

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



TEATRO
REGIO
TORINO

Johann Sebastian Bach

Johannes-Passion

I LIBRETTI



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio di amministrazione

Valentino Castellani
Sindaco della Città di Torino
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Francesco Devalle

Giuseppe Ferrero

Alberto Jona

Giuseppe Pichetto

Walter Vergnano *Sovrintendente*

Giovanni Zanetti
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

2001



TEATRO
REGIO
TORINO

ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAL - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
SpA Torinese Trasporti Intercomunali

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Autostrada Torino Milano SpA,
Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere
Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie
Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Italdesign Giugiaro
SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini &
Rossi SpA, Mattioli Gioielli, Newfren SpA, Picco & Martini Srl,
Pininfarina SpA, Saag SpA, Seat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

2001

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing
Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale
Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica
Maria Ida Biggi

Progetto grafico
De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale
N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità
AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di febbraio 2001
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



TEATRO
REGIO
TORINO

JOHANNES-PASSION

per soli, coro e orchestra, BWV 245

Oratorio in due parti

di

Johann Sebastian Bach

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedì 13	Marzo 2001	ore 20,30	Turno A
Mercoledì 14		ore 20,30	Turno E
Giovedì 15		ore 20,30	Turno D
Venerdì 16		ore 20,30	Turno B
Sabato 17		ore 15	Turno F
Domenica 18		ore 15	Turno C

SOMMARIO

GENESI E STRUTTURA DELLA «JOHANNES-PASSION»

di Alberto Basso

pagina 9

BREVE STORIA DELLA PASSIONE-IN-MUSICA

di Eugenio Costa

pagina 31

UN RITRATTO

a cura di Elisabetta Fava

pagina 41

RITORNO DAL PASSATO

a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

pagina 47

LIBRI, DISCHI E WEB

a cura di Marco Emanuele

pagina 55

LA STRUTTURA DELLA «PASSIONE» E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di Enrico M. Ferrando

pagina 61

IL LIBRETTO

(tedesco/italiano)

pagina 79



Carl Seffner, statua di Johann Sebastian Bach a Lipsia, 1908.

GENESI E STRUTTURA DELLA «JOHANNES-PASSION»

di

Alberto Basso*

Era forse destino che sin dal momento del proprio formale insediamento nella carica di *Kantor* della Thomasschule di Lipsia, il 1° giugno del 1723, Bach si trovasse in una posizione di difficoltà nei confronti delle autorità costituite. Per l'intera durata del suo rapporto con «la città dei tigli», Bach dovette polemicamente confrontarsi con il Consiglio comunale, con il Consistoro ecclesiastico, con il Rettorato della secolare Scuola di San Tommaso (fondata a metà del Duecento) e con l'Università e sostenere vigorosamente, con ricorsi, memorie e repliche, spesso investendo anche il sovrano che da Dresda governava il Ducato di Sassonia, le proprie ragioni e i propri *desiderata* al fine di migliorare la qualità del servizio musicale che egli era tenuto a prestare. In quella situazione di rapporto disagiato — a Bach si rimproverò in più circostanze la mancata osservanza dei regolamenti e delle ordinanze — venne coinvolta, e non una sola volta, anche la *Johannes-Passion*, la cui prima esecuzione ebbe luogo nella Nikolaikirche (allora, la chiesa principale di Lipsia, sede del sovrintendente ecclesiastico Salomon Deyling) il 7 aprile (Venerdì Santo) del 1724.

Quell'esecuzione era stata preceduta da un curioso episodio che aveva visto il *Thomaskantor* soccombere di fronte alle disposizioni dell'autorità costituita. Secondo le direttive emanate per l'occasione, quel Venerdì Santo la *Passionsmusik* (questo il termine allora applicato per opere di questo genere) avrebbe dovuto essere eseguita nella Chiesa di San Nicola, ma Bach aveva annunciato con apposita locandina e senza richiedere la dovuta autorizzazione, che la sua Passione sarebbe stata presentata in San Tommaso. Poiché il presidente della Nikolaikirche, Johann August Hölzel, aveva vivacemente protestato presso il Consiglio municipale, il 3 aprile il cancelliere di quel consesso, Johann Zacharias Trefurth, aveva notificato una diffida, imponendo al *Thomaskantor* di eseguire la *Passionsmusik* in San Nicola e di voler provvedere, a spese del Consiglio, a fare affiggere un comunicato a stampa. A questa intimazione Bach aveva obbedito con un avviso del seguente tenore:

Allorquando i testi della Passione erano già stati stampati, è piaciuto al Nobilissimo e Sapientissimo Consiglio che l'esecuzione di quest'ultima, venerdì prossimo a Dio piacendo, abbia luogo nella Chiesa di San Nicola e che per l'avvenire secondo la consuetudine le *Musi-*

quen [vale a dire, le cantate] per le domeniche e le festività vengano ugualmente *alternate*; la qual cosa noi abbiamo voluto portare a conoscenza dei signori *auditores*.

Il tenore di questo annuncio, provocatorio e derisorio nel suo esordio, non era piaciuto alle autorità e al sovrintendente Deyling; questi aveva convocato il *Kantor* e, come risulta da una sua comunicazione formale del 23 maggio, gliene aveva chiesto giustificazione. In particolare gli aveva sottoposto la questione «se avesse ricevuto dal Senato l'ordine di dare pubblicità a queste disposizioni sotto tale forma»; Bach aveva risposto negativamente e aveva dichiarato che si era sbagliato, che sperava di essere perdonato in quanto forestiero e non ancora a conoscenza delle consuetudini locali, che per l'avvenire avrebbe prestato maggiore attenzione e che trovandosi in analoghe circostanze si sarebbe messo in comunicazione col sovrintendente.

Da quanto è stato qui riferito risulta, dunque, che il libretto della *Johannes-Passion* era stato stampato in vista dell'esecuzione e per essere distribuito ai fedeli; sfortunatamente, nessun esemplare di quella tiratura (né delle successive versioni dell'opera) ci è stato tramandato, impedendo in tal modo di risolvere più di un problema relativo a quel capolavoro e in particolare, probabilmente, di identificare l'autore del testo.

La Passione presentata da Bach s'inseriva nel filone di una tradizione che Lipsia aveva accolto da poco tempo, anche se sin dal 1666 gli ordinamenti liturgici locali avevano consentito d'intonare il testo della Passione secondo Matteo alla Domenica delle Palme e quello della Passione secondo Giovanni al Venerdì Santo. La pratica era allora limitata alla Nikolaikirche e si teneva nel corso del servizio liturgico del mattino. In entrambi i casi la realizzazione musicale (che era condotta *choraliter*, vale a dire secondo uno stile di canto derivato dal declamato «gregoriano») era quella tradizionale proposta nei primi tempi della Riforma luterana da Johann Walter (1496-1570), il quale tuttavia aveva previsto per gli interventi della *turba* (e cioè dei personaggi «collettivi») dei brevi inserti in stile mottettistico, polifonico.

Soltanto a partire dal 1717 a Lipsia si era aperta la strada alle Passioni di carattere oratoriale, un genere distinto da quello delle Passioni-oratorio; queste ultime sono degli oratori su testi poetici relativi al tema della Passione o su un episodio specifico (l'orto del Getsemani, il processo, la crocifissione e morte, le ultime «sette parole», ecc.), senza seguire la narrazione di un evangelista in particolare, mentre la Passione oratoriale assume come te-

sto-base il racconto integrale così come è riportato da uno dei quattro evangelisti aggiungendo a quello dei testi liberi («madrigalistici», secondo la definizione dell'epoca) e dei *Kirchenlieder* (cioè dei corali, espressione tipica della liturgia luterana). Il genere della Passione oratoriale era già in vigore in altre città: lo stesso Bach aveva fatto eseguire a Weimar, nel 1713, una *Markus-Passion* di Reinhard Keiser (forse composta nel 1710) che sarà poi ripresa a Lipsia nel 1726; e nel Castello di Friedenstein a Gotha, forse nel 1717, egli stesso aveva presentato una propria Passione, composta in quegli anni e probabilmente identificabile con una *Johannes-Passion* a noi non pervenuta ma parzialmente utilizzata nella seconda versione (1725) di quella *Johannes-Passion* eseguita per la prima volta nel 1724.

Il 26 marzo 1717 (Venerdì Santo) nella Neukirche, terza per importanza delle chiese di Lipsia, si era inaugurata la consuetudine di eseguire nel corso del servizio liturgico pomeridiano (quello dei Vespri) e senza la specifica e usuale prescrizione di attenersi al solo testo di Giovanni, una Passione in stile polifonico o concertante (*figuraliter*, contrapposta alla tradizionale Passione in stile *choraliter*). Il successo incontrato dalla nuova disposizione liturgica aveva poi indotto le autorità ad estendere il privilegio dapprima alla Thomaskirche (11 aprile 1721) e poi anche alla Nikolaikirche (7 aprile 1724), con l'esplicita clausola che le due chiese si sarebbero alternate, l'una in un anno e l'altra nell'anno successivo, nella presentazione di una grande *Passionsmusik* e sempre al Venerdì Santo (di qui l'ingiunzione presentata a Bach, sopra menzionata, di non eseguire la *Johannes-Passion* in San Tommaso come il *Kantor* avrebbe voluto, bensì in San Nicola, poiché era questa la chiesa «di turno»).

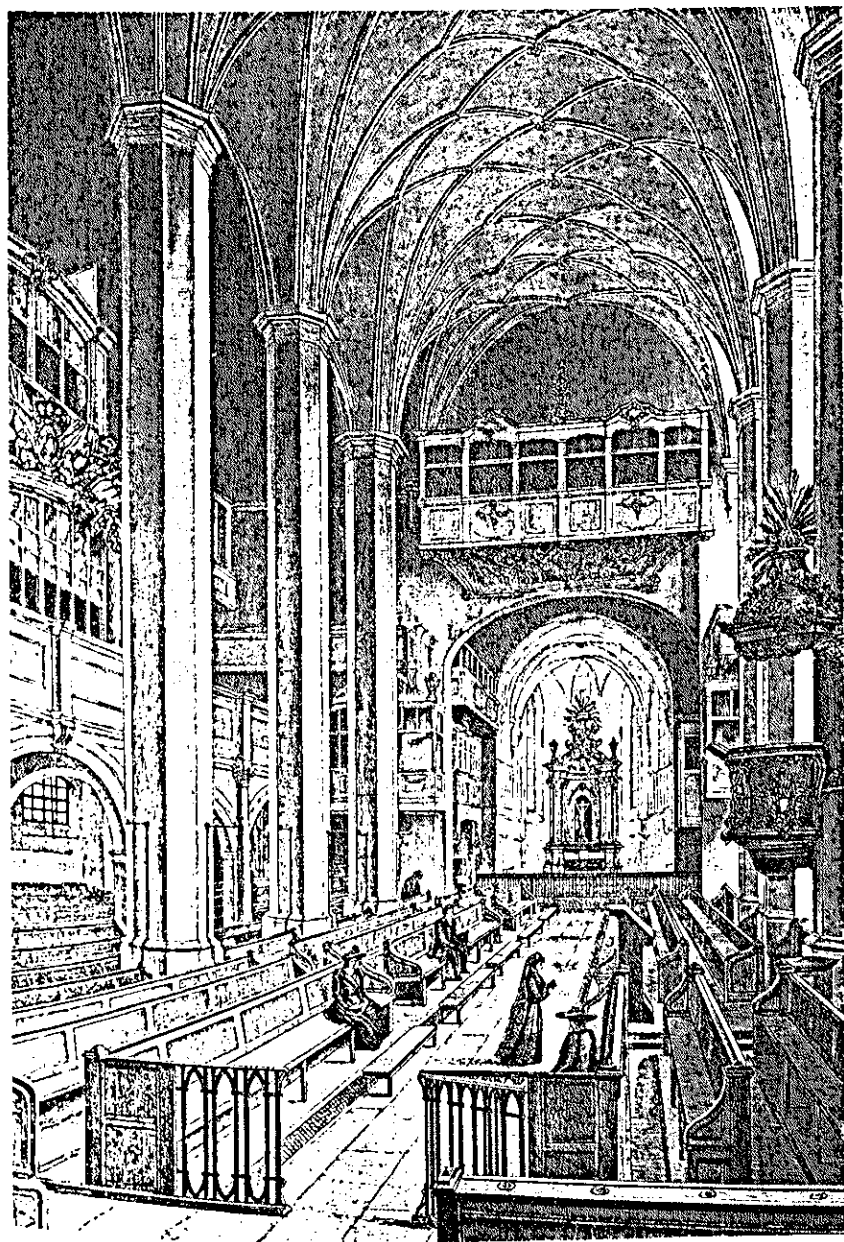
Gli ordinamenti liturgici di Lipsia prevedevano che il *Gottesdienst* nel quale era inserita l'esecuzione della Passione (e, dunque, le Passioni di Bach sono *opere liturgiche* nel vero senso del termine) doveva aver luogo ai Vespri del Venerdì Santo. Annunciata dalle campane, la celebrazione liturgica si apriva all'una e un quarto con il canto del corale *Da Jesus an dem Kreuze stund* intonato dal coro, cui seguiva la prima parte della *Passionsmusik*; l'Ufficio proseguiva con il sermone preceduto dal canto di *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*; quindi veniva eseguita la seconda parte della *Passionsmusik*; la cerimonia si chiudeva col mottetto *Ecce quomodo moritur justus* di Jacobus Gallus (1587), con l'intonazione di un versetto della Passione, con la *Collecta* (orazione) e col corale *Nun danket alle Gott*. Tenendo conto dell'ampiezza delle Passioni bachiane, si può ragionevolmente calcolare che la durata di questo servizio vespertino fosse dell'ordine di quattro-cinque ore.

Per quanto riguarda l'esecuzione delle Passioni, sarà sufficiente ricordare che ad essa prendevano parte i ragazzi delle prime due cantorie della Thomasschule (i 55 *alumni* erano suddivisi, a seconda del grado di preparazione, in quattro cantorie), da un minimo di 24 a un massimo di 34 cantori, cui si aggiungevano una trentina di strumentisti, per un terzo musicisti municipali e per due terzi scelti fra gli studenti universitari (*studiosi*) che facevano parte dei due *collegia musica* cittadini; i solisti di canto (le donne non essendo ammesse a cantare in chiesa) erano tutti di sesso maschile, scelti fra gli *studiosi*, alcuni dei quali falsettisti (*fistulanten*) per le parti di soprano e di contralto.

La pratica di eseguire le Passioni ebbe corso sino al 1766 con le sole interruzioni del 1733, quando essa venne sospesa in segno di lutto per la morte di Augusto II (re di Polonia, ma anche duca di Sassonia col nome di Federico Augusto I), e del 1739, quando l'esecuzione della preventivata Passione (probabilmente, una nuova versione della *Johannes-Passion* di Bach) venne proibita, come vedremo fra breve.

Tenuto conto della permanenza di Bach a Lipsia lungo un arco di 27 anni (1723-1750), del fatto che era demandata al *Thomaskantor* la preparazione delle *Passionsmusiken* (con opere proprie o di altri autori) e che per due volte (1733 e 1739) l'esecuzione della Passione non ebbe luogo, si giunge alla conclusione che Bach dovette sovrintendere all'esecuzione di 25 Passioni (24 se si considera che alla data del 27 marzo 1750, Venerdì Santo, Bach non solo era totalmente cieco, ma fra il 28 e il 31 marzo egli si sottopose alla prima operazione agli occhi compiuta dall'oculista inglese John Taylor). Per quanto riguarda le proprie opere, risulta che almeno quattro furono le esecuzioni della *Johannes-Passion* (1724, 1725, 1732 e 1749), altrettante quelle della *Matthäus-Passion* (1727, 1729, 1736, 1742), una soltanto (probabilmente) quella della *Markus-Passion* (1731), mentre tre volte venne presentata una *Lukas-Passion* (1730, 1735 e 1745), un tempo erroneamente attribuita a Bach, ma sicuramente di altro autore (per altro non ancora identificato), a noi giunta in una copia realizzata in parte da Bach e in parte dal secondogenito Carl Philipp Emanuel.

Per quanto riguarda gli anni diversi da quelli sopra citati, sappiamo che nel 1726 Bach presentò la *Markus-Passion* di Keiser (che egli aveva già proposto, come si è detto, a Weimar nel 1713), poi ripresa ancora nel 1748 insieme a pagine di Händel, mentre nel 1747 ebbe luogo l'esecuzione della *Brockes-Passion* di Händel. Per gli anni 1728, 1734, 1737, 1738, 1740,



Interno della Chiesa di San Tommaso dove Bach ebbe la carica di *Kantor*, con la responsabilità di curare la musica liturgica. Stampa del secolo XIX. Lipsia, Bach-Archiv.

1741, 1743, 1744, 1746, 1747 e eventualmente 1750, invece, non si hanno notizie che possano indurre a qualche concreta ipotesi: si sa, comunque, che prima del 1750 furono eseguite una Passione di Carl Heinrich Graun e una Passione in forma di cantata con musiche di vari autori (Graun, Telemann, Bach, Kuhnau, Altnickol).

Poiché il necrologio del compositore, pubblicato sulla «Musikalische Bibliothek» di Lipsia nel 1754 redatto da Carl Philipp Emanuel e da Friedrich Wilhelm Marpurg, nell'elencare le opere del grande *Thomaskantor* cita «cinque Passioni», una delle quali a due cori (la *Matthäus-Passion*, BWV 244), all'appello mancherebbero tre Passioni: la *Markus-Passion* (BWV 247) di cui noi conosciamo unicamente il testo (anche se sono stati compiuti vari tentativi di «ricostruzione», l'ultimo dei quali proposto nel 1999 da Ton Koopman), una probabile *Lukas-Passion* (mi sembra strano che il necrologio citi fra le Passioni bachiane un'opera - BWV 246 - che Carl Philipp Emanuel doveva ben sapere di non essere stata composta dal padre e, d'altra parte era prassi corrente che ci si impegnasse nella composizione di Passioni secondo ciascuno dei quattro evangelisti) e, infine, una quinta Passione che potrebbe essere identificata con la *Johannes-Passion* composta a Weimar, intorno al 1714-1716, e che è perduta, ad eccezione di quattro brani utilizzati da Bach nella seconda versione (1725) dell'omonima Passione. Da notare ancora che in questa seconda versione compare un corale figurato conclusivo - «Christe, du Lamm Gottes» - ripreso dal n. 4 della cantata *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV 23) composta per la «Dominica Estomihli» del 7 febbraio 1723 (scritta a Köthen come pezzo di prova per il concorso al posto di *Thomaskantor*) e poi riproposta in una nuova versione il 20 febbraio 1724.

Che la *Johannes-Passion* abbia conosciuto almeno quattro distinte versioni è attestato dal materiale superstite. Della prima versione (eseguita alla Nikolaikirche il 7 aprile 1724) si conserva il materiale relativo a sette parti strumentali, della seconda (Thomaskirche, 30 marzo 1725) quello relativo a dodici parti strumentali, della terza (Nikolaikirche, 11 aprile 1732) un paio di frammenti di parti e della quarta (Nikolaikirche, 4 aprile 1749) quattro parti. La partitura è nota in un'unica copia - di cui solamente i primi dieci fogli, sui quarantasei del totale sono autografi - e la sua redazione risale al 1738-1739; dunque, essa è stata realizzata in un tempo che sta tra la terza e la quarta stesura, o versione, dell'opera. Non si conosce il motivo in base al quale Bach si accinse alla redazione di tale partitura, ma si è avanzata l'ipo-

tesi che dopo le tre prime esecuzioni la partitura fosse ormai di difficile lettura e che in vista di una nuova esecuzione – probabilmente quella programmata nel 1739, ma poi non effettuata – e di altre possibili modifiche, il *Kantor* abbia ritenuto di dover procedere alla stesura di un testo corretto. Per altro, il lavoro venne presto interrotto (ne restano ventuno pagine autografe) e solamente qualche anno dopo, in occasione della ripresa dell'opera nel 1749, esso venne completato da un copista – recentemente (1997) identificato in un allievo di Bach, Johann Nathanael Bammler (1722-1784) – dal momento che Johann Sebastian, a motivo della sopraggiunta cecità, non era più in grado ormai di scrivere.

Si accennava prima alla preventivata esecuzione del 1739, poi non effettuata e all'interruzione della stesura della partitura dopo i primi dieci fogli. Non è chiaro il motivo per il quale Bach interruppe il lavoro, ma forse l'intoppo fu dovuto a uno dei tanti interventi «censori» da parte delle autorità comunali. Proprio al 17 marzo 1739 (il Venerdì Santo di quell'anno cadeva il 27 marzo) risale una notifica da parte di un funzionario (tale Andreas Gottlieb Bienengräber) che così recita:

Per ordine del Nobile e Sapientissimo Consiglio mi sono recato dal signor Bach e gli ho riferito che la *Musik* da lui predisposta per l'imminente Venerdì Santo non dovesse essere eseguita sino a che egli non ne avesse ricevuto il regolare permesso. Dopo di che il medesimo rispose che era sempre stato così, che la cosa non lo interessava poiché egli comunque non ne aveva ricavato nulla e costituiva per lui soltanto un *onus*, che avrebbe comunicato al signor sovrintendente come la cosa gli fosse stata proibita; che se poi qualche dubbio era stato sollevato nei confronti del *testo*, questo era già stato eseguito un paio di volte. Di tanto doveva essere informato il Nobile e Sapientissimo Consiglio.

