul sostantivo *resurrectionem*. Il contrasto fra la staticità e la mobilità rispettivamente intrinseche ai due termini, affiancati nel cuore della frase, fu con ogni probabilità l'elemento che indusse Bach a dedicare 24 battute in andamento Adagio alla prima intonazione, e a riservarne oltre cento in andamento Vivace e Allegro alla seconda.

Sotto l'aspetto armonico la prima intonazione, costruita su una modulazione diffusa non meno che audace, costituisce una pagina senza precedenti nella produzione vocale di Bach. Partendo da Re maggiore l'evocazione dell'attesa compie, attraverso un gran numero di accordi diminuiti, una straordinaria escursione armonica nell'emisfero "molle" culminante nel ritorno al punto di partenza, quello da cui prende le mosse la fanfara incaricata di spostare il fuoco dell'attenzione sull'evento sensazionale della resurrezione. Un'operazione del genere, inequivocabilmente compiuta da Bach sulla scorta di un preciso intento retorico, non ha nulla a che vedere con quella arbitrariamente compiuta da chi dispone l'esecuzione in sequenza di entrambe le intonazioni di «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est*»; le quali, offrendo un radicale ripensamento del rapporto fra musica e testo verbale, sono invece da intendersi – con buona pace di Smend – quali soluzioni mutuamente esclusive.³⁶

³⁶ Quando Bach si trovò obbligato dal testo verbale della Messa a reintonare a distanza una breve porzione di testo («*qui tollis peccata mundi, miserere nobis*»), provvide a conce-

8. Interpreti sensibili

Dopo la comparsa nel 2004 dell'articolo di Hengel e Houten, due edizioni della Messa sono apparse a stampa, curate rispettivamente da Joshua Rifkin e da Uwe Wolf.³⁷ Nel licenziare il proprio lavoro, nel 2006 Rifkin rifiuta categoricamente la proposta dei colleghi olandesi; facendo lo stesso quattro anni dopo, Wolf si concede addirittura il lusso di ignorarla.³⁸ Del resto, la testimonianza più eloquente delle probabili intenzioni di Bach è costituita dalle particelle manoscritte relative all'esecuzione del *Symbolum Nicenum* diretta ad Amburgo dal figlio Carl Philipp Emanuel nel 1786;³⁹ esse mostrano chiaramente come nell'occasione questi abbia optato per la versione riveduta, e abbia dunque evitato di proporre la doppia intonazione delle parole relative al mistero dell'incarnazione.

La complessa vicenda che condusse nel 1845 alla comparsa della prima edizione completa della partitura, pubblicata congiuntamente dagli editori Nägeli e Simrock, è riferita in dettaglio in tutte le edizioni moderne della Messa dotate di commento critico e in tutte le monografie ad essa dedicate, dunque non è necessario riproporla qui; basti sottolineare però come anche l'*editio princeps* proponga la soluzione esperita da Carl Philipp Emanuel. La situazione comincia a complicarsi con l'edizione pubblicata negli *opera omnia* varati nel 1850 dalla Bach-Gesellschaft di Lipsia e affidata alle cure di Julius Rietz.⁴⁰ Allestendo quello che avrebbe dovuto essere il primo volume della serie, questi non ebbe la possibilità di vedere l'autografo, reso in quel momento inaccessibile dagli eredi di Hans Georg Nägeli. Dopo la comparsa del volume, ritardata per vari motivi sino al 1856, l'autografo divenne improvvisamente disponibile, dunque Rietz fu incaricato di produrre un'edizione aggiornata. Data alle stampe nel 1857, questa propone nel testo principale (pp. 172-182) la nuova versione del Duetto, e in Appendice (p. 305 sg.) la Urfassung, limitata alle parti vocali e qualificata come "variante". In pratica, l'accidentata vicen-

pire prima un pezzo corale in stile antico (*Qui tollis*, all'interno del Gloria) e poi uno solistico nel nuovo stile "sentimentale" (l'Agnus Dei che forma da solo la sezione omonima dell'*ordinarium*).

³⁷ Per il dettaglio delle diverse edizioni si veda *supra* le note 1 e 4.

³⁸ RIFKIN, *Messe in h-Moll* cit., pp. 254-273: 262: «Die Argumente für die Wiederherstellung der Erstfassung ... leuchten nicht ein». Senza diffondersi in commenti, Uwe Wolf esclude da NBA^{REV} la prima versione del Duetto.