In questo atto di notifica si deve sottolineare che Bach aveva usato, a detta del funzionario, il termine *onus* per indicare l'incombenza: evidentemente i *gravamina* del suo ufficio costituivano un ostacolo al proprio cammino. Dal confronto fra le quattro versioni (cinque se si considera anche il lavoro compiuto nel 1739), che sono attestate dai diversi gruppi di parti separate esistenti, nessuno dei quali è in sé completo, e la partitura redatta in bella copia, si può constatare che quest'ultima presenta nei primi dieci numeri (quelli autografi) alcune modifiche rispetto alle due versioni estreme (1724 e 1749) fra loro corrispondenti, per quanto riguarda la successione dei movimenti, ma nel cui interno si possono cogliere lievi differenze, anche riguardo al testo. Poiché il completamento della partitura è avvenuto, sia pure attraverso le mani di un copista, in vista della quarta esecuzione dell'opera, è a quest'ultima che si è principalmente guardato. Si deve sottolinea-

re, tuttavia, il principio che non esiste una versione «definitiva» della *Johannes-Passion*, così come di diverse altre opere bachiane: le varie versioni di un'opera, infatti, sovente non costituiscono una progressione verso uno stadio di raffinamento, miglioramento, perfezione, ma sembrano piuttosto offrire una rosa di possibilità nell'ambito delle quali il compositore agiva, ad esempio, in virtù della disponibilità o meno di certi cantanti o di certi strumentisti.

Dovendo risolvere il problema di un'edizione critica dell'opera con un testo-base – inesistente nel caso della *Johannes-Passion* – il curatore dell'edizione (1973) nel quadro della *Neue Bach-Ausgabe*, Arthur Mendel, ha utilizzato il materiale superstite della quarta versione e la *lectio* della partitura, confinando in tre appendici quel materiale di varianti o di nuovi inserti che risulta essere particolarmente interessante. In particolare, la prima appendice contiene i primi dieci numeri della partitura nella versione originale della prima stesura, la seconda i cinque numeri estratti dalla *Johannes-Passion* di Weimar e la terza una serie di varianti nella disposizione del testo in quattro brani della quarta versione. La più importante di tali appendici è la seconda, nella quale compaiono pagine che non trovano riscontro nelle altre tre versioni. In particolare, facevano parte della Passione di Weimar tre arie (BWV 245a, b, c) di grande bellezza e non più utilizzate se non in questa seconda versione e il mirabile corale figurato «O Mensch, bewein dein Sünde groß». Quest'ultimo nella seconda versione sostituiva il coro introduttivo della prima versione (e poi ripreso nella terza e nella quarta) – «Herr, unser Herrscher» – ed è poi stato trasferito nella *Matthäus-Passion* e utilizzato come coro finale della prima parte.

È di rilevante interesse, naturalmente, l'operazione condotta da Bach in vista della seconda esecuzione dell'opera, ma è difficile individuare quali motivazioni stiano alla base delle modifiche introdotte. Si è ipotizzato, comunque, che nel 1725 Bach non avesse proposto un'esecuzione integrale della Passione (ma il testo giovanneo doveva pur essere stato presentato per intero) avendola già fatta ascoltare l'anno prima, ma avesse voluto, piuttosto, far conoscere alcune pagine scritte a Weimar e poi escluse nelle successive due versioni dell'opera.

La mancanza di un esemplare a stampa del testo pubblicato in vista della prima esecuzione dell'opera – che l'autore in partitura intitola alla latina, *Passio Christi secundum Joannem* (seconda versione) o *Passio secundum Joannem* (nelle altre versioni) – non consente di risolvere in via definitiva il problema della paternità del «libretto» che è frutto di un'operazione compo-

sita, forse portata a compimento dallo stesso Bach. Il testo-base, naturalmente, è quello di Giovanni (18, 1-40 e 19, 1-42), ma arricchito da due brevi quanto sorprendenti interpolazioni estratte da Matteo (26, 75 abbreviato per il n. 12c della partitura; 27, 51-52 per il n. 33). I cosiddetti testi madrigalistici (cioè di libera invenzione) sono costituiti da materiali di diversa provenienza. Dei tredici brani costruiti su tali testi, otto (nn. 7, 19, 20, 24, 32, 34 e in parte anche 35 e 39) si riallacciano a una Passione ispirata alla narrazione di Giovanni, opera di Barthold Heinrich Brockes (1680-1747), che fu allora assai celebre: *Der für die Sünde der Welt gemartete und sterbende Jesus, aus den IV. Evangelisten* («Gesù martirizzato e morto per i peccati del mondo. Dal Quarto Evangelista») pubblicata ad Amburgo nel 1712, più volte riedita e messa in musica da Keiser (1712), Telemann (1716), Händel (1716), Mattheson (1718; questi l'anno seguente presentò ad Amburgo tutte e quattro le versioni musicali del testo di Brockes sino ad allora realizzate), Fasch (1723), Stölzel (1725), Bachhofen (1759) e da altri autori minori (Steininger, Schuback, Freislich) in date non precisate. È da notare che uno dei testi di Brockes, il n. 32, è stato farcito nella versione bachiana con una strofa di un *Kirchenlied* (corale). Una pagina (n. 13) ripete la propria origine dalla prima strofa del carme *Der weinende Petrus* («Pietro piangente») di Christian Weise (1642-1708), pubblicato a Lipsia nel 1675. Insoluti restano i problemi relativi alle fonti letterarie di altri brani di libera invenzione (il n. 1 – che contiene una citazione dal Salmo 8,2 – il n. 9 e le tre arie della Passione di Weimar inserite nella seconda versione della *Johannes-Passion*).

I testi liederistici (cioè, i corali) sono undici (nn. 3, 5, 11, 14, 15, 17, 26, 28, 32, 37, 40), uno dei quali (n. 32), tuttavia, è collocato all'interno di un'aria. Un caso particolare è dato dal n. 22 che utilizza non un testo contenuto nei consueti *Gesangbücher* ad uso dei fedeli, bensì i versi di un'aria facente parte di una Passione secondo Giovanni (l'opera è priva di intitolazione) che Christian Heinrich Postel (1658-1705) scrisse intorno al 1700 e che venne messa in musica ad Amburgo nel 1704 e variamente attribuita a Händel, a Mattheson e a Georg Böhm; realizzato nello stile di un *Kirchenlied*, il brano impiega la melodia di *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt*, un mottetto funebre di Johann Hermann Schein (1628).

L'esegesi neo-testamentaria è concorde nel cogliere, all'interno del Vangelo giovanneo, una struttura precisa, un piano organico di esposizione, che assume carattere drammatico secondo una progressione calcolata, quasi ad effetto, verso l'affermazione finale della fede e della sua conoscenza. Non unanime, invece, è l'identificazione di quella struttura, la quale viene variamente

intesa, con l'eccezione tuttavia dell'episodio della Passione e Risurrezione, che è il meno lontano fra i vari momenti della narrazione del Quarto Vangelo dall'esposizione che ne fanno i vangeli sinottici (Matteo, Marco e Luca). Il momento della «passione e morte di Gesù» è contenuto, come avviene nei sinottici, in due soli capitoli e per un totale di 82 versetti (18, 1-40 e 19, 1-42). Nei commentari al Quarto Vangelo, l'episodio è generalmente suddiviso in tre fasi principali e in una serie di fasi interne secondo il seguente schema:

- I. *Gesù nelle mani dell'autorità giudaica* (Gv. 18, 1-27)
 - a) cattura di Gesù (18, 1-11)
 - b) Gesù innanzi ad Anna e Caifa; rinnegamento di Pietro (18, 12-27)
- II. *Gesù davanti a Pilato* (18, 28 - 19, 17)
 - a) primo interrogatorio e liberazione di Barabba (18, 28-40)
 - b) secondo interrogatorio e condanna (19, 1-17)
- III. *Crocifissione, morte e sepoltura* (19, 18-42)
 - a) crocifissione (19, 18-27)
 - b) morte (19, 27-37)
 - c) sepoltura (19, 38-42)

A questo schema si adatta perfettamente anche la partitura bachiana, la quale prevede una «prima parte» e una «seconda parte» (la divisione è indicata in italiano nell'originale), fra l'una e l'altra delle quali la liturgia dei Vespri poneva il sermone. Alla prima parte corrisponde la fase I, mentre le fasi II e III concorrono a formare la seconda parte dell'opera. Ripercorrendo la struttura sopra riferita, potremo riscontrare le seguenti corrispondenze:

Prologo n. 1		
I. nn. 2-14	II. nn. 15-24	III. nn. 25-39
a) nn. 2-5	a) nn. 15-20	a) nn. 25-28
b) nn. 6-14	b) nn. 21-24	b) nn. 29-37
		c) nn. 38-39
		Epilogo n. 40

Dei quaranta numeri che costituiscono la partitura, il primo e l'ultimo sono indipendenti dalla narrazione. Il brano di apertura («Herr, unser Herr-

scher») è un vero e proprio prologo, che qualcuno (Giorgio Vigolo) goethianamente ha definito «prologo in cielo» quando si tratta piuttosto di un «prologo in terra»: non sono angeli e arcangeli ad intonare il testo, bensì i fedeli, i peccatori che nella Passione attendono di poter leggere come il vero Figlio di Dio possa essere glorificato in ogni momento della storia, anche quando più grande è la bassezza dell'uomo. La solennità dell'evento, la suggestione del momento dovevano necessariamente tradursi in una pagina grandiosa, che utilizzasse la «coralità» in tutta la sua portata espressiva e glorificante; pertanto, lo stile che la percorre è quello delle grandi architetture polifoniche create per le occasioni più importanti, ma privato del fasto di trombe e timpani.

Al contrario, l'epilogo avviene sull'esile trama, priva di monumentalità di un semplice corale («Ach Herr, lass dein lieb Engelein») in cui il fedele, nell'attesa del Giudizio Universale, invoca la misericordia del Signore. Il congedo è patetico, ma insieme trionfante e si esalta nel celebrare con un apparato dimesso la magnificenza del Cristo e del suo messaggio di redenzione attraverso il sacrificio supremo.

È significativo — ma è prassi regolarmente seguita da Bach — che il corale in stile semplice appaia nel tessuto della narrazione in connessione con momenti ricchi di pathos, risvegliando nel fedele la *pietas*, il senso della meditazione e trasferendo dalla sfera del Cristo a quella sua propria affanni, dolori e umiliazioni. In quattro casi (nn. 5, 14, 28, 37) il corale è chiamato a chiudere alcuni degli «episodi» in cui si articola la narrazione di Giovanni, nel segno di un costume più propriamente liturgico (come avviene, generalmente, anche nelle cantate), mentre in altre circostanze Bach sigla gli episodi con arie (nn. 20 e 24) o con un coro (n. 39). In un caso (n. 15) il corale funge da brano introduttivo (alla parte seconda) e in altri quattro (nn. 3, 11, 17, 26) sottolinea, all'interno di un «momento», un affetto, una partecipazione sentimentale del credente.

Alle undici proposte di corale che complessivamente si contano corrispondono solamente sette *Kirchenlieder*, poiché in alcuni casi si ricorre a strofe diverse di un medesimo corale (nn. 3/17, 14/28/32, 15/37). Occorre poi sottolineare che la colorazione pietistica che taluni commentatori sono inclini a notare nei testi di questi *Kirchenlieder*, ricchi di immagini pie e sentimentali, tenere e leziose, è contraddetta dal fatto che si tratta sempre di testi anteriori, spesso anche di molto, alla nascita di quel movimento spirituale (che prende nome dalla pubblicazione, nel 1675, dei *Pia desideria* di Philipp Jakob Spener), essendo datati fra il 1531 e il 1647.

Rilevanza considerevole ha la parte della *turba*, del popolo o, meglio, della canaglia che è chiamata a interventi di grande drammaticità ma generalmente poco sviluppati sotto il profilo musicale e semmai concepiti come «motti», come brevi interventi in polifonia collocati all'interno di un recitativo. Complessivamente tali interventi sono in numero di quattordici (2b, 2d, 12b, 16b, 16d, 18b, 21b, 21d, 21f, 23b, 23d, 23f, 25b, 27b), ma spesso il materiale musicale è comune; così, a una medesima matrice si richiamano i nn. 2b, 2d, 16d (notevolmente ampliato: 16 battute contro le 4 normali), 18b, 23f; e strette analogie si riscontrano fra 21d e 23d, fra 21b e 25b, fra 21f e 23b.

Un poderoso apparato architettonico, commisto di stili disparati sapientemente distribuiti con perfetta sensibilità geometrica, fa sì che i passi della *turba* siano intesi, nella parte seconda dell'opera (fra i nn. 16 e 28), come le colonne portanti del discorso, vivificati come sono da un linguaggio musicale che non soltanto è fortemente drammatico, ma è anche possentemente realistico anche quando fa appello a tutte le risorse del simbolismo e dell'«imitazione naturale».

Gli interventi della *turba* sono sempre avvolti dal sottile involucri dei recitativi affidati all'Evangelista: è la narrazione evangelica che prevede una simile condizione di alternanze ed è la tradizione della Passione musicale che suggerisce l'impiego dello stile mottettistico in presenza di parole pronunciate da personaggi «collettivi»; ma non si era mai dato prima di allora un esito espressivo così stupefacente, un modo così sensibile e inebriante di rappresentare la *via crucis*, alternando alla lettura misticamente intonata del sacro testo le possenti ed epigrafiche polifonie che rendono percepibili i movimenti scomposti e i sentimenti deliranti della folla. Il più ampio e anche il più famoso degli interventi della *turba* è quello che illustra la spartizione delle vesti di Gesù («Lasset uns den nicht zerteilen», n. 27b). La struttura è quella di una fuga a quattro parti (certamente un'idea suggerita dal racconto di Giovanni che parla di quattro soldati), inquietante per il suo slancio ritmico, per la sua simbolicamente arruffata corsa verso la soluzione, per la tematica a note ribattute, volutamente rozza e sarcastica, ma tale da rivestire di suprema magnificenza la pagina.

Il recitativo dell'Evangelista (per tradizione affidato a una voce tenorile), sempre in stile secco, procede piano e regolare senza quasi mai accentuare con enfasi gli eventi narrati: solo in qualche momento la foga oratoria e una controllata folgorazione iconografica, nello spirito della più autentica musica imitativa, intervengono a spezzare l'equilibrio nell'esposizione del *lo*

gos. Due di quei momenti si hanno, non a caso, quando si tratta di rivestire le parole ricavate dal Vangelo di Matteo: l'amaro pianto di Pietro (n. 12c) che anticipa la soluzione melismatica, per gradi cromatici, proposta poi con minore ampiezza nella *Matthäus-Passion*, e il terremoto (n. 33) prodottosi all'atto della morte di Gesù, reso con cupi tremolii al basso continuo, dopo una caduta di due ottave, nei quali la pietà del fedele sembra smarrirsi. Ma non minore empito drammatico presenta la parte vocale, con le sue linee spezzate e fortemente marcate, quando Pilato ordina la flagellazione (n. 18c), mentre scintille di poetica tristezza scendono quando Gesù viene abbandonato al suo destino e si avvia al Golgota (n. 23g).

Di fronte al marmoreo, lineare, angelicato recitativo dell'Evangelista, stanno i vigorosi ma sempre controllati interventi della *vox Christi* (un basso, ovviamente), qui spogli e scarni, mentre nella *Matthäus-Passion* saranno sempre sostenuti da un rivestimento armonico degli archi, da un'aureola di note tenute. I passi sono intonati in maniera non difforme da quella che caratterizza la parte dell'Evangelista o delle altre *dramatis personae*, ma è tradizione dare loro maggiore risalto, nell'esecuzione, mediante un tipo di intonazione più stentoreo e solenne, quando non sovvenga una scrittura più tornita, tendente all'arioso, come avviene alla fine del n. 16e o sulle ultime parole di Gesù, «Es ist vollbracht» (n. 29).

Come si è già fatto notare, la *Johannes-Passion* prevede, a fianco del testo evangelico e dei *Kirchenlieder*, una serie di tredici brani madrigalistici su testi poetici di libera invenzione: due cori (nn. 1 e 39), un *Lied* (n. 22) nello stile di un corale, sei arie solistiche (nn. 7, 9, 13, 20, 30, 35), due ariosi (nn. 19, 34), un'aria con coro (n. 24), un'aria con corale (n. 32).

Le arie in senso stretto sono tre per ciascuna delle due parti costituenti la Passione e si presentano nella successione vocale di contralto-soprano-tenore e di tenore-contralto-soprano rispettivamente, lasciando al basso il compito d'intonare le due arie nelle quali interviene anche il coro, entrambe collocate nella seconda parte analogamente ai due ariosi (per basso e per tenore rispettivamente). Tutte e sei le arie solistiche sono tagliate nella forma col «da capo» liberamente inteso (e cioè variato nella ripresa), ad eccezione del n. 20 che prevede invece la ripresa letterale della prima sezione. In quattro casi la voce è concertata con una coppia di strumenti (n. 7 = oboe I e II; n. 9 = flauto traverso I e II all'unisono; n. 20 = viola d'amore I e II; n. 35 = flauto traverso e oboe da caccia). Le due rimanenti arie impiegano il complesso degli archi: il n. 13 porta l'indicazione «aria

tutti li Stromenti, ma nelle parti separate originali flauti e oboi tacciono; il n. 30 prescrive in più una parte obbligata di viola da gamba.

Relativamente semplice è il quadro nel quale si collocano le tre arie della prima parte, tutte riferite non all'episodio iniziale della cattura di Gesù (che viene invece «commentato» con due corali), bensì alla fase che comprende l'interrogatorio innanzi ad Anna e a Caifa (n. 7), Pietro che segue Gesù (n. 9), il rinnegamento da parte di Pietro (n. 13). La pietà cristiana ha modo di manifestarsi con espressioni dolenti, mediante soluzioni musicali assai prossime a quelle di un «lamento», nel primo e nel terzo caso, mentre il secondo — che rappresenta il cammino della speranza verso la salvezza — è vivificato da una condotta piena di grazia e brillantemente gioiosa.

Nella seconda parte della Passione, il vistoso blocco dei nn. 15-28 è interrotto, con simmetrica corrispondenza, da una coppia di arioso-aria (nn. 19-20) e da un'aria con coro (n. 24) i cui testi sono tutti ricalcati sull'immaginifica poesia di Brockes. I ruoli solistici sono, nell'uno e nell'altro caso, maschili, ma nel primo caso — corrispondente al momento della flagellazione — è determinante l'alone timbrico in cui viene calata la parte vocale. L'arioso, intonato dal basso (con uno stile declamato che ha la pacata compostezza di un sermone), si appoggia a una struttura strumentale anomala e arcaica: una coppia di viole d'amore (o violini *con sordino*) e un liuto; quest'ultimo viene eliminato nell'aria successiva affidata al tenore. La flagellazione del Cristo non poteva trovare una più calda, affettuosa, immediata partecipazione: da una parte si collocano le immagini cariche di eloquenza e di visionaria forza mistica dell'arioso («Considera, anima mia, con ansioso diletto, con amaro piacere e cuore duramente oppresso il tuo bene supremo nelle sofferenze di Gesù, come per te fiorisce sulle spine che lo pungono la primula del cielo»), dall'altra stanno l'immagine eternamente dolorante della schiena insanguinata che «in ogni parte è simile al cielo» e quella della grazia divina simboleggiata «dal più stupendo degli arcobaleni». Messo di fronte a quest'accesa scenografia, Bach non poteva mortificare la sintassi religiosa del suo tempo evitando di rappresentare convenientemente le scintille che poeticamente il testo suggeriva. L'adeguamento è totale e si rende esplicito nella grande aria con l'ossessionante iterazione di un ritmo dattilico, con l'incessante ondulazione di una vibrante proposizione melodica, con il profluvio di fioriscenze in ogni componente della struttura musicale, la quale acquista una sua specifica corpora unitarietà pur nel gioco di incastri e giustapposizioni trasparenti come filigrane.



Johann Sebastian Bach ritratto all'organo, litografia da un dipinto di Hedward Hamman (1807-1875). Berlino, Archiv für Kunst und Geschichte.

Un incanto è l'aria con coro (n. 24). Alla voce incitante del basso («Affrettatevi, anime tormentate, uscite dagli antri del vostro martirio») si oppongono le domande ansiose del coro privo dei bassi («Dove?») e la risposta ancora del solista («Al Golgota»). La pagina, collocata all'interno dell'episodio della crocifissione, fra la salita al Golgota e la materiale esecuzione della condanna, è fra le più alte del pensiero bachiano. Bandito il dolore, che troverà compiuta espressione nel momento della morte, qui si annuncia che sul sacro monte il fedele troverà la salvezza e che sul luogo detto del teschio (= Golgota) fiorirà la vita eterna. Adottando un accorgimento didattico, quale può essere la scomposizione dell'episodio in una struttura teatrale e dialogica, il messaggio appare più immediatamente percepibile e si rivela in tutta la sua bellezza quella «primula del cielo» (ma il vocabolo tedesco è assai più bello, *Himmelschlüsselblume*, letteralmente «il fiore delle chiavi del cielo») fiorito sulle spine di Gesù, come aveva annunciato il poeta nell'arioso (n. 19).

L'episodio della morte (Gv. 19, 27-37) trova nell'architettura bachiana un rilievo superiore a quello di qualsiasi altro momento della Passione. Dei nove brani che lo compongono (nn. 29-37), quattro sono recitativi (nn. 29, 31, 33, 36), ormai senza partecipazione della *turba* e privi di interventi dialogici, sicché l'Evangelista regge da solo l'intero discorso (per altro assai breve nel n. 31 e nel n. 33, quest'ultimo su testo di Matteo). Oltre a un corale conclusivo, si contano due arie solistiche (nn. 30, 35), un arioso (n. 34) e un'aria con corale (n. 32).

L'ultima delle sette parole di Gesù sulla croce, «Es ist vollbracht!» («È compiuto!»), annunciata in stile arioso a chiusura del recitativo n. 29, segna anche il punto di partenza per la successiva aria del contralto (*molt'adagio*) che è concertata con una viola da gamba; ma nella parte centrale (*vivace*) in cui è cantato il trionfo sulla morte essa è condotta con gli archi in un conciso quanto sontuoso «stile eroico». La cantilena dello strumento solista, ripresa dalla voce, è di quelle che si scolpiscono nella mente non tanto per le proprie qualità melodiche, quanto piuttosto per l'emotività in essa trattenuta, per la drammaticità del messaggio consolatore, mentre il finale ripropone l'inciso tematico con struggente lapidarietà.

L'aria della morte giunge appresso, dopo il breve versetto dell'Evangelista che l'annuncia (Gv. 19, 30b): un *adagio* sul quale s'innestano gli otto versetti dell'ultima strofa del corale «Jesu Leiden, Pein und Tod», già proposto nei nn. 14 e 28, mentre una voce solista (basso) espone con grande eloquio e in un quadro di retorici interrogativi un testo (da Brockes) in cui compare nuovamente l'espressione «Es ist vollbracht», per altro qui trascurata da Bach.

L'episodio del terremoto, ripreso dal Vangelo di Matteo, trova una prosecuzione nell'arioso del tenore (n. 34), carico di tensioni e di spasmi e chiuso ancora su un interrogativo, sicché pare che tutto il momento della morte sia visto metaforicamente attraverso un dialogo fra l'Anima e Gesù il Salvatore. A quest'ultimo interrogativo risponde l'agile e vaporosa aria del soprano (n. 35), ricca di fioriture e di cascatine di note in tutte le parti, in obbedienza al principio della pittura musicale, qui suggerita dai «fiumi di lacrime» citati nel testo.

L'ultimo recitativo (n. 38) narra della sepoltura; l'episodio è in sé breve e a coronarlo basta un solo brano, l'ampio coro «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine» (ancora da Brockes) che di fatto conclude la Passione, con un dolcissimo e sereno *tombeau*, quasi una *berceuse*, dal momento che il corale finale è un epilogo collocato a suggello liturgico, come segno di congedo dai e fra i fedeli. La forma è simile a quella di un rondò e la suggestiva ed espressiva soluzione stilla riposo, pace, serenità, intimo compiacimento per la mistica unione col Salvatore.

La partitura originale (come si è già detto, solo i primi dieci fogli sono autografi e la loro stesura risale al 1739, mentre i restanti fogli sono stati vergati una decina d'anni dopo da Johann Nathanael Bammeler) faceva parte del lascito pervenuto a Carl Philipp Emanuel (morto nel 1788); di tale lascito fu redatto un catalogo pubblicato ad Amburgo nel 1790 al fine di procedere a una vendita. Rimasta invenduta insieme con molte altre opere, la *Johannes-Passion* rimase in famiglia, presso la vedova, Johanna Maria Dannemann, morta nel 1795, e poi – si può supporre – presso la figlia Anna Carolina Philippina, deceduta nel 1804. Nel 1805 l'opera ricompare, insieme con un numero cospicuo di composizioni bachiane, in un catalogo di vendite all'asta ad Amburgo, ma occorre attendere il 1832 per conoscere il nome del primo collezionista «accertato» che la possedette, Georg Poelchau (1773-1836; dal 1833 bibliotecario della Singakademie di Berlino), ignorandosi da quale persona egli l'avesse acquistata. Alla sua morte, il fondo passò nelle mani del figlio Hermann Daniel; questi, nel 1841 vendette i manoscritti bachiani in proprio possesso alla Königliche Bibliothek, la massima biblioteca tedesca che ora, dopo vari passaggi di denominazione, avventurose traversie e la riunificazione delle due Germanie (1989), si chiama Staatsbibliothek zu Berlin.

Nel frattempo, dopo il grande esito dell'esecuzione della *Matthäus-Passion* da parte di Mendelssohn (1829), si era provveduto, nel 1831, alla pubblica-

zione della partitura (a Berlino, presso Traugott Trautwein) e all'esecuzione dell'opera alla Singakademie, il 21 febbraio 1833, sotto la direzione di Karl Friedrich Rungenhagen con un coro di 155 persone e la partecipazione di solisti d'un certo nome, quali Heinrich Stümer (Evangelista), il tenore August Eduard Grell e il basso Eduard Devrient (Gesù); da notare inoltre la partecipazione del basso Otto Nicolai, il ben noto compositore (che nel 1831 aveva già preso parte a un'esecuzione berlinese della *Matthäus-Passion* sostenendo il ruolo di Gesù). La prima esecuzione italiana avrà luogo solamente il 1° maggio 1913 a Milano (Teatro alla Scala) sotto la direzione di Georg Schumann, con il Berliner Philharmonisches Orchester, il coro della Berliner Singakademie e i solisti Anna Stronck-Kappel (soprano), Emmi Leisner (contralto), Georg A. Walter (tenore), Otto Werth e G. Staegmann (bassi).

Sulla rinascita e il recupero della *Johannes-Passion* poche parole sono state spese dagli storici e pochi elementi sono stati raccolti, come se tale opera dovesse essere considerata una parente minore della *Matthäus-Passion* e fosse stata privata del diritto di primogenitura che pure le compete. Per tutto l'Ottocento e per una buona parte anche del Novecento, la Passione per eccellenza è stata considerata quella *secondo Matteo* e quando si parlava di Passione (al singolare) era a quella che ci si riferiva, come se la *Passione secondo Giovanni* nemmeno esistesse. Eppure, proprio in Italia v'era stato chi s'era battuto per valorizzare anche quest'altra opera. L'abate Fortunato Santini (1778-1861), venuto in contatto con Mendelssohn in visita a Roma nell'autunno del 1830, ed essendo stato bene informato sulle qualità di quelle musiche, come è facile immaginare, qualche anno dopo aveva provveduto a richiedere a Berlino le partiture delle due Passioni. Da lettere scambiate più tardi, nel 1857-1858, con Gaetano Gaspari, bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna, sappiamo che Santini aveva provveduto alla traduzione in latino di entrambi i testi. È perduto quello *secondo Matteo*, ma è conservato (nel fondo Santini del Seminario Vescovile di Münster) quell'altro, con il titolo *Passio Domini Jesu Christi secundum Joannem. Oratorium magnum compositum Joanne Sebastiano Bach ex Germanico sermone in Latinum versum a F. S.*

L'abate Santini forse pensava a un riutilizzo di quelle opere in chiave cattolico-romana. Certo, egli si era reso conto che i due capolavori bachiani dovevano essere portati a conoscenza anche del pubblico italiano, essendo magari consapevole che, in un ambiente nel quale l'opera lirica era dominante, l'introduzione di un correttivo, quale poteva essere rappresentato dalle Passioni bachiane, poteva largamente giovare a risollevarle le sorti della musica

sacra in Italia. Del resto, la forte carica drammatica di tali capolavori era in grado di giovare al progetto, forse non avendo egli ben compreso che le Passioni bachiane sono prima di tutto manifestazioni del pensiero e degli ordinamenti liturgici luterani. Eppure una qualche ragionevole parentela e affinità con il teatro religioso medievale e di quello rinascimentale anteriore alla Riforma (dal dramma liturgico alla sacra rappresentazione, passando attraverso le passioni e i misteri) e con le espressioni della devozione barocca controriformista (dall'oratorio al dramma scolastico) esiste. Lo stanno a dimostrare le «teatralizzazioni» di cui le Passioni bachiane sono state investite, operazioni che si potranno ritenere legittime a patto che si abbia sempre presente quanto e come diversa fosse la realtà dei tempi di Bach e non si trascuri di considerare che quelle opere figuravano come parti esemplari ed essenziali di un servizio liturgico, quello dei Vespri del Venerdì Santo.

Per meglio cogliere il senso dell'articolazione del testo della *Johannes-Passion*, presentiamo qui di seguito uno schema completo dei vari segmenti che concorrono a formarla. La numerazione seguita è quella della NBA (*Neue Bach-Ausgabe*) e non quella del catalogo dello Schmieder (BWV) che prende a modello la vecchia edizione della Bach-Gesellschaft. Quest'ultima numerazione (indicata fra parentesi) spezza i recitativi in tanti frammenti quanti sono gli interventi dei singoli personaggi e pertanto non rispetta la continuità dell'azione. Tutti gli interventi indicati col termine *chorus* si riferiscono alla parte della *turba*, ad eccezione di due (nn. 1 e 39) che sono su testi madrigalistici.

NBA (BWV)	Incipit	Fonte
	PARTE PRIMA	
1	(1) Chorus («Herr, unser Herrscher»)	Salmo 8, 2. ?
2a	(2) Evangelista-Jesus («Jesus ging mit seinen Jüngern»)	Gv. 19, 1-5a
2b	(3) Chorus («Jesum vom Nazareth»)	Gv. 18, 5b
2c	(4) Evangelista-Jesus («Jesus spricht zu ihnen»)	Gv. 18, 5c-7a
2d	(5) Chorus («Jesum vom Nazareth»)	Gv. 18, 7b
2e	(6) Evangelista-Jesus («Jesus antwortete»)	Gv. 18, 8
3	(7) Choral («O grosse Lieb»)	7 ^a strofa di <i>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</i> di Johann Heermann (1630)
4	(8) Evangelista-Jesus («Auf dass das Wort erfüllet wurden»)	Gv. 18, 9-11
5	(9) Choral («Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich»)	1 ^a strofa di <i>Vater unser im Himmelreich</i> di Martin Luther (1539)

6	(10)	Evangelista («Die Schar aber»)	Gv. 18, 12-14
7	(11)	Aria («Von den Stricken meiner Sünden»)	da Brockes
8	(12)	Evangelista («Simon Petrus aber»)	Gv. 18, 15a
9	(13)	Aria («Ich folge dir gleichfalls»)	?
10	(14)	Evangelista-Ancilla-Petrus-Jesus-Servus («Derselbige Jünger»)	Gv. 18, 15b-23
11	(15)	Choral («Wer hat dich so geschlagen»)	3 ^a e 4 ^a strofa di <i>O Welt, sieh hier dein Leben</i> di Paul Gerhardt (1647)
12a	(16)	Evangelista («Und Hannas»)	Gv. 18, 24-25a
12b	(17)	Chorus («Bist du nicht»)	Gv. 18, 25b
12c	(18)	Evangelista-Petrus-Servus («Er leugnete aber»)	Gv. 18, 25c-27; Mt. 26,75 (abbreviato)
13	(19)	Aria («Ach, mein Sinn»)	da Weise
14	(20)	Choral («Petrus, der nicht denkt zurück»)	10 ^a strofa di <i>Jesu Leiden, Pein und Tod</i> di Paul Stockmann (1633)
PARTE SECONDA			
15	(21)	Choral («Christus, der uns selig macht»)	1 ^a strofa dell'omonimo <i>Lied</i> di Michael Weisse (1531)
16a	(22)	Evangelista-Pilatus («Da führten sie Jesum»)	Gv. 18, 28-30a
16b	(23)	Chorus («Wäre dieser nicht»)	Gv. 18, 30b
16c	(24)	Evangelista-Pilatus («Da sprach Pilatus zu ihnen»)	Gv. 18, 31a
16d	(25)	Chorus («Wir dürfen niemand töten»)	Gv. 18, 31b
16e	(26)	Evangelista-Pilatus-Jesus («Auf dass erfüllet würde»)	Gv. 18, 32-36
17	(27)	Choral («Ach grosser König»)	8 ^a e 9 ^a strofa di <i>Herzlichster Jesu</i> (cfr. n. 3)
18a	(28)	Evangelista-Pilatus-Jesus («Da sprach Pilatus zu ihm»)	Gv. 18, 37-40a
18b	(29)	Chorus («Nicht diesem, sondern Barrabam»)	Gv. 18, 40b
18c	(30)	Evangelista («Barrabas aber war ein Mörder»)	Gv. 18, 40c - 19, 1
19	(31)	Arioso («Betrachte, meine Seel»)	da Brockes
20	(32)	Aria («Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken»)	da Brockes
21a	(33)	Evangelista («Und die Kriegsknechte»)	Gv. 19, 2
21b	(34)	Chorus («Sei gegrüßet»)	Gv. 19, 3a
21c	(35)	Evangelista-Pilatus («Und gaben ihm Backenstreiche»)	Gv. 19, 3b-6
21d	(36)	Chorus («Kreuzige, kreuzige»)	Gv. 19, 6a
21e	(37)	Evangelista-Pilatus («Pilatus sprach zu ihnen»)	Gv. 19, 6b-7a
21f	(38)	Chorus («Wir haben ein Gesetz»)	Gv. 19, 7b
21g	(39)	Evangelista-Pilatus-Jesus («Da Pilatus das Wort hörte»)	Gv. 19, 8-12a
22	(40)	Choral («Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn»)	da Postel
23a	(41)	Evangelista («Die Juden aber schrienen»)	Gv. 19, 12b
23b	(42)	Chorus («Lässest du diesen los»)	Gv. 19, 12c
23c	(43)	Evangelista-Pilatus («Da Pilatus das Wort hörte»)	Gv. 19, 13-15a

23d	(44)	Chorus («Weg, weg mit dem»)	Gv. 19, 15b
23e	(45)	Evangelista-Pilatus («Spricht Pilatus zu ihnen»)	Gv. 19, 15c
23f	(46)	Chorus («Wir haben keinen König»)	Gv. 19, 15d
23g	(47)	Evangelista («Da überantwortete er ihn»)	Gv. 19, 16-17
24	(48)	Aria con coro («Eilt, ihr angefochten Seelen»)	da Brockes
25a	(49)	Evangelista («Allda kreuzigten sie ihn»)	Gv. 19, 18-21a
25b	(50)	Chorus («Schreibe nicht»)	Gv. 19, 21b
25c	(51)	Evangelista-Pilatus («Pilatus antwortet»)	Gv. 19, 22
26	(52)	Choral («In meines Herzens Grunde»)	3 ^a strofa di <i>Valet will ich dir geben</i> di Valerius Herberger (1613)
27a	(53)	Evangelista («Die Kriegsknechte aber»)	Gv. 19, 23-24a
27b	(54)	Chorus («Lasset uns den nicht zerteilen»)	Gv. 19, 24b
27c	(55)	Evangelista-Jesus («Auf dass erfüllet würde die Schrift»)	Gv. 19, 24c-27a
28	(56)	Choral («Er nahm alles wohl in acht»)	20 ^a strofa di <i>Jesu Lieden</i> (cfr. n. 14)
29	(57)	Evangelista-Jesus («Und von Stund»)	Gv. 19, 27b-30a
30	(58)	Aria («Es ist vollbracht»)	da Postel
31	(59)	Evangelista («Und neiget das Haupt»)	Gv. 19, 30b
32	(60)	Aria con corale («Mein teurer Heiland»)	da Brockes (con la 34 ^a e ultima strofa di <i>Jesu Leiden</i> , cfr. n. 14)
33	(61)	Evangelista («Und siehe da»)	Mt. 27, 51-52
34	(62)	Arioso («Mein Herz, indem die ganze Welt»)	da Brockes
35	(63)	Aria («Zerfliesse, mein Herze»)	da Brockes
36	(64)	Evangelista («Die Jüden aber»)	Gv. 19, 31-37
37	(65)	Choral («O hilf, Christe, Gottes Sohn»)	8 ^a (e ultima) strofa di <i>Christus, der uns selig macht</i> (cfr. n. 15)
38	(66)	Evangelista («Darnach bat Pilatum»)	Gv. 19, 38-42
39	(67)	Chorus («Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine»)	da Brockes
40	(68)	Choral («Ach Herr, lass dein lieb Engelein»)	3 ^a strofa di <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</i> di Martin Schalling (1571)



* Alberto Basso, nato a Torino nel 1931, musicologo e specialista dell'opera bachiana – citiamo almeno, tra i suoi numerosi saggi e volumi, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach* (2 voll., EdF, Torino 1979 e 1983) – ha diretto il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (13 voll., Utet, Torino 1983-1990) e *Musica in scena. Storia del-*

lo spettacolo musicale (6 voll., Utet, Torino 1995-1997). Presidente dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte – da lui fondato nel 1986 – Accademico Nazionale di Santa Cecilia, Socio dell'Accademia Filarmonica Romana e dell'Accademia Filarmonica di Bologna, dirige varie collane di studi musicologici e di edizioni critiche musicali.



Giovanni Baglione (1563-1644). *Deposizione*, disegno a penna e acquerello, senza data. Torino: Biblioteca Reale.

BREVE STORIA DELLA PASSIONE-IN-MUSICA

di

Eugenio Costa*

1. All'inizio non vi fu, nelle chiese cristiane, altro libro liturgico che la Bibbia. I credenti hanno raccolto la tradizione ebraica di leggere pubblicamente l'Antico Testamento e vi hanno aggiunto i testi del Nuovo Testamento. Giustino (II secolo), palestinese emigrato a Roma, filosofo, apologeta e martire, descrive la riunione domenicale dei cristiani in questo modo: quando sono radunati, «si fa lettura delle memorie degli Apostoli [Nuovo Testamento] e degli scritti dei Profeti [Antico Testamento] finché il tempo lo permette. Quando il lettore ha terminato, colui che presiede tiene un discorso per ammonire ed esortare a seguire questi buoni esempi» (circa 153 d.C.). In epoca bizantina, a Roma le letture bibliche venivano fatte in latino e in greco. Più tardi, in Egitto, furono usati il copto e l'arabo; e così in altre zone. La lettura è ritualizzata: preceduta sempre da riti d'inizio (saluti, canti, preghiere), essa viene compiuta da un addetto, collocato in un luogo sacro (l'ambone), sotto la presidenza del vescovo o di un sacerdote, che poi tiene l'omelia e invita successivamente alla preghiera. Gli stessi volumi contenenti i testi biblici sono molto curati e vengono anche portati solennemente in processione. La recente riforma della liturgia romana ha reso più limpide e di nuovo attuali queste diverse procedure.

2. Il cuore pulsante dell'anno liturgico è la Settimana Santa. È documentato che, a partire dal V secolo, in alcuni giorni (domenica delle Palme, martedì, mercoledì e venerdì santi) vengono lette liturgicamente le quattro versioni (Matteo, Marco, Luca e Giovanni) degli avvenimenti relativi alla passione e alla morte di Gesù. Mentre le prime tre sono tra loro relativamente simili – nella narrazione, nel tono e nel sostrato teologico – la quarta ha sue particolari caratteristiche, come del resto l'intero vangelo di Giovanni. Per i primi sei-sette secoli non si hanno praticamente notizie sulle modalità vocali con cui queste letture venivano proposte; ma Agostino (*Sermo* 218) le denota parlando di «solemniter legere». Certamente si fece sentire il forte influsso della retorica classica, con i suoi procedimenti espressivi ben rodati. Non va dimenticato l'altro ovvio carattere di questi testi, propri della Settimana Santa, che è l'eccezionale lunghezza, quindi la durata insolita dell'ascolto: in Matteo si leggono i capitoli 26 e 27, in Marco il 14 e

il 15, in Luca il 22 e il 23, in Giovanni il 18 e il 19. L'assemblea cristiana non si stanca di ascoltare il racconto delle drammatiche vicende di Cristo; ma attende, nello stesso tempo, che l'ormai prossima Veglia notturna di Pasqua faccia esplodere l'annuncio della Risurrezione.

3. Documenti del primo Medioevo confermano la pratica della lettura intonata – una forma di recitativo semplice – per la proclamazione dei racconti della Passione. Si trattava, in sostanza, di proferire il testo tenendolo su una 'corda di recita', ma esprimendo i diversi tipi di interpunzione mediante qualche inflessione. È comunque qualcosa che non va assimilato a ciò che oggi consideriamo un vero e proprio brano di musica. «L'oralità verbale mantiene la preminenza sul fatto musicale, il quale però interviene embrionalmente come regolatore ritmico ed apporto amplificatore, contribuendo ad una ritualizzazione che va verso il solenne» (E. Rainoldi)¹. Non si tratta semplicemente di ornare il testo, ma di esaltarlo, andando oltre a una normale dizione. L'effetto di stilizzazione allude al superamento della ferialità e della quotidianità. Certo, la prassi medievale è andata avanti su questa via fino a utilizzare, appunto, dei 'toni' scritti, i quali tendono però a diventare veri e propri schemi, col rischio di una formalizzazione di tipo chiuso. Ma, globalmente, essi hanno rappresentato «una soluzione ammirevole alle difficoltà che una recitazione forte e chiara di un testo in prosa comporta, riuscendo così ad ottenere, con il minimo dispendio di risorse, un altissimo grado di rispondenza liturgica, di qualità artistica e di appagamento estetico» (W. Apel)².