³⁹ Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. Bach St. 118. Raccolte in tre fascicoli, le particelle sono visibili *on-line* sul portale *Bach Digital*; il link alla riproduzione dell'autografo si trova nell'elenco di fonti per la Messa BWV 232 alla "voce" D-B Mus.ms. Bach St 118 (ultimo accesso: 22 giugno 2015). Una trascrizione del programma e una nota critica relativa al concerto amburghese del 9 aprile 1786 si leggono nei *Bach-Dokumente* cit. (qui alla nota 8), III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, a cura di H.-J. Schulze, Kassel, Bärenreiter, 1972 («Neue Bach-Ausgabe», S. IX, B. 3), p. 420 sg., documenti nn. 910 e 911.

⁴⁰ Nato a Berlino nel 1812 e ivi formatosi musicalmente fra gli altri con Zelter, nei primi anni '50 Rietz era insegnante di Composizione nel Conservatorio e direttore dei concerti del Gewandhaus di Lipsia.

da editoriale del volume indusse Rietz a invertire i termini del discorso: nell'edizione definitivamente licenziata dalla Bach-Gesellschaft la versione riveduta del Duetto divenne parte integrante del testo principale, mentre quella composta in origine divenne una sua "variante", notata negli stessi termini con cui Bach aveva introdotto nell'autografo la versione riveduta: in appendice e limitatamente alle parti vocali.

Un secolo dopo, l'edizione affidata a Smend nel quadro della «Neue Bach-Ausgabe» invertì nuovamente i termini del discorso, senza eliminare il termine arbitrariamente introdotto dal predecessore; Smend ripropose sì le due versioni nell'ordine in cui s'erano affacciate nella mente di Bach ma, compiendo una leggerezza imperdonabile, conferì alla seconda la qualifica di "variante", coniata *ex novo* un secolo prima da Rietz. Il risultato fu che la versione riveduta del Duetto cominciò a essere percepita come soluzione alternativa, una variante dallo status inferiore rispetto alla versione proposta dal testo principale.⁴¹ Di conseguenza, nella prassi esecutiva andò prendendo forma l'ircocervo generato dal succedersi della versione originaria del Duetto seguita dal nuovo *Et incarnatus*; donde la diversa, consecutiva e quindi assurda intonazione doppia dello stesso testo.

Facendo *tabula rasa* non solo della qualifica di 'variante', ma del Duetto originario *tout court*, NBA^{REV} sembrerebbe aver chiuso la vertenza in modo definitivo. Se nel 2004, anno di pubblicazione del saggio di Hengel e Houten, più di un quarto delle registrazioni censibili proponeva il Duetto nella sua versione originaria, a rigor di logica tale quota avrebbe dovuto tendere a zero all'indomani della comparsa dell'edizione curata da Wolf. Nell'eterno dissidio tra filologi e interpreti una nota lieta viene dall'esecuzione di Philippe Herreweghe nel 2011 alla guida del Collegium vocale Gent; optando – in modo sperabilmente definitivo – per la versione riveduta, il direttore fiammingo ha dato prova di attenzione per le istanze della filologia musicale.⁴² Due anni dopo, la scelta in favore della versione riveduta è stata confermata, con l'autorità che gli deriva dalla qualifica di Thomaskantor

⁴¹ La scelta operata da Smend rimonta all'erronea datazione di una fonte secondaria, una copia non autografa dell'originale bachiano. Cfr. NBA, p. 154.

⁴² Nelle due incisioni realizzate in precedenza, sempre alla guida del Collegium vocale Gent ma con solisti di canto diversi, Herreweghe aveva oscillato fra le due alternative: l'edizione registrata nell'aprile 1988 (Barbara Schlick, soprano I; Cathrine Patriasz, soprano II; Charles Brett, contralto; Howard Crook, tenore; Peter Kooij, basso; documentata da un doppio cd Virgin Veritas, 0777 7595172 1) propone il Duetto in versione riveduta; quella del luglio 1996 (Johannette Zomer, soprano I; Véronique Gens, soprano II; Andreas Scholl, contralto; Christoph Prégardien, tenore; Peter Kooij e Hanno Müller-Brachmann, bassi; documentata da un doppio cd Harmonia Mundi France, HML 5901614.15) propone il Duetto in versione originaria. L'incisione registrata nella Chiesa del Gesù di Berlino fra il 14 e il 17 maggio 2011 (Dorothee Miels, soprano I; Hana Blažiková, soprano II; Damien Guillon, contralto; Thomas Hobbs, tenore; Peter Kooij, basso; documentata da un doppio cd Philips, Phi LPH004) reintroduce la versione riveduta. Un elenco di edizioni discografiche si trova in appendice a VIZZACCARO, *La Messa in Si minore* cit., pp. 191-202; aggiornato all'anno di pubblicazione della monografia, in una sua eventuale riedizione l'elenco potrebbe giovare dell'adozione di un criterio diverso da quello alfabetico, comodo per la consultazione ma inadatto a fornire un quadro diacronico delle registrazioni.