4. Almeno fino alla metà del XIII secolo la lettura liturgica della Passione di Cristo fu fatta da un solo lettore-cantore, usando i testi della Vulgata latina. Nei libri rituali del IX secolo cominciano ad apparire le cosiddette *litterae significativae* (alcune lettere dell'alfabeto, poste sopra la riga del testo) che suggeriscono particolari modalità di esecuzione. Così, per le parti narrative della Passione si indica la lettera *c* (ossia *celeriter*), per indurre a leggerle un po' velocemente; invece, quando il testo fa parlare il Cristo in discorso diretto, l'indicazione è *t* (*tenere*, oppure *trahere*), perché il lettore vada più lentamente; si trova in fine la lettera *s* (*sursum*), relativa ai passi in cui parlano tutti gli altri personaggi della Passione, singoli o folla: essa vuole suggerire un'intonazione più acuta. La sensibilità va mutando, sia nella linea di una maggiore sottolineatura espressiva, e anche affettiva, degli elementi del testo, sia perché si tende sempre più a tradurne gli elementi drammatici in modo spettacolare (i drammi liturgici nascono in questa stessa epoca: si esce dalle chiese e li si rappresenta sul sagrato). È databile nel-

la seconda metà del XIII secolo la novità che consiste nel passare dal lettore unico a più lettori, da tre fino a cinque. Essi diventano così dei veri e propri personaggi, i cui ruoli sono distinti: l'evangelista (parti narrative), voce di Cristo (con le sue parole esplicite), altre voci e infine l'attore collettivo, detto *turba* (folla), ma impersonato da una sola voce. Oltre a diminuire la fatica della lunga proclamazione, suddividendo le parti si ottiene un'intensificazione teatrale dell'evento-Passione, tanto più che la tendenza è di affidare il ruolo dell'evangelista a un tenore, quello di Cristo a un basso e tutte le altre parti a un contralto. Anzi, la disposizione delle tre diverse 'corde di recita' segue ormai l'impianto del modo di far: attorno al fa centrale ruota la parte del basso, il tenore sta sul do, una quinta sopra, e le altre voci sul fa acuto. La pura e semplice recitazione intonata acquisisce anche qualche melisma, o variazione e ampliamento della linea cantata, specie per le parole di Cristo. Questo lento derivare verso forme embrionalmente drammatiche segnala che la narrazione della Passione, nata liturgica, si sta allontanando a poco a poco dal quadro rituale e va guadagnando una sua particolare autonomia – il cui significato sarebbe da esplorare meglio.

5. Il passaggio successivo è caratterizzato dal sopravvento della polifonia nella proclamazione della Passione. Fu però molto graduale: il primo passo, nel XIV secolo, fu di affidare la parte della folla (*turba*) a un coro, che però cantava ancora in monofonia; si determinava così una sorta di alternanza responsoriale fra le voci sole e il 'tutti' del coro. A frenare l'impiego della polifonia – considerata segno festivo – fu anzitutto il clima dominante della Settimana Santa, austero sotto ogni aspetto, sia visivo che uditivo; poi, coerentemente, la proibizione di usare in quei giorni (ma anche in tutta la Quaresima) qualunque genere di accompagnamento strumentale, come ulteriore segno di moderazione. Tuttavia, verso la metà del XV secolo, in Germania, e più tardi in Inghilterra e in Italia, si verificano sviluppi del tipo: recitativo a tre, a sei, a otto voci per la *turba*; la stessa cosa, a tre parti, per le voci dei singoli personaggi (eccettuando però l'evangelista e Cristo). Ma questi stessi limiti verranno superati: la polifonia sarà applicata anche alle parole di Cristo e al narratore evangelico, mentre in questo la folla farà la parte del leone; il medesimo procedere vige per l'inizio (*exordium*) e la conclusione della Passione, su testi non evangelici.

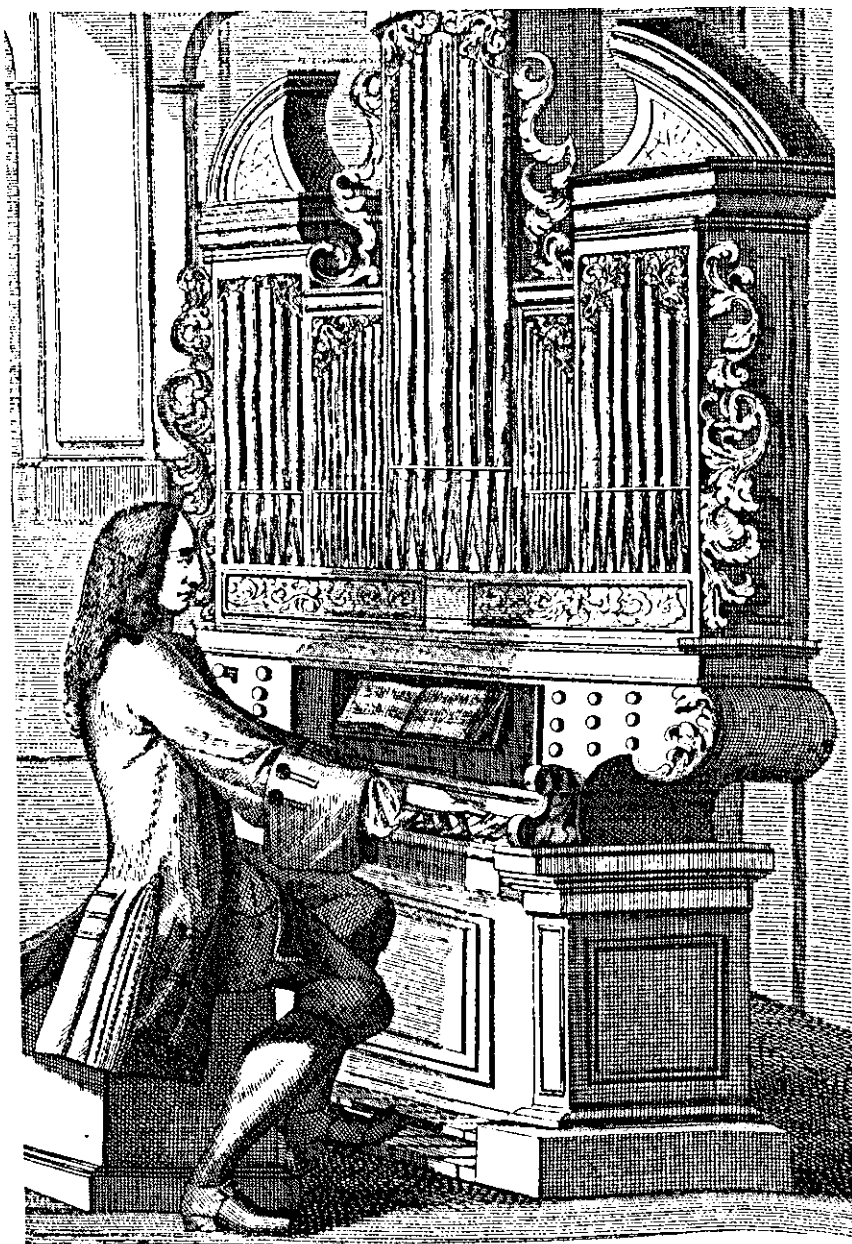
6. Lo sviluppo delle forme musicali, vocali e strumentali, nella esecuzione della Passione non darà storicamente gli stessi esiti in area cattolica e in area protestante, anche se si riscontrano alcune caratteristiche comuni. Probabilmente, la differenza più importante sta nella diversa collocazione delle Pas-

sioni-in-musica rispetto al rito liturgico: il mondo cattolico, mentre manterrà sotto controllo il canto rituale della Passione, con sviluppi musicali imitati, tenderà gradatamente a proporre le Passioni vocalmente e strumentalmente più ricche in situazioni extra-liturgiche, legate alla devozione sia colta sia popolare o a particolari momenti, così come è avvenuto per l'oratorio. Il mondo protestante, almeno fino alla fine del XVIII secolo, manterrà invece alla Passione-in-musica una collocazione liturgica più propria, incentrandola nel culto del Venerdì Santo. Altra differenza importante: le Passioni nei paesi cattolici sono in lingua latina, nei paesi luterani, in lingua tedesca.

7. In area cattolica prosegue, per un certo tempo – fino a tutto il XVI secolo – la creazione di melodie per la Passione di tipo monodico e gregorianeggiante, quasi salmodico, con poca polifonia a falso bordone e con un carattere rapido e comprensibile, in linea con la Controriforma. Autor importanti come Ruffo, Lassus, Victoria, Byrd, Sermsy, Guerrero, vi sono rappresentati. I vangeli preferiti sono quelli di Matteo e di Giovanni. Anche in area luterana si trovano casi del genere, a cominciare dalla Passione composta nel 1530 da Johannes Walter, caratterizzata da una recitazione sillabica rigorosa e dall'attribuzione di parti polifoniche (quattro voci) alla *soa turba*. Fino alla metà del XVII secolo questo filone proseguirà e sarà molto diffuso. Ma, in conformità con gli sviluppi e le tendenze tra fine del XVI e metà del XVIII secolo, non solo la polifonia come trattamento delle voci, ma lo stesso impianto della Passione come genere sempre più autonomo e suscettibile di interni riasseti, daranno luogo a forme evolutive, ed anche a espansioni extra-bibliche del testo grazie all'inserimento di brani spirituali o poetici. Occorre tuttavia affermare che fu questa un'epoca straordinaria per quanto riguarda in generale il 'lavorare sulla Bibbia', ben al di là dei soli testi della Passione. La stagione dei grandi mottetti, delle cantate, degli oratori, delle Passioni, fu esemplare per questo suo aver saputo entrare nei meandri del grande Libro, assumendone parti, sezioni, personaggi, vicende, temi, o collegandone passi svariati nelle cosiddette 'armonie' (*collages*) e conferendo loro una potente vitalità tanto a livello testuale (evidenziandone le pagine con commenti, inserzioni, meditazioni, risonanze spirituali) quanto sul piano musicale (utilizzando tutta l'espressività del barocco e dell'epoca classica). Sarebbe riduttivo spiegare questo imponente dato della cultura e della spiritualità europea ricorrendo alla (troppo) semplice motivazione del dover sostituire, nel tempo di Quaresima, i melodrammi, proibiti nei giorni di penitenza, con opere affini ma di soggetto religioso. Basta analizzarne da vicino il modo in cui hanno lavorato sia gli autori dei testi (o 'librettisti') sia i



Ritratto di Barthold Heinrich Brockes, autore di alcuni brani di libera invenzione contenuti nella *Passione secondo Giovanni* di Johann Sebastian Bach. Stampa del secolo XVIII. Lipsia, Bach-Archiv.



Organista, incisione da J. C. Weigel. 1720, Norimberga, Musikalisches Theatrum.

compositori, per constatare l'intelligenza e la creatività profuse nel rendere plasticamente, eloquentemente, e anche spettacolarmente, molte pagine della Bibbia. Certo, lo spostamento dal rito liturgico a quello del concerto è stato sicuro, benché lento e progressivo. Con la conseguenza, forse, di aver impoverito almeno in parte il mondo della liturgia: ma questo spostamento rispondeva ad altre esigenze, che nascevano dal desiderio di assaporare più affettivamente ed entrare con maggior sensibilità nell'universo biblico, a fronte di una liturgia purtroppo sempre più chiusa e scarsamente comunicativa, almeno nella chiesa cattolica. Nelle chiese della Riforma, un particolare impulso a favore venne, come è noto, dalla ritrovata centralità della Parola biblica, assunta come riferimento primo e determinante, anche e soprattutto nel culto.

8. Ritornando alla Passione, le tappe principali attraverso cui si è verificata l'evoluzione delle sue forme sono le seguenti: in un primo tempo apparso, almeno a tratti, composizioni del tipo mottetto, che quindi non seguono più formulari ripetitivi ma sono a invenzione continua (*durch komponiert*) e che riguardano le parti del narratore e i discorsi diretti dei singoli personaggi. Talora l'espansione polifonica viene in qualche modo compensata dall'accorciamento del testo (*Summa Passionis*) mediante accorpamento di passi scelti o collegando brani presi da tutti i quattro vangeli. Una delle più notevoli operazioni di questo genere, mirabile negli esiti e insieme molto accurata sul piano dell'impianto generale (monodie alternate a polifonie, nessun testo extra-liturgico e rinuncia agli strumenti) è quella compiuta da Schütz nelle sue tre Passioni (Luca, Giovanni, Matteo, anni 1665-1666), dove viene rinnovato anche il linguaggio musicale, lontano sia dal recitativo antico sia da quello melodrammatico. In ambito cattolico, Passioni composte su questo modello vengono dislocate entro il quadro della preghiera liturgica quotidiana (le Ore) o in qualche celebrazione di corte. Le chiese protestanti invece continuano a inserire pienamente la Passione in situazioni cultuali ufficiali.

Il passo successivo è la cosiddetta 'Passione-cantata', con testi biblici di commento, liriche spirituali, arie, corali: lo stesso Schütz compone una *Historia Resurrectionis* (1623). Più rara, per i già citati limiti imposti dal tempo liturgico, la Passione di stile concertante, come la *Passione secondo Giovanni* di Alessandro Scarlatti (1680), in recitativo, con qualche arioso e con il coro per la *turba*, inclusi alcuni misurati interventi dei soli archi.

Ulteriormente, l'influsso della forma 'oratorio', vero e proprio dramma sacro in musica, si fa sentire anche nel modo di comporre una Passione. Il re-

citativo narrativo è del tutto nuovo e ha un accompagnamento strumentale: l'impiego di arie e cori di commento diventa la norma, come pure l'inserimento di brani per soli strumentali alla base vi è il lavoro di ricomposizione del testo, costruito attorno al tema 'Passione' e che porta talora la firma di poeti noti, ad esempio quella di Metastasio (1730). Specie in campo cattolico, si è ormai estranei al quadro liturgico in senso stretto. I maggiori compositori si dedicano a questo nuovo genere: Händel (1704 e 1716), Telemann (dal 1723, ben 50 Passioni) e infine Bach.

L'evoluzione trova il suo sbocco, in Bach ma anche in Telemann, nella cosiddetta 'Passione oratoriale' in cui, a differenza dell'oratorio propriamente detto - basato su un 'libretto' preparato da uno scrittore, che svolge una storia o un tema biblico - viene mantenuto intatto il testo di uno dei quattro evangelisti, ma intercalandolo con arie solistiche, cori, mottetti, corali. In tal modo, il culto protestante ha potuto integrare questo tipo di Passione nel proprio ordinamento, facendola eseguire in due parti - come per le cantate - separate dal sermone. La forma della Passione raggiunge così un mirabile equilibrio fra testo evangelico (in recitativo 'secco'), meditazione devota e affettuosa (arie e ariosi), *turba* con sottolineature drammatiche (recitativi, mottetti, fugati), elementi popolari e partecipativi (corali), brani di apertura e di conclusione (grandi mottetti).

Il seguito della storia, tra fine del XVIII e XX secolo, vedrà la creazione di forme miste, tendenti piuttosto verso l'oratorio, inteso in senso ampio, con testi biblici selezionati (ad esempio: *Le sette Parole* di Haydn, 1785; *Christus am Ölberg* di Beethoven, 1803; *Christus e Via crucis* di Liszt, 1871 e 1878; Perosi con la *Passione secondo Marco*, 1897-1900 e *Le sette Parole*, 1913). In tempi molto più recenti: Penderecki, con *Passione secondo San Luca* (1966), articolata con citazioni di salmi e testi liturgici, ed estremamente pluralistica nei linguaggi sonori; Pärt, con *Passione secondo Giovanni* (1982), dall'organico tutto particolare (due solisti, Gesù e Pilato; un quartetto di evangelisti, tre archi, fagotto, organo).

9. Di fronte alle diverse possibilità, e modi, di proclamare pubblicamente i testi della Passione di Cristo - e in genere di tutta la Bibbia, ebraica e cristiana - le chiese avevano di fronte, e hanno tuttora, una serie di piste percorribili: a) una lettura 'neutra', per una trasmissione integra, senza coloriture particolari, nel rispetto totale del testo; b) una lettura 'riverente', sacrale, devota, mediante un recitativo formulare, o cantillazione, con sole punteggiature ma nessun'altra presa in conto della differenze testuali; c) una lettura molto mossà, attenta alle diversità dei generi letterari e del tono del

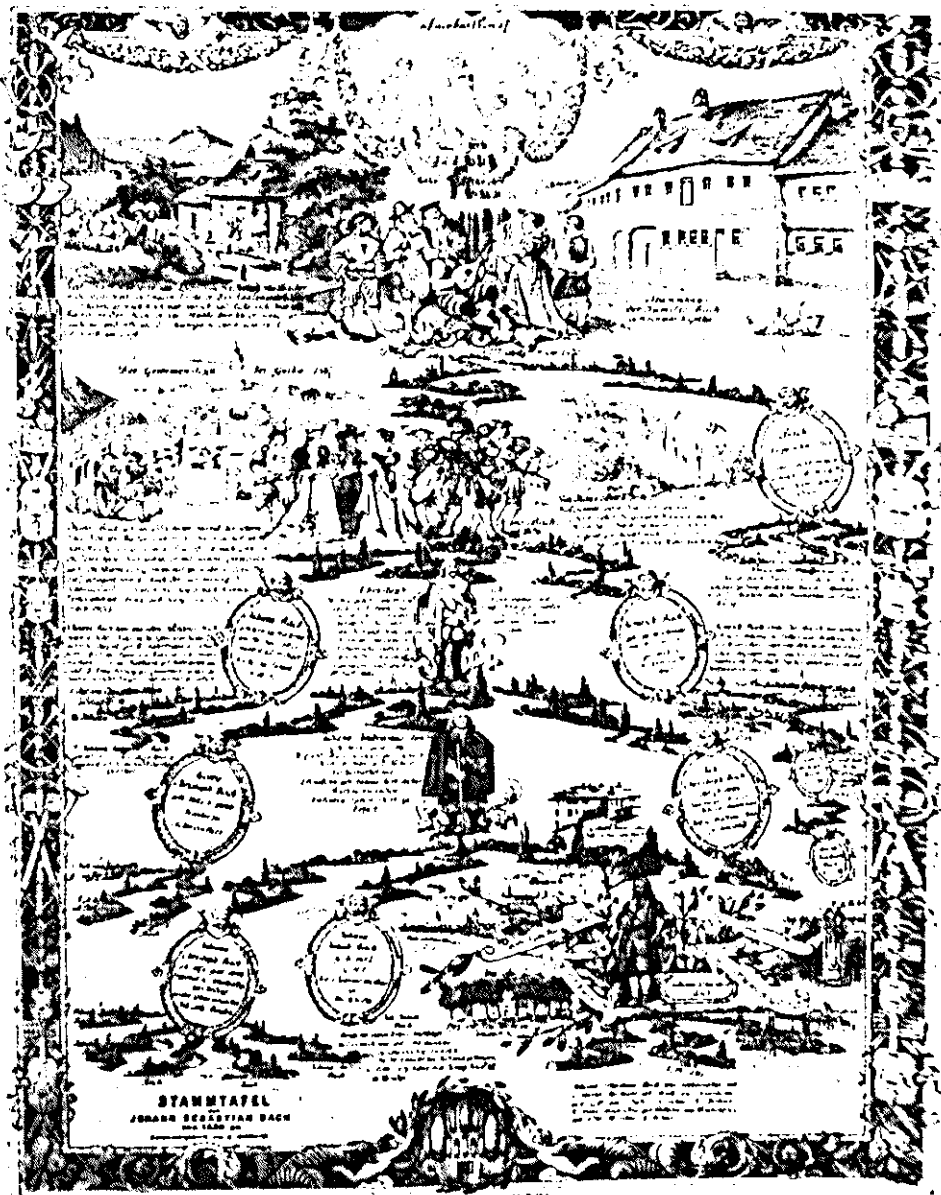
passo biblico, ricorrendo a tutte le risorse della voce singola, entro l'arco che va dal parlato al cantato; *d*) infine una lettura celebrativa, che diventa, oltre alla trasmissione di un testo, un autentico atto di culto, che canta e fa cantare con ogni mezzo la Parola di Dio, con dispiegamento di mezzi vocali e strumentali, con collegamenti e varianti poetiche e musicali.

La chiesa cattolica, nella sua liturgia, ha sostanzialmente proseguito secondo l'intuizione antica, quella del recitativo intonato latino e – oggi – quella della lettura piana in lingua parlata, eventualmente distinguendo i vari ruoli. Per lungo tempo, il culto luterano ha integrato in sé le forme imponenti della 'Passione oratoriale', rendendole parte di un rito. Ma anch'esse sono ormai, dal XIX secolo, proposte in situazioni di concerto, fuori dal culto. Probabilmente, esse vengono ascoltate, e colte da molti, appunto come una proposta concertistica, quindi di ascolto attento, sì, ma interiormente non più impegnativo di tanto, comprendendole entro il modello del melodramma sacro, anche per via della lingua (latino, tedesco o altro). Chi fosse desideroso di un approccio diverso, che consenta di capirle dall'interno, giocando più pienamente la carta della primigenia intenzione degli autori e compositori, anzi della destinazione stessa dell'opera, potrebbe sentire l'esigenza di ascoltare una Passione in un contesto più adatto che non un luogo di concerto, tale da sostenere un certo tipo di ascolto, di appropriazione dei sentimenti espressi da testi e contesti, di eventuale partecipazione interiore, o anche esteriore (ad esempio con il canto dei corali, o altro). È il caso serio del patrimonio musicale sacro della storia europea, cattolico, evangelico, anglicano, ortodosso: che senso può avere un puro ascolto spersonalizzato, riduttivo, tendenzialmente indifferente alla peculiarità dell'*opus*? È una posizione certamente legittima, tuttavia assai parziale e sfocata rispetto alle sconvolgenti prospettive di una *Passio Domini Nostri Jesu Christi* in musica.



* Eugenio Costa, studioso e docente di liturgia e musica sacra, è direttore del Centro Teologico dei gesuiti in Torino.
 1 E. Rainoldi, *Psallite sapienter*, CLN - Edizioni Liturgiche, Roma 1999, pp. 49-50.

2 W. Apel, *Il canto liturgico. Liturgia, notazione, modalità e tecniche compositive*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1998, p. 277 (ed. or. *Gregorian Chant*, 1958).



Albero genealogico raffigurante alcuni ascendenti e discendenti di Johann Sebastian Bach, stampa del secolo XVIII. Eisenach, Bach Museum.

UN RITRATTO
di
Elisabetta Fava

Johann Sebastian Bach nacque il 21 marzo 1685 (ultimo di sette figli) ad Eisenach e compì i primi studi alla Lateinschule municipale, storicamente già illustre per aver annoverato fra i suoi discepoli Martin Lutero. La famiglia vantava una solida tradizione musicale: il padre Johann Ambrosius era responsabile musicale della città, lo zio Johann Christoph organista. Nel giro di dieci mesi, fra il 3 maggio 1694 e il 20 febbraio 1695, il fanciullo restò orfano di entrambi i genitori e fu affidato alle cure del fratello maggiore Johann Christoph, organista a sua volta e residente a Ohrdruf. Avvenne così il primo trasferimento di Bach: un trasferimento felice, visto che il Ginnasio di Ohrdruf applicava la pedagogia di Comenio e spaziava dalla storia all'aritmetica alle scienze naturali. I risultati erano brillanti, dai registri Johann Sebastian risulta sempre fra gli allievi migliori, coltivando naturalmente in parallelo anche la pratica musicale, organaria compresa (infatti assiste il fratello nella manutenzione dell'organo); tuttavia nel 1700 si trasferì nella vicina Lüneburg come cantore nel «Coro del Mattutino», che raccoglieva i fanciulli più dotati e in cambio dell'impegno prestato concedeva di frequentare gratuitamente la Michaelisschule. Sopravvenne però molto presto la muta della voce e Bach mise a frutto le sue conoscenze strumentali, continuò a perfezionarsi anche come organaro e strinse un'amicizia preziosa e duratura con Georg Böhm, attivo nella Chiesa di San Giovanni di Lüneburg.

Non sono chiare le cause del successivo spostamento di Bach: in ogni caso, lo troviamo a Weimar fin dai primi di marzo del 1703, alla corte del fratello minore di quel duca Wilhelm Ernst presso il quale sarà assunto qualche anno più tardi. Questa tappa weimariana è peraltro brevissima; nel luglio dello stesso 1703 Bach è ad Arnstadt come organista della Neukirche. L'organo destinatogli era nuovo di zecca e fu probabilmente il movente fondamentale che indusse Bach a optare per la nuova sistemazione. La permanenza ad Arnstadt venne resa un po' burrascosa dalla giovane età dell'organista, dal suo temperamento poco malleabile e dal frasario qualche volta intemperante adoperato con gli allievi meno brillanti (fra i suoi compiti rientrava l'istruzione di coristi e strumentisti per l'ufficio liturgico): la situazione precipitò quando Bach, ottenuta una licenza di quattro settimane per re-

carsi a Lubecca, restò assente per più di tre mesi, scatenando le ire del Concistoro. Il viaggio a Lubecca scaturiva dal desiderio di ascoltare Dietrich Buxtehude, che nel periodo d'Avvento organizzava le celebri *Abendmusiken*, nate come intrattenimento organistico per i visitatori della Borsa cittadina, poi ampliate a vere e proprie serate oratoriali; Bach però si trattenne a Lubecca anche dopo la conclusione delle *Abendmusiken*, e tornò a casa probabilmente con le idee molto più chiare sullo stile e sui metodi improvvisativi del più anziano maestro.

Ormai però i rapporti con Arnstadt si erano deteriorati e Bach, valutate varie offerte, accettò di trasferirsi a Mühlhausen; già nel giorno di Pasqua (24 aprile 1707) Bach suonò nella Chiesa di San Biagio; purtroppo sei giorni dopo la città venne devastata da un violento incendio. Questo fatto compromise naturalmente le finanze locali: sicché, quando Bach cominciò a chiedere migliorie per l'organo, incontrò parecchie resistenze; non si trattava di ripicche o ottusità, ma di esigenze contingenti; perché in fondo proprio le autorità comunali di Mühlhausen si prodigarono per far pubblicare la cantata profana *Gott ist mein König*, unica cantata bachiana a essere stampata vivente l'autore. Insoddisfatto comunque delle possibilità a sua disposizione, ma con un buon ricordo dei mesi trascorsi a Mühlhausen (dove aveva composto fra l'altro la cantata funebre *Actus tragicus*, probabilmente per la morte dello zio Tobias Lämmerhirt, e la cantata *Christ lag in Todesbanden*) Bach si spostò nuovamente a Weimar, questa volta nella corte principale, quella del duca Wilhelm Ernst; e nel frattempo era cambiato anche il suo *status* familiare, dopo le recenti nozze con la cugina Maria Barbara. Nella piccola cittadina della Turingia (più piccola, con i suoi cinquemila abitanti, di Eisenach e di Mühlhausen) Bach era l'organista della Chiesa del Castello (Schlosskirche); suo cugino Johann Gottfried Walther, futuro autore del *Musikalisches Lexicon*, era invece l'organista della chiesa cittadina dei Santi Pietro e Paolo (oggi usualmente chiamata Herderkirche), dove vennero battezzati i figli di Bach, tra cui Wilhelm Friedemann, nato nel 1710, e Carl Philipp Emanuel, di quattro anni più giovane.

In questo periodo Bach scrisse una parte cospicua della sua produzione organistica: molti corali, fra cui la raccolta dell'*Orgelbüchlein* (BWV 599-644), numerose composizioni in stile libero (preludi e fughe, toccate e fughe, fantasie e fughe) e la *Passacaglia in do minore*. A partire dal 1714, quando all'incarico di organista si aggiunse la nomina a Konzertmeister, cominciò a fiorire anche la produzione di cantate sacre, in cui fra l'altro Bach mise a frutto la competenza nello stile italiano maturata attraverso l'esercizio orga-

nistico della trascrizione: autore dei testi per le cantate fu in massima parte l'ottimo Salomon Franck, poeta di corte. Intervennero poi vari attriti con il duca, per esempio il divieto ostinato di mantenere rapporti con la corte cadetta, a cui però Bach era rimasto legato fin dall'incarico del 1703: così, quando si presentò l'occasione di un posto come Kapellmeister a Köthen, il musicista non ebbe esitazioni: unico ostacolo fu la dura reazione di Wilhelm Ernst che, invece di accordargli subito il congedo, lo tenne in prigione per quasi un mese.

A Köthen le mansioni di Bach non erano legate al servizio liturgico se non in maniera occasionale; mentre Wilhelm Ernst aveva per i riti una cura quasi maniacale, il giovane principe Leopold di Köthen era abituato a un gusto molto più sobrio, dal momento che la corte era calvinista. Tuttavia Leopold nutriva per la musica un interesse vivissimo: suonava il clavicembalo, il violino e la viola da gamba e aveva una bella voce di basso. Così Bach poté spaziare soprattutto nei generi strumentali: sono di questi anni (dal 1717 al 1723) le sonate e partite per violino solo, le *Suites* per violoncello, le *Suites* inglesi e francesi, le *Invenzioni* a due e a tre voci, la *Fantasia cromatica e Fuga* e nel 1722 il primo volume del *Clavicembalo ben temperato*; del 1721, dedicati al margravio del Brandeburgo, sono i *Sei Concerti brandeburghesi*; inoltre, come florilegi didattici, nacquero in questi anni il *Clavierbüchlein* per Wilhelm Friedemann (che include la prima versione delle *Invenzioni*) e il *Clavierbüchlein* per la seconda moglie, Anna Magdalena. Maria Barbara, infatti, era morta nel gennaio del 1720, all'improvviso, durante un breve viaggio di Johann Sebastian a Carlsbad al seguito di Leopold: ricorda il figlio Emanuel che il padre fece ritorno ancora ignaro della disgrazia e a esequie avvenute.

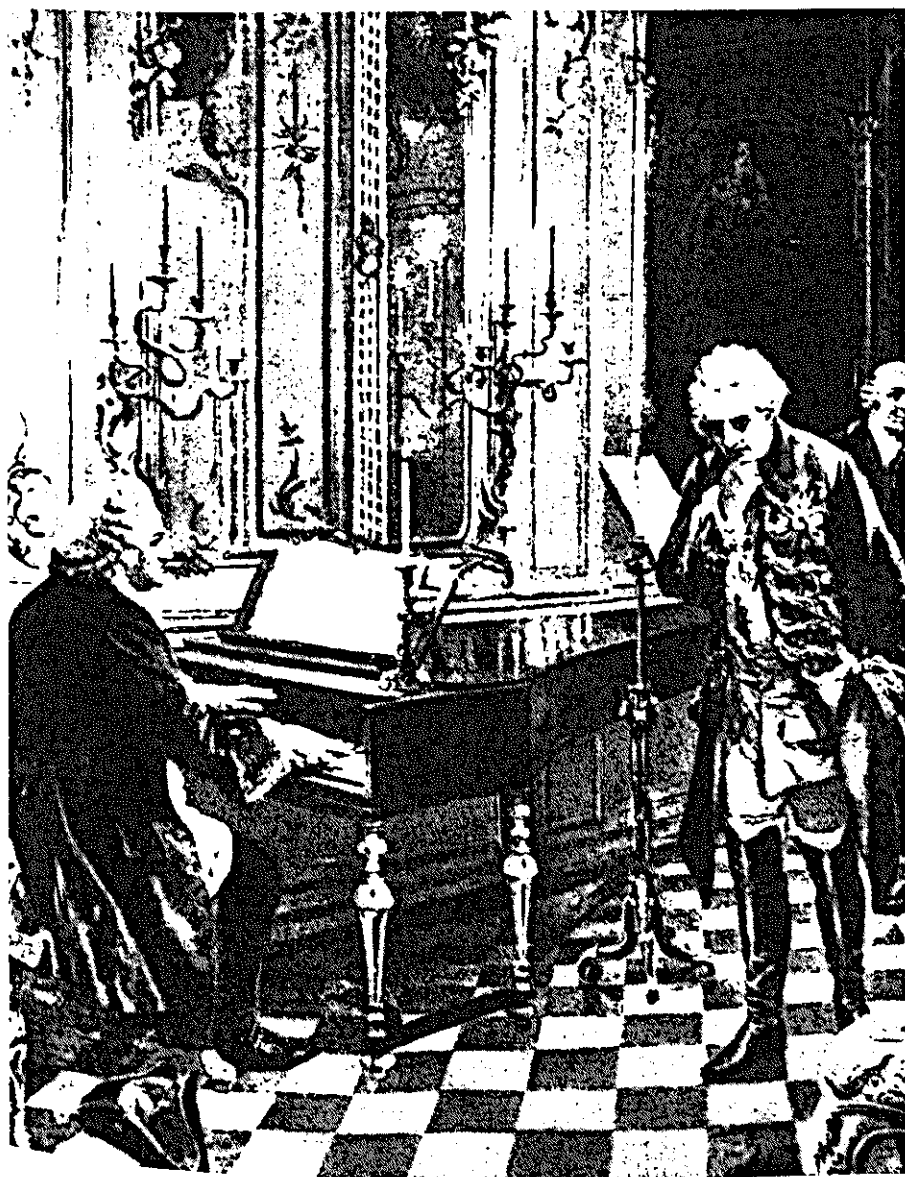
Nel frattempo era sopravvenuto un elemento di disturbo a guastare agli occhi di Bach la serena atmosfera della 'sua' corte: com'era da aspettarsi, il giovane principe prese moglie, e nella sua scelta non si lasciò condizionare dall'istinto musicale, sicché Bach si ritrovò con una giovane principessa del tutto refrattaria alla sua arte. Il caso volle che a Lipsia fosse vacante, dopo la morte di Kuhnau, il posto di *Kantor*: era un incarico di grande prestigio, ma altrettanto oneroso, perché includeva la completa organizzazione musicale cittadina: bisognava accompagnare le funzioni all'organo, scrivere una cantata per ogni festività, istruire coro e strumentisti e per giunta insegnare latino nel ginnasio; oltretutto, a Lipsia le chiese principali erano quattro e il *Kantor* doveva occuparsi di ognuna, fermo restando che la principale era quella di San Tommaso. Al trasferimento Bach fu indotto anche dal fat-

to che Lipsia fosse una città di grande apertura e fervore culturale, dove i suoi figli avrebbero potuto continuare gli studi in maniera eccellente; ma per lui l'accoglienza nella nuova sede non fu tra le più lusinghiere: il consiglio si risolse ad accettare la sua candidatura soltanto dopo averla proposta invano a Telemann, a Fasch, a Graupner e ad altri.

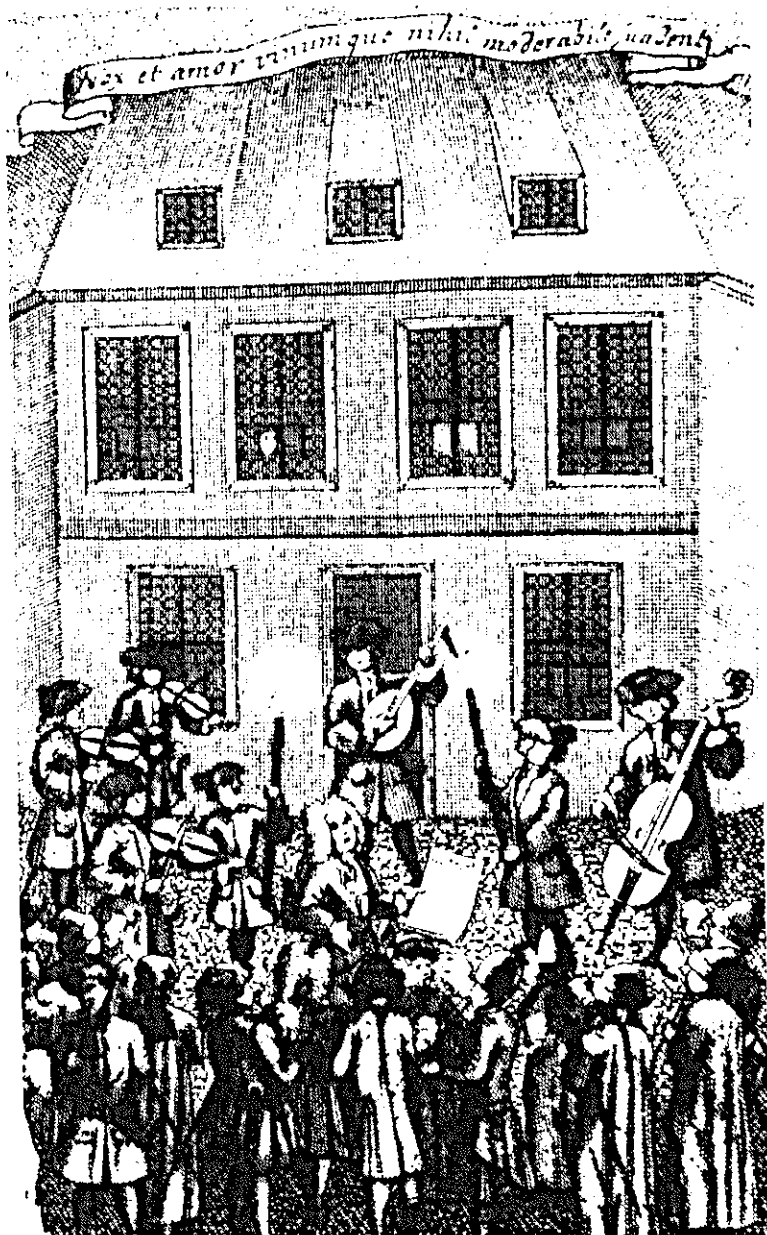
Sempre auspicando una sistemazione migliore, ma in ultima analisi non trovandola mai, Bach rimase a Lipsia fino alla morte, quindi per ventisette anni: la produzione di cantate sacre toccò il vertice, e venne affiancata anche da Passioni e Oratori: *Passione secondo Giovanni* (1724) e *Passione secondo Matteo* (1728), *Oratorio di Pasqua* (1725) e *Oratorio di Natale* (1734-1735); poi naturalmente il fervore per il genere si affievolì e l'impegno ufficiale venne assolto presentando numerose «parodie», ossia arrangiamenti di lavori preesistenti. Intanto riprendeva il sopravvento l'interesse strumentale degli anni di Köthen, fruttificando nelle *Partite* per clavicembalo (pubblicate a Lipsia nel 1731 come prima parte della *Clavierübung*), nei *Concerti* per uno o più clavicembali, nella seconda parte della *Clavierübung* (*Concerto italiano e Ouverture francese*). Il culmine creativo giunse infine con una serie di grandiose opere speculative: le *Variazioni Goldberg* (1741), il secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* (1742), l'*Arte della fuga* (1740-1745), le variazioni *Vom Himmel hoch BWV 769* (1747); anche l'organo venne gratificato di un nuovo monumento, i 21 corali pubblicati dall'autore a Lipsia nel 1739 come terza parte della *Clavierübung* (per *clavier* in fatti si intende in senso generico la tastiera, di organo o clavicembalo o clavicordo).

Nel 1747 Bach si recò nella residenza di Federico il Grande a Potsdam, per salutare il figlio Emanuel, clavicembalista di corte; il re, ottimo musicista, gli sottopose fra l'altro un proprio tema su cui gli chiese di improvvisare; su questo tema Bach, una volta tornato a Lipsia, elaborò l'*Offerta musicale*, dedicandola al sovrano e dandola alle stampe nel mese di settembre. Infine giunse a compimento, fra il 1748 e il 1749, la *Messa in si minore*, non concepita di getto, ma elaborata nell'arco di almeno vent'anni, probabilmente più un compendio insuperato di polifonismo che un lavoro destinato all'utilizzo pratico, per via della dimensioni fuori dall'ordinario.

In questo periodo la salute di Bach era già fonte di preoccupazioni per via di una cecità progressiva causata dalla cataratta; operato da un chirurgo inglese nella primavera del 1750, accusò subito i postumi dell'intervento e andò peggiorando fino al colpo apoplettico che lo stroncò il 28 luglio.



*Johann Sebastian Bach suona davanti a Federico II il Grande, re di Prussia, incisione da un dipinto di Karl Röhling (1849-1922), pubblicata in Alfredo Casella, *Giovanni Sebastiano Bach*, Edizioni Arione, Torino 1942.*



Gli allievi della Scuola di San Tommaso avevano tra i loro compiti la *Kurrende*, ossia il canto di musiche corali sotto le finestre. Stampa del secolo XVIII. Lipsia, Bach-Archiv.

RITORNO DAL PASSATO
a cura di
Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

«PASSIONI» BACHIANE A TORINO

Instancabile, sorprendente Depanis! In questa rubrica, in occasione del recente *Falstaff*, ne avevamo ricordato il continuo prodigarsi per sprovvinizzare la vita musicale torinese, promuovendo iniziative volte a diffondere la conoscenza del grande repertorio cameristico e sinfonico europeo, soprattutto di area tedesca. E ancora sotto i suoi auspici la Società Torinese dei Concerti Orchestrali mise a segno un altro colpo da maestro, presentando a Torino la *Matthäus-Passion* nella più ortodossa delle esecuzioni allora possibili, vale a dire con i gloriosi complessi berlinesi della Singakademie, quella stessa che nel 1829 sotto la guida di Mendelssohn aveva riesumato, per la prima volta dopo la morte di Bach, quel capolavoro. Un vero avvenimento e un'occasione preziosa per i torinesi raccolti al Regio la sera del 3 maggio 1913, dal momento che a quei tempi la presenza della musica di Bach nei programmi concertistici era piuttosto scarsa. È vero che l'Accademia Corale «Stefano Tempia» era stata prodiga di pagine bachiane, ma un'intera *Passione* era una primizia assoluta. Il pubblico (fra cui si trovavano Arrigo Boito, Tullio Serafin e Hector Panizza), dopo aver conosciuto la sera precedente il brahmsiano *Deutsches Requiem* affrontò con serietà e attenzione l'impegnativo ascolto e al termine, sia pure un po' provato, manifestò un quasi meravigliato entusiasmo di fronte a un'opera apparsa in tutta la sua grandezza. Anche il riscontro critico fu unanime. «Preso nel suo insieme — scrisse Edoardo Augusto Berta¹ — questa Passione di S. Matteo è opera meravigliosa sia per la grandiosità della sua architettura, sia per il sentimento e la poesia ultraterreni che l'animano, sia finalmente per l'armonia e la ricchezza degli episodi che interrompono felicemente la narrazione recitata dallo Storico del tragico avvenimento». Innegabilmente il successo fu anche conseguenza dell'autorevole esecuzione, imponente nello spiegamento di mezzi secondo l'uso del tempo, affidata alle cure di Georg Alfred Schumann, saldo esponente della più severa tradizione musicale tedesca e direttore della Singakademie a partire dal 1900, nonché a solisti prestigiosi, specializzati nella liederistica e nella vocalità di Bach e Händel come il baritono Arthur van Eweyk, il contralto Emmy Lei-

sner e il tenore Georg A. Walter. Questi ultimi, in particolare, impressionarono i recensori, che non mancarono di rilevarne le eccezionali peculiarità stilistiche, così lontane dalla tradizione del canto latino. Infatti ancora Bertha individuò nella Leisner – artista notevole anche nel repertorio operistico – una «magnifica voce di contralto modulata ed animata da un sentimento così squisito da commuovere tutti i cuori, e da meritarsi la grande ovazione che interrompe il raccoglimento austero della seconda parte». Ma più di ogni altro gli parve «insuperabile nella difficilissima parte di Storico il tenore Georg A. Walter, che disse con grande stile e con voce schiettamente tenorile tutta la narrazione, con un fraseggiare sapientissimo, di cui nessuno forse dei nostri tenori ha un'idea, anche perché tal genere di musica da noi è troppo trascurato»². Né si può dire che questa constatazione del critico della «Gazzetta del Popolo» abbia perso validità nel futuro, fino ai nostri giorni. Sulla scia di un forte recupero di interesse per la musica di Bach, anche a Torino, a partire dagli anni Cinquanta, le *Passioni* saranno programmate con crescente frequenza nelle stagioni concertistiche delle più importanti istituzioni musicali cittadine, nella maggior parte dei casi affidate a *ensemble* «d'oltr'alpe», come si diceva un tempo. Con qualche lodevole eccezione, come le due esecuzioni (1949 e 1950) in lingua italiana della *Passione secondo Matteo* patrocinate dalla Pro Cultura Femminile e dirette da Vittorio Gui, con l'ausilio di una serie di cantanti della nostra scuola fra i quali merita di essere ricordata almeno Gabriella Gatti, nella sparuta schiera delle «stiliste» italiane sicuramente la più autentica, per nobiltà di gusto e coerenza di scelte. Oppure, più vicina a noi (1997), la realizzazione per la stagione dell'Orchestra Filarmonica, della *Passione secondo Giovanni*, con direttore e solisti quasi tutti italiani. Ma nuovamente a cantanti scelti fra gli specialisti d'area tedesca o anglosassone ricorrono i nostri Mario Rossi e Riccardo Chailly alla guida dell'Orchestra Rai (di Torino e Nazionale), che tra l'altro troviamo ripetutamente chiamata al difficile impegno. Dunque, una larghissima predominanza di direttori e solisti stranieri, spesso di grande prestigio, come, tra i primi, Karl Richter (*Matteo* e *Giovanni*, rispettivamente nel 1957 e 1964), Kurt Masur (*Matteo*, 1981), Wolfgang Sawallisch (*Giovanni*, 1994) o convinti propugnatori di criteri esecutivi filologici come Richard Hickox (*Giovanni*, 1982). Tra i secondi, le presenze tenorili di Petre Munteanu, Gert Lutze, Waldemar Kmentt, Fritz Wunderlich, Ernst Haefliger, Karl Markus, irreprensibili Evangelisti nell'una o nell'altra *Passione* (talora impegnati anche nelle arie). Infine, sul versante femminile, segnaliamo Teresa Stich Randall, Hertha Töpper, Helen Donath, Margu-

Höffgen e, nel 1979 per «Settembre Musica», una ventiduenne ed ancora sconosciuta Waltraud Meier.