nonché dall'esercizio costante del pensiero critico, da Georg Christoph Biller: il quale, in occasione del Bach Festival 2013 ha ribadito l'orientamento testimoniato da due registrazioni da lui dirette rispettivamente nel 2000 e nel 2006.⁴³ Solo il futuro saprà dire se di un'analogia risoluzione saranno capaci tutti coloro i quali si accingeranno a eseguire la Messa.⁴⁴ Fra questi è auspicabile poter includere Daniel Reuss; il quale, alla guida della Cappella Amsterdam, della Akademie für alte Musik di Berlino e di un prestigioso gruppo di solisti, nell'anno di pubblicazione di NBA^{REV} s'è incaricato – in controtendenza rispetto ai succitati, autorevoli colleghi – di ridipingere una volta ancora l'irrocervo; sotto le volte della basilica di Vézelay, luogo dedicato al culto di Maria Maddalena,⁴⁵ la prima testimone dell'evento la cui futura replica in grande stile indusse Bach, caso unico in tutta la Messa, a intonare la stessa frase («et expecto resurrectionem mortuorum») due volte in maniera diversa.

⁴³ L'esecuzione del 2000 (DVD, EuroArts, 2050356; 2 CD, Philips, 465 949-2) si avvale dell'apporto della Gewandhausorchester; Thomanerchor Leipzig; Ruth Holton, soprano; Matthias Rexroth, contralto; Christoph Genz, tenore; Klaus Mertens, basso. Quella del 2006 (2 CD, Rondeau, ROP 4009/10) di Leipziger Barockorchester; Thomanerchor Leipzig; Ute Selbig, soprano I; Susanne Krumbiegel, soprano II; Elisabeth Wilke, contralto; Martin Petzoldt, tenore; Gotthold Schwarz, basso. Quella del 2013 (DVD Accentus Music, ACC 20281) di Freiburger Barockorchester; Thomanerchor Leipzig; Reglind Böhler, soprano I; Susanne Krumbiegel, soprano II; Susanne Langner, contralto; Martin Lattke, tenore; Markus Flaig, basso.

⁴⁴ La mia più recente esperienza dal vivo, in occasione di un concerto organizzato nell'ambito delle manifestazioni collegate alla solenne ostensione della sindone (Torino, 4 maggio 2015, Auditorium RAI, Academia Montis Regalis; Coro Ruggero Maghini; Amelia Scicolone, soprano I; Camille Poule, soprano II; Jakob Huppmann, contralto; Dávid Szigetvári, tenore; Marcell Bakonyi, basso; Alessandro De Marchi, dir.) ha dato indicazioni di senso contrario.

⁴⁵ L'esecuzione integrale della Messa diretta da Reuss il 20 agosto 2010 nella basilica di Santa Maria Maddalena a Vézelay è disponibile *on-line* all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=t8U2BK2R9Qk&list=RDt8U2BK2R9Qk#t=0> (ultimo accesso: 22 giugno 2015). Identificata a lungo con la Grande Peccatrice, prova ne sia la menzione nella tredicesima strofa della *Dies irae* («Qui Mariam absolvisti | et latronem exaudisti | mihi quoque spem dedisti»), Maria di Magdala fu in realtà la prima donna a recarsi al sepolcro, il sabato mattina, e a scorgerne la pietra rovesciata (Gv 20, 1).

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI NOVEMBRE 2016

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Paolo Cecchi (Bologna), Angela Ida De Benedictis (Basilea),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Raffaele Mellace (Genova),
Daniele Sabaino (Cremona), Manfred Hermann Schmid (Tübingen),
Tilman Seebass (Innsbruck), Martin Stokes (Londra), Anne Stone (New York),
Marco Uvietta (Trento), Vassilis Vavoulis (Nottingham-Atene),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Roma; condirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; condirettore),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Marco Beghelli (Bologna), Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Gianmario Borio (Cremona),
Juan José Carreras (Saragozza), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Albert Gier (Bamberga),
Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Anthony Newcomb (Berkeley), Jessie Ann Owens (Davis), Giorgio Pestelli (Torino),
Raffaele Pozzi (Roma), Cesarino Ruini (Bologna), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Emanuele Senici (Roma), Nico Staiti (Bologna), Richard Taruskin (Berkeley),
Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia),
Giorgio Pagannone (Chieti), Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna), Maria Semi (Torino), Carlida Steffan (Modena),
Nicola Usula (Bologna; esempi musicali)

Hanno collaborato come redattori:

Jacopo Doti, Francesco Lora, Francesco Scognamiglio (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo *segreteria@saggiatoremusicale.it*. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).