A lungo lasciata in ombra dalla maestosa 'sorella', soltanto l'8 marzo 1950 la *Johannes-Passion* venne proposta a Torino, al Teatro Nuovo, per iniziativa della Pro Cultura Femminile, ardentemente voluta dalla sua Presidente, Bice Bertolotti Lupo, scomparsa pochi giorni prima. Esecuzione «appena sufficiente» secondo Andrea Della Corte¹, per un lavoro vittima dell'«inesperienza drammaturgica» del suo autore, a differenza della *Matthäus-Passion*, «dramma perfetto nella tecnica dialogica e nella espressione lirica». Ma anche nella *Passione* fino ad allora comunemente ritenuta 'minore' Della Corte aveva individuato meriti non indifferenti:

Quando la fiammana, bachianamente turgida e travolgente, fluisce nella *Johannespassion* con più limpida purezza di fonte segreta, emergono canti stupendi per l'umano e divino sentire, che speciali timbri strumentali, gli oboi da caccia, i flauti, le viole da gamba e d'amore, il finto rendono anche più lirici; e si ricordano perciò le arie e gli ariosi *Ach, mein Sinn* del Tenore, *Betrachte, meine Seele*, del Basso, *Es ist vollbracht* del Contralto, il coro *Ruh wohl*, e la toccante malinconia di corali, di tutti i corali, e la vigoria drammatica di tanti recitativi, nei quali il modo usatissimo e artificioso di «imitare» talune parole, o le loro immagini, come piangere, lottare, fustigare, ha tal concisione ed è sì vagamente cesellato, da sorprendere come novità, e anche impressionare artisticamente.

Della presunta inferiorità della *Johannes-Passion* si dichiara solo parzialmente convinto sulla «Gazzetta del Popolo» Michele Lessona², per il quale «deve senz'altro affermarsi la parità dell'intensità emotiva ed espressiva, dell'elevatezza concettuale, dell'afflato poetico». Ma, ancora una volta, scaturisce da Massimo Mila, dall'inimitabile fluire della sua prosa antiaccademica e sottilmente ironica, l'immagine più singolare, acuta e lungimirante³:

La *Passione secondo San Giovanni* è un poco una Passione per le serve. E sia detto col più grande rispetto per Bach, e per le serve, e per gli italiani. È una Passione per gente semplice, che per raccogliersi e meditare sull'insegnamento religioso ha prima bisogno di commuoversi sui fatti dell'umane vicende del Signore. È perciò più drammatica, più immediata, più plasticamente pittoresca, e, nelle sue modeste masse di suono, anche più familiare. Perfino i lunghi recitativi dell'Evangelista si spezzano di continuo in scenette vivacemente dialogate, con gli altri solisti e col coro. Si creano così sapienti quadretti d'un ingenuo realismo descrittivo alla Van Eyck: la creazione dell'episodio, intagliato con fiamminga dovizia di particolari, è continua.

È chiaramente leggibile, nelle parole del grande critico, una sorta di replica indiretta all'accusa di antiteatralità avanzata da Della Corte sulla scorta di una concezione drammaturgica ormai datata. Ne ricaviamo, al tempo stesso, il fondamento per quelle versioni in forma scenica che col tempo saran-

no tentate, come quella proposta dal Regio nella presente stagione, già preceduta in Italia da un'altra analoga importante realizzazione creata da Pier Luigi Pizzi per la Fenice di Venezia nel 1984.

Che dire poi dell'altra affermazione di Mila, secondo cui una conoscenza più approfondita avrebbe finito col rendere più popolare in Italia la *Johannes-Passion* rispetto alla *Matthäus*?

Soltanto che anche in questo caso il tempo gli ha dato ragione, almeno nella nostra città, come risulta dalla cronologia che abbiamo ricostruito per l'occasione⁶, che segna il prevalere della *Johannes-Passion*, dettato non solo da ragioni di minor complessità esecutiva ma anche da una reale crescita di interesse, particolarmente sensibile negli ultimi vent'anni*.

(G. R.)



1 «Gazzetta del Popolo», 4 maggio 1913.

2 *Ibidem*.

3 «La Stampa», 9 marzo 1950.

4 «Gazzetta del Popolo», 9 marzo 1950.

5 «L'Unità», 10 marzo 1950.

6 La ricostruzione di manifestazioni concertistiche comporta maggiori difficoltà rispetto a quelle operistiche; è possibile

quindi che la presente cronologia, pur largamente rappresentativa, abbia qualche lacuna. Si ringrazia fin d'ora chi volesse segnalare eventuali integrazioni.

* Un ringraziamento particolare a Gianfranco Griva, Gianni Legger e Marina Pantano per la cortese collaborazione prestata.



Ritratto giovanile di Johann Sebastian Bach a Ohrdruf, incisione del secolo XVIII. Parigi, Conservatorio di Musica.

LE PRIME ESECUZIONI DELLA «JOHANNES-PASSION»

NEL MONDO: *Lipsia, 1723*

A TORINO: *Teatro Nuovo, 8 marzo 1950* (a cura della Pro Cultura Femminile)

Nederlands Kammerkōor di Amsterdam
Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano

Direttore d'orchestra

Felix de Nobel

LE «PASSIONI» DI BACH A TORINO CRONOLOGIA DELLE ESECUZIONI

PSM	Teatro Regio	3 maggio 1913	(STCO)	Georg. A. Schumann
PSM	Teatro Nuovo	10 aprile 1949	(PCF)	Vittorio Gui
PSG	Teatro Nuovo	8 marzo 1950	(PCF)	Felix de Nobel
PSM	Teatro Alfieri	28 marzo 1950	(PCF)	Vittorio Gui
PSG	Conservatorio	15 novembre 1954	(PCF)	Günther Ramin
PSG	Auditorium Rai	9 dicembre 1955	(RM)	Mario Rossi
PSM	Teatro Nuovo	10 aprile 1957	(PCF)	Karl Richter
PSG	Auditorium Rai	5 maggio 1964	(UM)	Karl Richter
PSM	Auditorium Rai	8 dicembre 1964	(RM)	Mario Rossi
PSM	Auditorium Rai	1° ottobre 1969	(UM)	Theodor Egel
PSM	Teatro Regio	28 maggio 1975	(UM)	Paul Steinitz
PSG	Auditorium Rai	28 marzo 1977	(UM)	Victor Leeson
PSM	Auditorium Rai	27 aprile 1977	(UM)	Hans Joachim Rotzsch
PSG	Chiesa di San Filippo	25 settembre 1978	(SM)	Theo Loosli
PSM	Chiesa di San Filippo	23 settembre 1979	(SM)	Christian Kabitz
PSG	Auditorium Rai	1° aprile 1980	(UM)	Marius Voorberg
PSG	Auditorium Rai	31 ottobre 1980	(RM)	Wilfried Boettcher
PSM	Auditorium Rai	16 gennaio 1981	(RM)	Kurt Masur

RITORNO DAL PASSATO

PSG	Auditorium Rai	1° settembre 1982	(SM)	Richard Hickox
PSG	Auditorium Rai	19 settembre 1983	(SM)	Hans Joachim Rotzsch
PSM	Auditorium Rai	9 settembre 1984	(SM)	Johannes Hömberg
PSG	Auditorium Rai	17 aprile 1985	(UM)	Gerhard Schmidt-Gaden
PSG	Chiesa di San Filippo	4 settembre 1986	(SM)	Hans Rudolf Zöbele
PSG	Auditorium Rai	8 aprile 1994	(RAI)	Wolfgang Sawallisch
PSG	Conservatorio	24 marzo 1997	(OFT)	Enzo Ferraris
PSG	Chiesa di San Filippo	7 aprile 1998	(SM-TP*)	Moshe Atzman
PSM	Auditorium del Lingotto	8 gennaio 1999	(RAI)	Riccardo Chailly
PSG	Teatro Regio*	13 marzo 2001	(SLTR)	Christophe Rousset

Legenda

PSM	<i>Passione secondo Matteo</i>
PSG	<i>Passione secondo Giovanni</i>
OFT	Orchestra Filarmonica di Torino
PCF	Pro Cultura Femminile
RAI	Stagione Sinfonica Pubblica Rai
SLTR	Stagione Lirica Teatro Regio
SM	Settembre Musica
SM-TP*	Settembre Musica - Rassegna «Tempus Paschale»
STCO	Società Torinese dei Concerti Orchestrali
UM	Unione Musicale
* in forma scenica	



Directore musicale, incisione da J. C. Weigel, 1720, Norimberga, Musikalisches Theatrum.

LIBRI, DISCHI E WEB

a cura di
Marco Emanuele

PROPOSTE DI LETTURA

Nelle prime pagine de *Les Passions de J.-S. Bach*¹, Jacques Chailley chiama subito in causa i suoi maestri di esegesi bachiana. Albert Schweitzer e André Pirro², che lo hanno introdotto allo studio della figuratività del discorso musicale di Bach. Dei due studiosi, il libro di Chailley sviluppa molte intuizioni, relative alla resa simbolica e descrittiva del testo da parte della musica di un compositore definito «le plus figuraliste de tous les figuralistes». Per chi legge il francese, il testo (del 1963) è ricco di informazioni e spunti di analisi. Si articola in quattro ampie sezioni: la prima dedicata alle Passioni musicali prima dell'epoca bachiana, la seconda a Bach e alle sue «cinque» Passioni (trattazione suddivisa in un capitolo riguardante le parti orchestrali e corali, e uno sui numeri solistici: recitativi, ariosi, arie), la terza e la quarta dedicate all'analisi, numero per numero, della *Passione secondo Giovanni* e della *Passione secondo Matteo*. Un'articolazione simile, mirata però alla lettura della sola *Passione secondo Giovanni*, presenta il volume di Giorgio Pestelli, nato come sussidio per un corso universitario³. Le opere sacre del compositore sono anche esaminate nel volume di Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*⁴: la prima parte è dedicata alla contestualizzazione storica e culturale della biografia del musicista, la seconda esamina le composizioni, con l'assunto di dimostrare la capacità di esegesi biblica della musica bachiana, che viene inserita nel relativo contesto liturgico. Molto ricco è il volume dedicato alle Passioni di Bach, edito in occasione delle rappresentazioni teatrali italiane nella stagione del centenario, curato da Elena Povellato⁵. Sono presenti saggi sulla Passione nella liturgia cattolica fino all'epoca di Bach (in particolare l'illustre Kurt von Fischer scrive *Le passioni bachiane alla luce della tradizione musicale e storico-religiosa*, commentando di sfuggita le differenze stilistiche fra le due Passioni), un contributo di Italo Sardi sui riti popolari della settimana santa in Italia, corredato di un suggestivo apparato fotografico diffuso per tutto il volume e di una ricca bibliografia, purtroppo limitata a testi che vanno dalla fine dell'Ottocento agli anni Settanta (ci vorrebbe Giovanna Marini per raccontare

le Passioni tuttora allestite), un saggio di Luca Zoppelli, *La solitudine teatrale di Sebastian Bach*, che prende spunto dalla domanda «che cosa avrebbe potuto essere il teatro bachiano?», e finisce per accostare il teatro «puro» di Bach, ricco di «connotazioni simboliche ed ideologiche», ai meccanismi epici del teatro di Brecht. Sempre nello stesso volume, due corposi saggi di Piero Weiss e di Alberto Basso vertono sulla ricezione bachiana, il primo dedicato alla sopravvivenza di Bach nel Settecento, il secondo alla *Monumentalità delle esecuzioni ottocentesche*.

Un denso articolo di Chafe analizza i rapporti di «Tonal Allegory» nelle due Passioni, ovvero l'uso di elementi riguardanti la tonalità (armatura in chiave, modulazioni, alterazioni...) per rinviare a un contenuto extra-musicale: giustapposizioni e confronti fra tonalità lontane e senza rapporti fra loro sono in connessione con l'allegoria dei conflitti inconciliabili rappresentati nella vicenda».

La biografia e le opere del musicista sono esaminate da Alberto Basso nei due volumi di *Frau Musika*, il contributo italiano di maggior spicco nel campo degli studi bachiani⁷. Ad esso si rinvia non solo per un'introduzione alle singole composizioni, ma per un approccio completo alla figura del musicista. Più agile e divulgativo il volumetto di Loredana Lipperini, corredato di indicazioni discografiche selezionate (ma è uscito quindici anni fa e sarebbe utile aggiornarlo)⁸.

EDIZIONI DISCOGRAFICHE

Più di trenta sono le registrazioni della *Passione secondo Giovanni*; scelgo di segnalarne solo tre, come esempio di interpretazioni differenti: quella tradizionale (direttore Richter), quella rigorosamente filologica (Harnoncourt), quella «cameristica», ma non meno filologica (Gardiner).

1964 - E. Lear, H. Töpper, E. Haefliger, H. Prey, K. Engen. *Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, dir. K. Richter (Archiv Produktion)*.

1970 - K. Equiluz, B. van t'Hoff, M. van Egmond, S. Scheeweiss, J. Villisech. *Wiener Sängerknaben e Chorus Viennensis, Concentus Musicus Wien, dir. N. Harnoncourt (Teldec)*.

1986 - A. Rolfe Johnson, S. Varcoe, C. Hauptmann, N. Argenta, R. Holton, M. Chance, N. Archer, R. Müller. *The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloist, dir. J. E. Gardiner (Archiv Produktion)*.

Nell'edizione tradizionale (coro corposo e orchestra imponente) diretta da Richter, i cori sono monumentali, l'attacco del primo numero è impressionante e austero. I solisti sono pregevoli, a cominciare da Evelyn Lear, ottima Lulu e Marie del *Wozzeck*: il *Dictionnaire des disques* considera la sua scelta un errore di distribuzione⁹, invece a me pare che si destreggi con rigore di stile e timbro non purissimo, ma interessante e piacevole. Il timbro brunito e soffice di Hertha Töpper fa una grande impressione all'attacco della prima aria; anche a lei la misura e lo stile nell'interpretazione non mancano, così come non mancano a Ernst Haefliger, forse un poco avaro di sfumature nelle arie, ma vigoroso ed espressivo nei recitativi.

Harnoncourt è stato fra i primi ad usare strumenti antichi e le sue storiche incisioni rivelano un approccio interpretativo dettato dalla più austera filologia: le voci bianche soliste, impiegate per alcune arie, costituiscono l'applicazione più severa di tali criteri. Forte senso del dramma, solisti (in testa l'Evangelista di Kurt Equiluz) coinvolti, voci bianche musicalissime e di indubbia freschezza nel timbro, da un lato; dall'altro, limiti vocali evidenti in alcuni solisti, e limiti tecnici degli strumentisti, a quell'epoca pionieri dell'esecuzione su strumenti originali. Emilio Gavezzotti¹⁰, preferisce la realizzazione della *Passione secondo Matteo*: il primo coro manca di vitalità ed energia. Equiluz e van Egmond sono degni di lode (anche se l'arioso con liuto, «Betrachte, meine Seel», risente negativamente di un rombo indistinto degli archi soli e del continuo), mentre gli altri sono poco gradevoli; opachi nel timbro i bambini. Recentemente il direttore ha inciso un'altra versione della *Passione secondo Giovanni*, con voci femminili al posto delle voci bianche (Teldec, A. M. Blasi, M. Lipovsek, A. Rolfe Johnson, R. Holl, A. Sharinger; Arnold Schönberg Chor, Concentus Musicus Wien, 1995). Alain Fantapié¹¹ preferisce la prima registrazione, per la sua urgenza drammatica, nonostante le imprecisioni degli strumentisti, meno ferrati di oggi nella tecnica degli strumenti originali.

John Eliot Gardiner utilizza un gruppo di esecutori ridotto all'essenziale: una piccola orchestra di strumenti antichi e un coro da camera. Il risultato è seducente, per la perfezione e la chiarezza geometrica con cui sono resi i dettagli, per la cura dei timbri strumentali, per la chiarezza degli interventi del coro, nel quale le voci a tratti spiccano come soliste. La drammaticità è contenuta, il volume meno imponente, rispetto alla versione di Richter, il tempo del primo coro è lento e il suo carattere dolente e meditativo. Si perdono però la teatralità e la profondità tragica: nel dialogo con Pilato gli interventi del coro risultano addolciti, meno sferzanti di quelli possibili con un coro più corposo e dalla sonorità più violenta; i «Kreuzige, kreuzige!» ricordano ina-

spettatamente gli interventi delle streghe di *Dido and Aeneas*. I solisti sono garbati e attenti allo stile. I tenori, Evangelista compreso, sono un poco esangui: Ruth Holton canta la prima aria del soprano con un timbro zuccherino e fisso, senza *charme*, mentre Nancy Argenta interviene con maggior freschezza nell'ultima aria. Molto gradevole il timbro del contraltista Michael Chance, che si fonde con gli oboi solisti della prima aria; nel secondo intervento (l'aria con viola da gamba) l'interprete riesce a comunicare un'intensa commozione.

PAGINE WEB

Secondo la redazione di «Amadeus» Bach è il musicista più cliccato del Web¹². Ci sono siti di appassionati, con cataloghi e recensioni, e siti istituzionali. Isabella Maria, nella pagina web del «Giornale della Musica» dedicata a Bach nella Rete (http://www.giornaledellamusica.it/cartaceo/siti_rec/gdm162.htm), consiglia di partire dal sito trampolino www.jsbach.org, che pubblica i testi delle cantate, la biografia, il catalogo delle opere, i dischi recensiti dai lettori e due pagine di links. Il recente sito Internet del Bach Digital (www.bachdigital.org) offre la possibilità di navigare tra i manoscritti, con percorsi multimediali. Ricca di links, spesso a carattere autopromozionale, è la pagina del Washington Bach Consort (www.bachconsort.org/mainpage.htm), attraverso la quale si può accedere alla vetrina di tutto quanto è dedicato a Bach su Internet, la Bach Central Station, creata da David J. Grossman, nella quale sono catalogati più di trecento links (ad esempio, la rassegna di quasi tutte le interpretazioni delle *Variazioni Goldberg* in <http://www.asahi-net.or.jp/pg6y-skt/goldberg/goldberg.html>). Segnaliamo il sito dell'Archivio Bach di Lipsia, www.uni-leipzig.de/bach/, con informazioni sulle attività della società fondata nel 1950 dal musicologo Werner Neumann, su biblioteca, pubblicazioni e concerti del Bach Museum. Infine, un'ottima bibliografia, con più di mille titoli, in una pagina complementare alla Bach Home Page creata da Jan Hanford (si accede da <http://odur.ket.rug.nl/Linguistics/diversen/bach/intro.html>).



1 J. Chailley, *Les Passions de J.-S. Bach*, Presse Universitaire de France, Paris 1963.

2 A. Schweitzer, *J. S. Bach - Le musicien-Poète*, Paris 1905, trad. it. Milano 1952;

A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907.

3 G. Pestelli, *La Passione secondo Giovanni di J. S. Bach. Problemi di analisi musicale*, Giappichelli, Torino 1972; il volu-

- me, come il gemello dedicato alla *Passione secondo Matteo*, contiene una introduzione dedicata alla bibliografia bachiana, appunti di biografia fino all'anno della Passione esaminata, un capitolo sulla Passione come genere musicale, l'analisi articolata dei numeri musicali (struttura del brano, rapporto testo-musica) e una appendice di letture critiche.
- 4 G. Long, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, Claudiana, Torino 1985.
 - 5 *Ritorno a Bach. Dramma e ritualità delle passioni*, a cura di E. Poyellato, Marsilio, Venezia 1986; sulle Passioni bachiane cfr. anche P. Russo, *Come ascoltare le passioni di Bach*, Mursia, Milano 1995.
 - 6 E. Chafe, *Key Structure and Tonal Allegory in the Passions of J. S. Bach: An Introduction*, in «Current Musicology», 31, 1981, pp. 39-54.
 - 7 A. Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 voll., EdT, Torino 1979 e 1983 (nuova ed. 2000).
 - 8 L. Lipperini, *Invito all'ascolto di Bach*, Mursia, Milano 1984.
 - 9 *Dictionnaire des disques*, Robert Lafont, Paris 1981, p. 40.
 - 10 «Musica», 47, 1937, p. 74.
 - 11 «Opéra International», 191, 1995, p. 76.
 - 12 Cfr. la scheda *Bach Central Station*, inserita nell'articolo di P. Pignatta, *Partiture navigabili*, in «Amadeus», ottobre 2000, pp. 46-48; 48.



Autore anonimo. Ritratto di Johann Sebastian Bach, incisione del secolo XIX.

LA STRUTTURA DELLA «PASSIONE» E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

PARTE PRIMA

- 1 Coro «Herr, unser Herrscher»
4/4, sol minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 2a RECITATIVO «Jesus ging mit seinen Jüngern»
(Evangelista, tenore; Jesus, basso)
Gv. 18, 1-5a.
Giuda guida i soldati nel Getsemani,
dove Gesù si è ritirato con i discepoli.
Gesù chiede ai soldati chi stiano cercando.
4/4, sol minore
Continuo
- 2b Coro «Jesum von Nazareth»
Gv. 18, 5b.
I soldati rispondono: «Gesù di Nazareth».
4/4, sol minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 2c RECITATIVO «Jesus spricht zu ihnen»
(Evangelista, tenore; Jesus, basso)
Gv. 18, 5c-7a.
Gesù torna a domandare: «Chi cercate?»
4/4, sol minore
Continuo
- 2d Coro «Jesum von Nazareth»
Gv. 18, 7b.
I soldati rispondono ancora:
«Gesù di Nazareth».
4/4, sol minore
Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo

- 2e RECITATIVO «Jesus antwortete»
(Evangelista, tenore; Jesus, basso)
Gv. 18, 8.
Gesù chiede che i discepoli
siano lasciati liberi.
4/4, si bemolle maggiore
(Continuo)
- 3 CORALE «O große Lieb»
4/4, sol minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 4 RECITATIVO «Auf daß das Wort erfüllet würde»
(Evangelista, Jesus)
Gv. 18, 9-11.
Pietro brandisce la spada.
4/4, si bemolle maggiore
Continuo
- 5 CORALE «Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich»
4/4, re minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 6 RECITATIVO «Die Schar aber und der Oberhauptmann»
(Evangelista, tenore)
Gv. 18, 12-14.
Gesù è condotto davanti
al sommo sacerdote Anna.
4/4, re minore
Continuo
- 7 ARIA «Von den Stricken meiner Sünden»
(contralto)
3/4, re minore
Oboe I, II, Continuo
- 8 RECITATIVO «Simon Petrus aber folgte Jesu nach»
(Evangelista, tenore)
Gv. 18, 15.
Pietro segue Gesù.
4/4, si bemolle maggiore
Continuo

- 9 ARIA «Ich folge dir gleichfalls»
(soprano)
3/8, si bemolle maggiore
Flauto I, II; Continuo
- 10 RECITATIVO «Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt»
(Evangelista, tenore; Ancilla, soprano;
Petrus, basso; Jesus, basso; Servus, tenore)
Gv. 18. 16-23.
Pietro rinnega Gesù per la prima volta.
Anna interroga Gesù.
1/4, sol minore/la maggiore
Continuo
- 11 CORALE «Wer hat dich so geschlagen»
1/4, la maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 12a RECITATIVO «Und Hannas sandte ihn gebunden» (Evangelista, tenore)
Gv. 18. 24-25a.
Anna manda Gesù dal sommo sacerdote Caifa.
Pietro viene interrogato una seconda volta.
4/4, si minore
Continuo
- 12b CORO «Bist du nicht seiner Jünger einer»
4/4, la maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 12c RECITATIVO «Er leugnete aber und sprach»
(Evangelista, tenore; Petrus, basso; Servus, basso)
Gv. 18. 25c-27. Mt. 26. 75.
Pietro rinnega ancora Gesù.
Il canto del gallo gli ricorda la profezia del maestro.
Pietro si pente e piange amaramente.
4/4, fa diesis minore
Continuo
- 13 ARIA «Ach, mein Sinn»
(tenore)
3/4, fa diesis minore
Violino I, II; Viola; Continuo

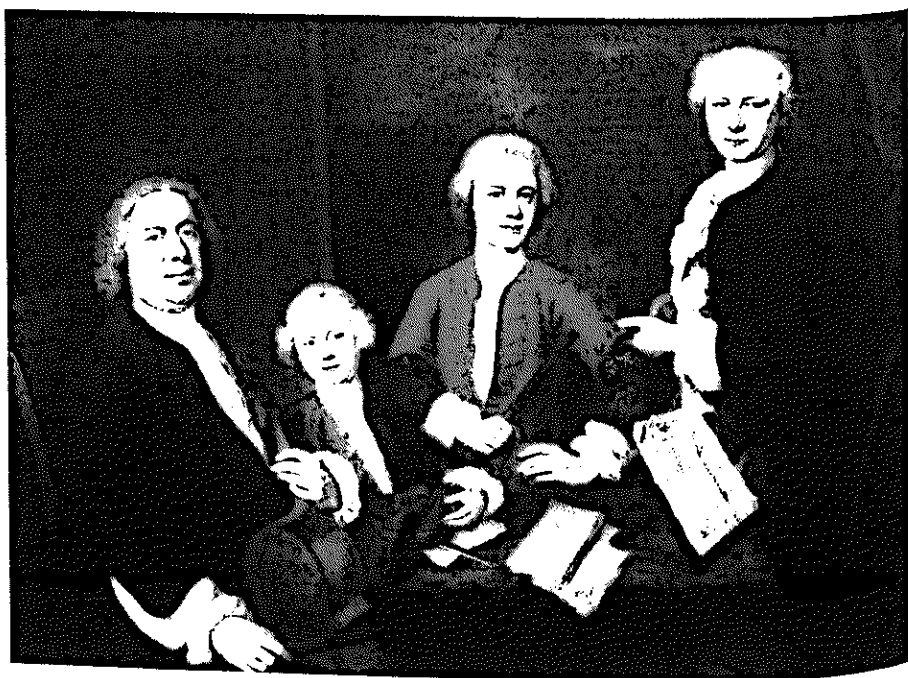
- 14 CORALE «Petrus, der nicht denkt zurück»
4/4, la maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo

PARTE SECONDA

- 15 CORALE «Christus, der uns selig macht»
4/4, la minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 16a RECITATIVO «Da föhreten sie Jesum»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 18, 28-30a.
Gesù è condotto da Pilato, che chiede alla folla
quale crimine abbia commesso.
4/4, la minore
Continuo
- 16b CORO «Wäre dieser nicht ein Übeltäter»
4/4, re minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 16c RECITATIVO «Da sprach Pilatus zu ihnen»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 18, 31a.
Pilato chiede agli ebrei di giudicare
Gesù secondo la loro legge.
4/4, la minore
Continuo
- 16d CORO «Wir dürfen niemand töten»
4/4, la minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 16e RECITATIVO «Auf daß erfüllet würde das Wort»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 18, 32-36.
Gesù è interrogato da Pilato.
4/4, la minore
Continuo



Johann Ernst Rentsch (1693-1767). *Ritratto giovanile di Johann Sebastian Bach*, olio su tela, 1715 circa.
Erfurt, Angermuseum.



Balthasar Denner (1685-1749), attribuito a: Johann Sebastian Bach con Gottfried Heinrich, primo figlio del secondo matrimonio, e Carl Philipp Emanuel e Wilhelm Friedemann, figli maggiori del primo matrimonio, olio su tela, 1730, Berlino, collezione privata.

Tav. III

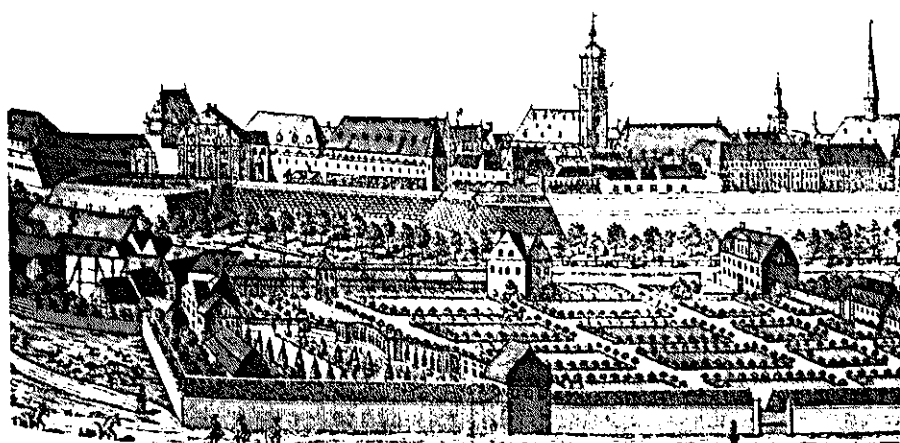


Toby Edward Rosenthal (1918-1917). Johann Sebastian Bach con la famiglia all'interno dell'abitazione destinata al Kantor, in una piccola ala della Scuola di San Tommaso a Lipsia, 1970. Lipsia, Stadtgeschichtliches Museum.

Tav. IV



Johann Sebastian Bach suona per Federico II il Grande re di Prussia, a Potsdam nel maggio 1747, improvvisando su un difficilissimo tema contrappuntistico che gli era stato commissionato dal sovrano. Stampa colorata da un quadro di H. Kraulbach, 1870. Berlino, Archiv für Kunst und Geschichte.



Veduta di Lipsia, stampa del secolo XVIII. Lipsia. Bach-Archiv.

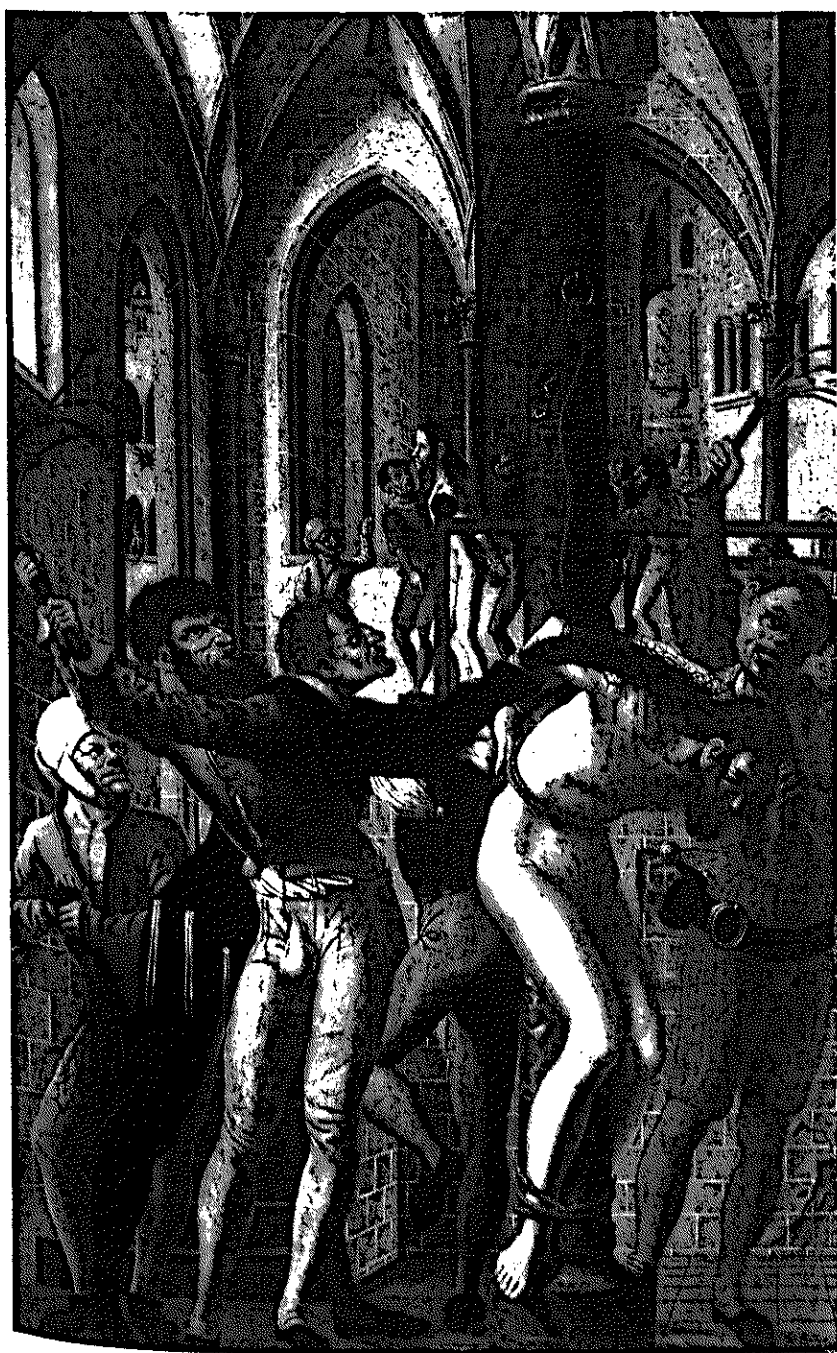


Johann Gottfried Krügener (1684-1768). Chiesa di San Tommaso dove fu eseguita per la prima volta la *Passione secondo Giovanni* di Johann Sebastian Bach. Stampa del 1723.

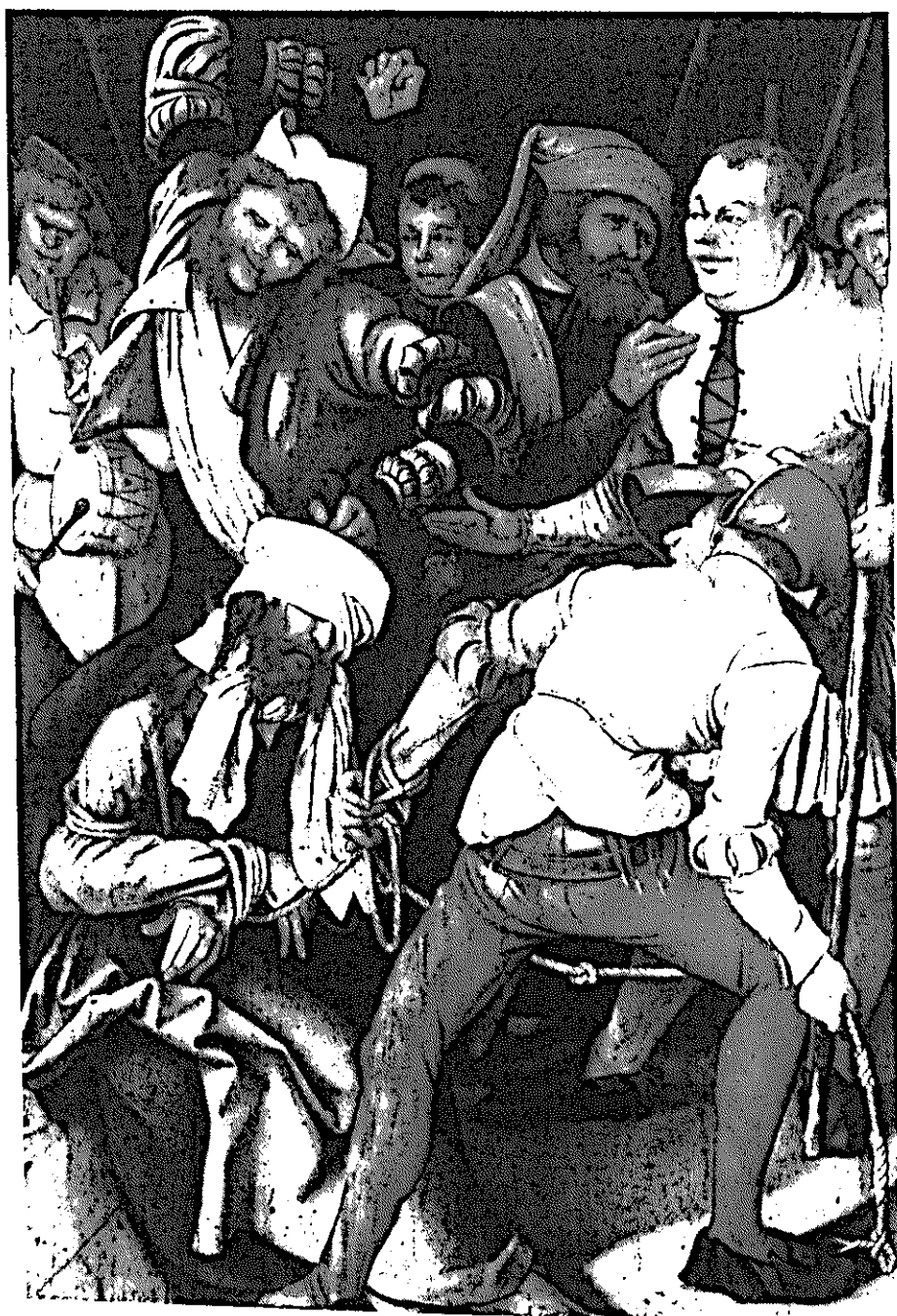




Autore anonimo, *Scene della Passione*, pannello centrale di altare, olio su tavola, 1340. Monastero di Neuburg, Stiftsmuseum.



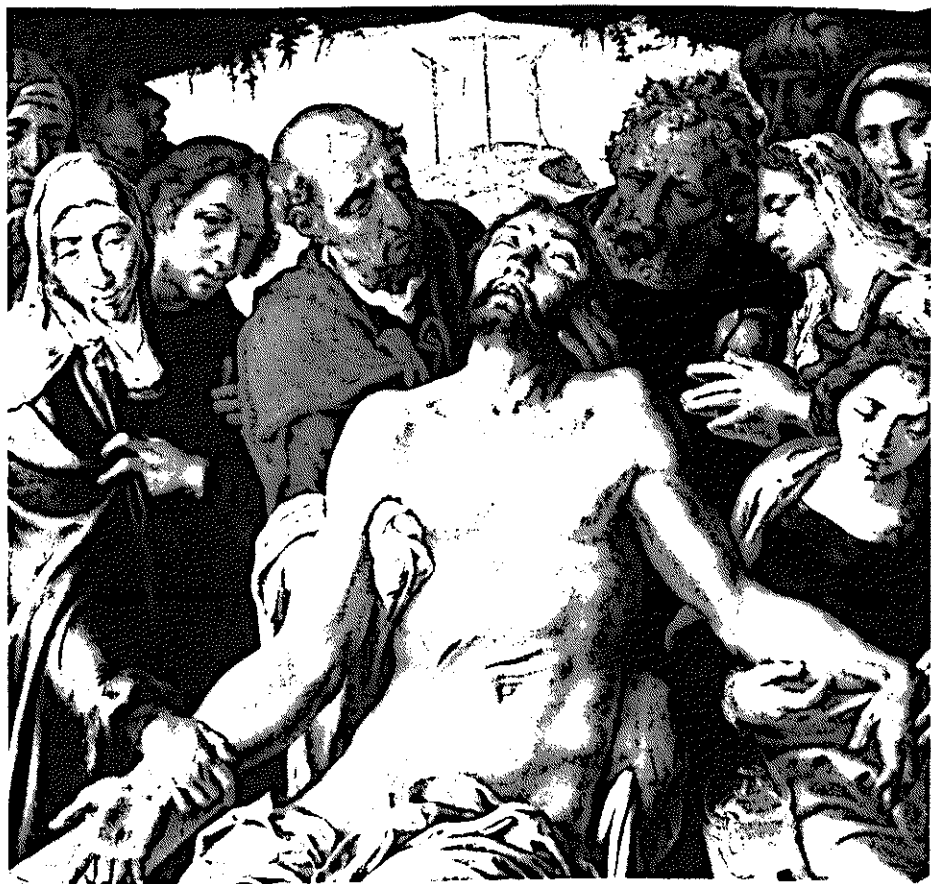
Max Reichlich (1460-1520 ca.), *Flagellazione*, proveniente dall'abbazia di Neustift presso Bressanone, olio su tavola, 1506. Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

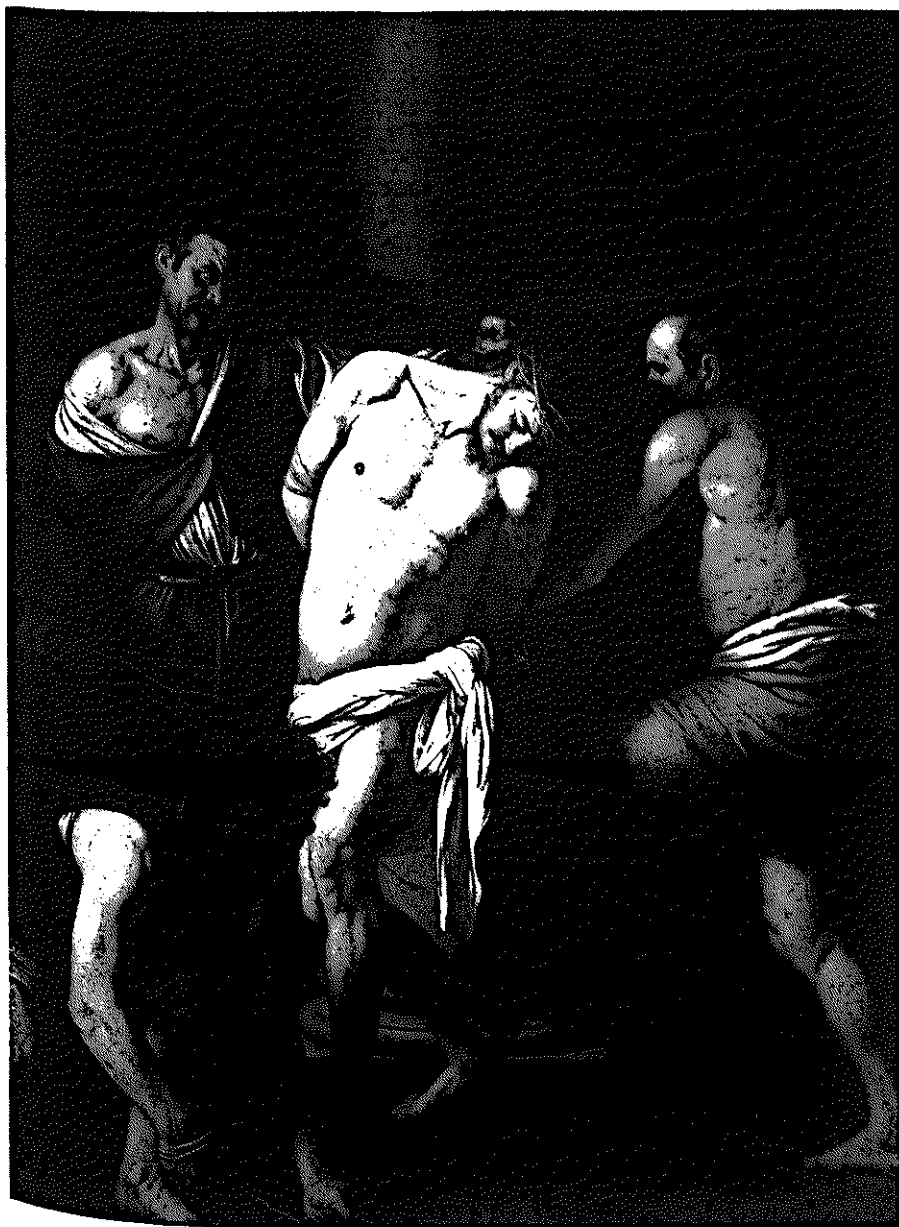


Grünwald (Mathis Neithardt Gothardt, 1470-1528), *Cristo deriso*, olio su tavola, 1504. Monaco, Bayerische Staatgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

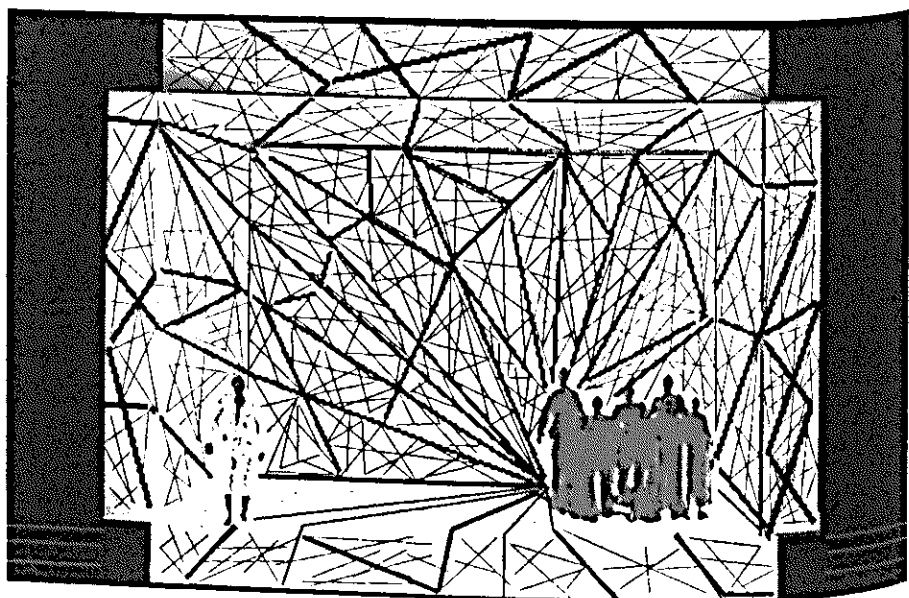
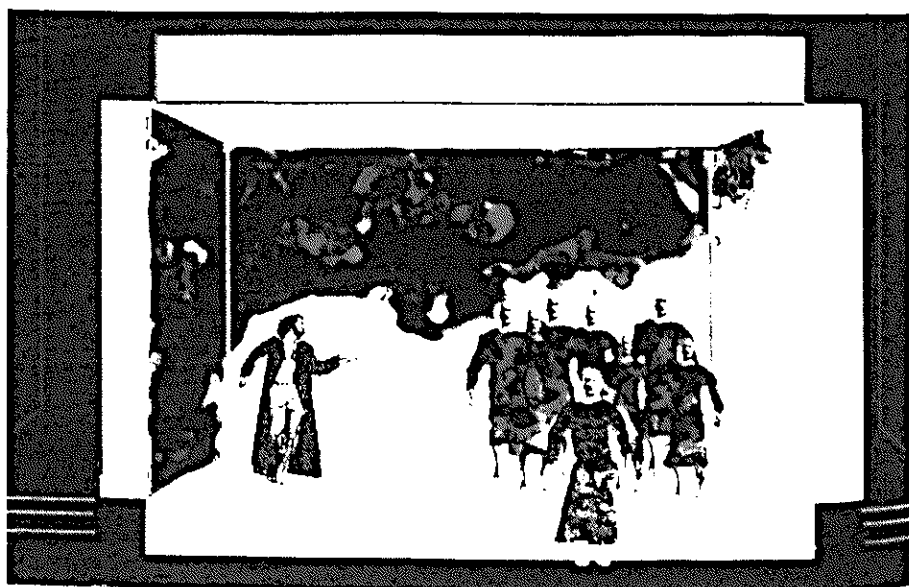


Jörg Breu (1475 ca. - 1537), *Incoronazione di spine*, pannello dell'altare maggiore nella chiesa dell'abbazia benedettina di Melk (Austria), olio su tela, 1501-1502.





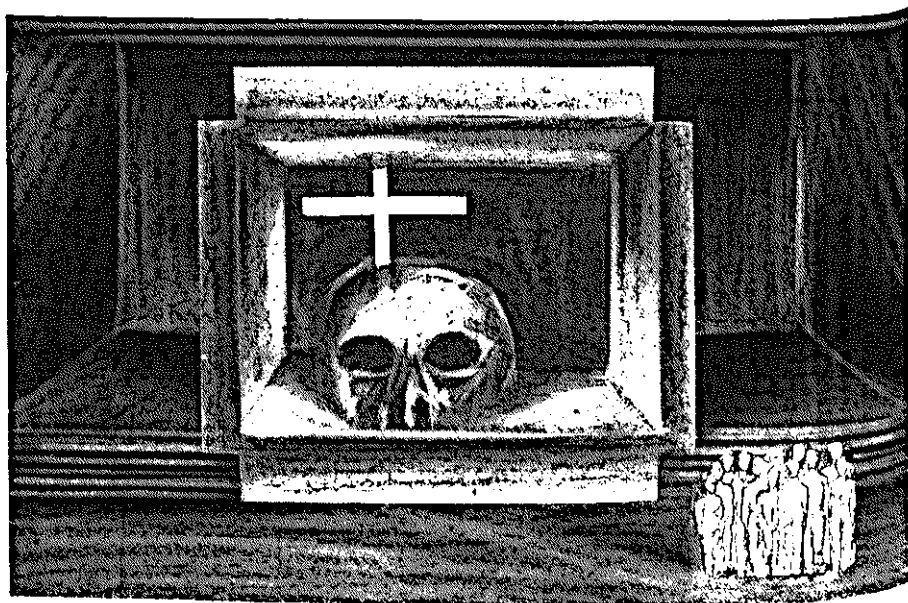
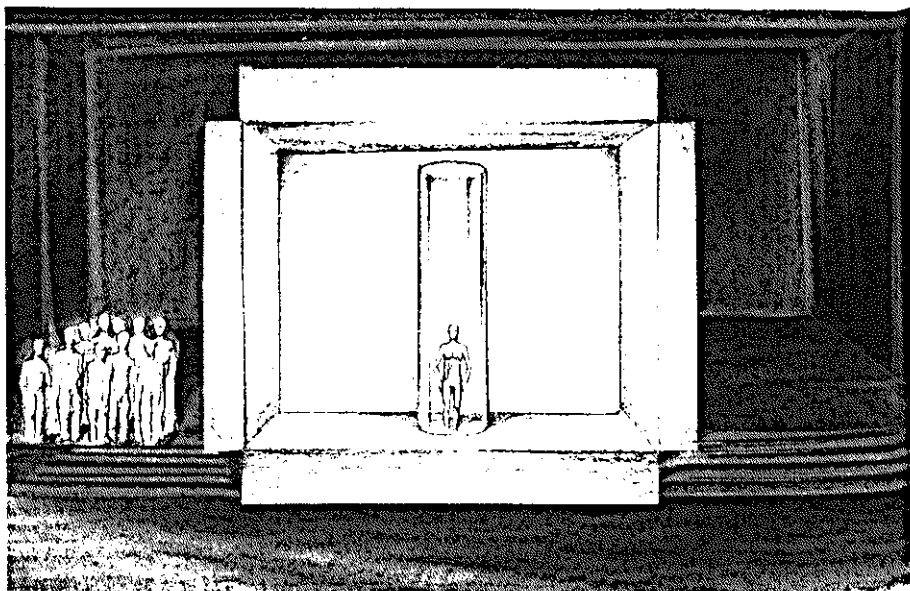
Caravaggio (1571-1610), *Flagellazione di Cristo*, olio su tela eseguito per la Chiesa di San Domenico Maggiore, 1607, Napoli, Pinacoteca di Capodimonte.



Francesco Leali, bozzetti per il nuovo allestimento della *Johannes-Passion*, Teatro Regio Torino, stagione 2000/2001, regia di José Carlos Plaza.



Piero Manno, figurino del costume di Gesù per il nuovo allestimento della *Johannes Passion*, Teatro Regio Torino, stagione 2000/2001, regia di José Carlos Plaza.



Francesco Leal, bozzetti per il nuovo allestimento della *Johannes-Passion*, Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di José Carlos Plaza.

- 17 CORALE «Ach großer König»
4/4, la minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 18a RECITATIVO «Da sprach Pilatus zu ihm»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso; Jesus, basso)
Gv. 18, 37-40a.
Pilato pensa che Gesù non abbia fatto nulla di male,
e propone che sia lui il prigioniero da liberare
in occasione della Pasqua.
4/4, re minore
Continuo
- 18b CORO «Nicht diesen, sondern Barrabam»
Gv. 18, 40b.
La folla chiede a Pilato di liberare Barabba.
4/4, re minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 18c RECITATIVO «Barrabas aber war ein Mörder»
(Evangelista, tenore)
Gv. 18, 40c - 19, 1.
Gesù viene flagellato.
4/4 sol minore
Continuo
- 19 ARIOSO «Betrachte meine Seel»
(basso)
4/4, mi bemolle maggiore
Viola d'amore I, II solo, o Violino I, II solo; Liruto, o Organo o Cembalo; Continuo
- 20 ARIA «Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken»
(tenore)
4/8, do minore
Viola d'amore I, II solo, o Violino I, II solo; Continuo
- 21a RECITATIVO «Und die Kriegsknechte flochten eine Krone»
(Evangelista, tenore)
Gv. 19, 2.
A Gesù è imposta la corona di spine.
4/4, si bemolle maggiore
Continuo

- 21b CORO «Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig»,
Gv. 19, 3a.
Gesù viene schernito.
6/4, si bemolle maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 21c RECITATIVO «Und gaben ihm Backenstreich»,
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 19, 3b-6.
Pilato mostra Gesù alla folla, e ribadisce
di non trovare in lui alcuna colpa.
4/4, sol minore
Continuo
- 21d CORO «Kreuzige, kreuzige»,
Gv. 19, 6a.
La folla chiede che Gesù sia crocifisso.
4/4, sol minore
(Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo)
- 21e RECITATIVO «Pilatus sprach zu ihnen»,
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 19, 6b-7a.
Pilato consegna Gesù alla folla, riaffermando
di non trovarlo colpevole di alcunché.
4/4, sol minore
Continuo
- 21f CORO «Wir haben ein Gesetz»,
Gv. 19, 7b.
I capi ebrei affermano che Gesù
è colpevole secondo la loro legge.
6/4, fa maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 21g RECITATIVO «Da Pilatus das Wort hörete»,
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso; Jesus, basso)
Gv. 19, 8-12a.
Pilato, impaurito, interroga ancora Gesù
cercando di salvarlo.
4/4, mi maggiore
Continuo

- 22 COROLE «Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn»
4/4, mi maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 23a RECITATIVO «Die Jüden aber schrien und sprachen»
(Evangelista, tenore)
Gv. 19, 12b.
La folla leva le sue grida verso Pilato.
4/4, mi maggiore
Continuo
- 23b CORO «Lässest du diesen los»
Gv. 12c.
La folla grida a Pilato che, se libererà Gesù,
si macchierà di un tradimento
nei confronti di Cesare.
4/4, mi maggiore
Flauto I, II; Oboe I, Oboe d'amore; Violino I, II; Viola; Continuo
- 23c RECITATIVO «Da Pilatus das Wort hörete»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 19, 13-15a.
Pilato presenta ancora Gesù alla folla.
4/4, fa diesis minore
Continuo
- 23d CORO «Weg, weg mit dem»
Gv. 19, 15b.
La folla reclama con sempre maggiore
insistenza la morte di Gesù.
4/4, fa diesis minore
Flauto I, II; Oboe I, Oboe d'amore; Violino I, II; Viola; Continuo
- 23e RECITATIVO «Spricht Pilatus zu ihnen»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 19, 15c.
Pilato si chiede se deve far crocifiggere il re dei Giudei.
4/4, si minore
Continuo
- 23f CORO «Wir haben keinen König»
Gv. 19, 15d.
I sacerdoti affermano di riconoscere solo Cesare come re.
4/4, si minore
Flauto I, II; Oboe I, Oboe d'amore; Violino I, II; Viola; Continuo

- 23g RECITATIVO «Da überantwortete er ihn»
(Evangelista, tenore)
Gv. 19, 16-17.
Pilato consegna Gesù perché sia crocifisso.
4/4, sol minore
Continuo
- 24 ARIA [con coro] «Eilt, ihr angefochtenen Seelen»
(basso, coro)
3/8, sol minore
Violino I, II; Viola; Continuo
- 25a RECITATIVO «Allda kreuzigten sie ihn»
(Evangelista, tenore)
Gv. 19, 18-21a.
Gesù viene crocifisso.
4/4, si bemolle maggiore
Continuo
- 25b CORO «Schreibe nicht: der Jüden König»
Gv. 19, 21b.
Gli Ebrei protestano per la scritta
«Gesù, re dei Giudei» sulla croce.
6/4, si bemolle maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 25c RECITATIVO «Pilatus antwortet»
(Evangelista, tenore; Pilatus, basso)
Gv. 19, 22.
Pilato rifiuta di cambiare la scritta.
4/4, si bemolle maggiore
Continuo
- 26 CORALE «In meines Herzens Grunde»
4/4, mi bemolle maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 27a RECITATIVO «Die Kriegsknechte aber»
(Evangelista, tenore)
Gv. 19, 23-24a.
I soldati si spartiscono le vesti di Gesù.
4/4, do maggiore
Continuo

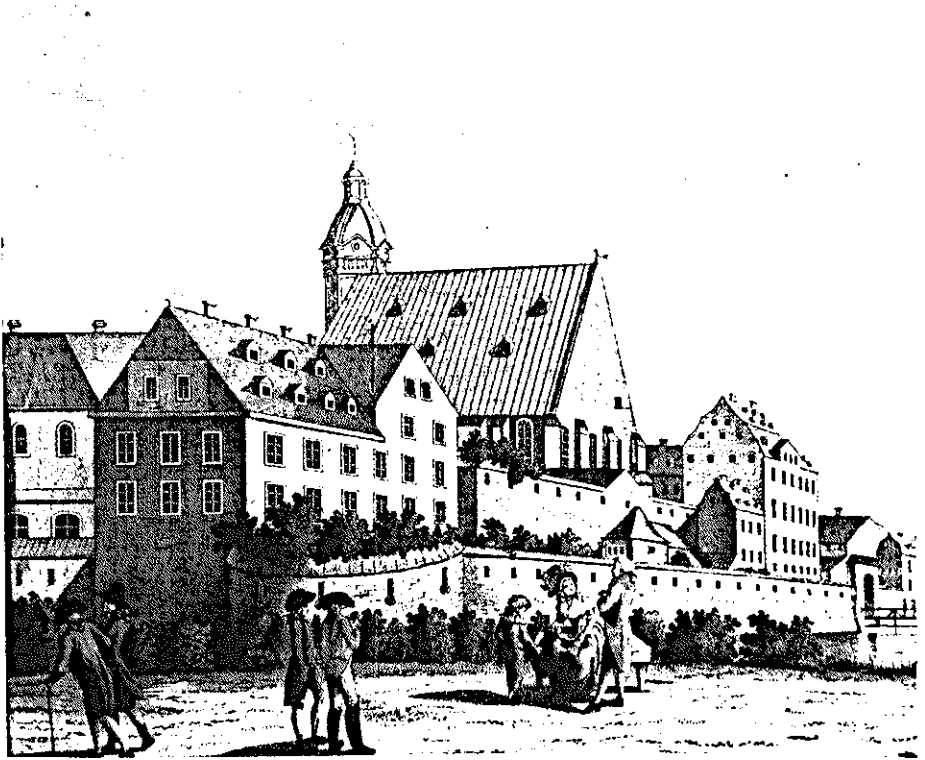
- 27b Coro •Lasset uns nicht zerteilen•
Gv. 19, 24b.
I soldati decidono di tirare a sorte
per la tunica di Gesù.
3/4, do maggiore
Flauto I, II; Oboe I, Oboe d'amore; Violino I, II; Viola; Continuo
- 27c RECITATIVO •Auf daß erfüllet würde die Schrift•
(Evangelista, tenore; Jesus, basso)
Gv. 19, 24c-27a.
Le tre Marie ai piedi della croce.
4/4, la maggiore
Continuo
- 28 CORALE •Er nahm alles wohl in acht•
4/4, la maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 29 RECITATIVO •Und von Stund' an nahm sie der Jünger•
(Evangelista, tenore; Jesus, basso)
Gv. 19, 27b-30a.
Gli ultimi momenti di vita di Gesù.
4/4, fa diesis minore
Continuo
- 30 ARIA •Es ist vollbracht• (contralto)
4/4, si minore
Violino I, II; Viola; Viola da gamba sola; Continuo
- 31 RECITATIVO •Und neiget das Haupt• (Evangelista)
Gv. 19, 30b. ✚
Gesù reclina il capo e spirò.
4/4, fa diesis minore
Continuo
- 32 ARIA [con corale] •Mein teurer Heiland, laß dich fragen•
(basso, coro)
12/8, re maggiore
Violino I, II; Viola; Continuo
- 33 RECITATIVO •Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß• (Evangelista, tenore)
da Mt. 27, 51-52.
Il velo del Tempio si squarcia; la terra trema.
4/4, mi minore
Continuo

- 34 **ARIOSO** «Mein Herz! indem die ganze Welt» (teno
4/4, sol maggiore
Flauto I, II; Oboe da caccia I, II; Violino I, II; Viola; Continuo ^(c¹)
- 35 **ARIA** «Zerfliehe, mein Herze» (sopran
Molt'adagio: 3/8, fa minore
Flauto I solo; Oboe da caccia solo; Continuo ^(c¹)
- 36 **RECITATIVO** «Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag wa
(Evangelista, tenor
Gv. 19, 31-36^c
I soldati spezzano le gambe ai ladroi¹
e trafiggono il fianco di Gesù¹
4/4, si bemolle minore
Continuo ^(c¹)
- 37 **CORALE** «O hilf, Christe, Gottes Sohn
4/4, si bemolle minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo ^(c¹)
- 38 **RECITATIVO** «Darnach hat Pilatum Joseph von Arimathia
(Evangelista, tenore
Gv. 19, 38-42^c
Giuseppe di Arimatea e Nicodem¹
si prendono cura del cadavere di Gesù¹
4/4, fa minore
Continuo
- 39 **CORO** «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine»
3/4, do minore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo
- 40 **CORALE** «Ach Herr, laß dein lieb' Englein»
4/4, mi bemolle maggiore
Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Continuo

La *Passione secondo Giovanni* appartiene al genere della *Passione oratoriale*: destinata alla celebrazione liturgica del Venerdì Santo, è divisa in due parti, da eseguirsi prima e dopo la predica. Il testo evangelico (in questo caso ovviamente quello di Giovanni, sebbene con l'inserzione di due passi tratti da Matteo) è realizzato in forma di recitativi 'secchi': affidati cioè a una voce che canta sillabicamente, in uno stile sobriamente aderente alla parola, sostenuta dal solo basso continuo. I passaggi di discorso diretto che nel testo



John George Schreiber (1676-1750), *La piazza del mercato nella città di Lipsia*, stampa del 1712, Lipsia, Stadtgeschichtliches Museum.



Georg Balthasar Probst, *Veduta della Chiesa e della Scuola di San Tommaso nella città di Lipsia*, stampa del 1784, Lipsia, Bach-Archiv.

sacro sono attribuiti a personaggi collettivi sono invece affidati al coro sorretto dall'orchestra. Questi brevi interventi (14 in tutto), caratterizzati da una colorita connotazione drammatica, contribuiscono a vivacizzare e a variare il discorso musicale di questo tessuto narrativo, che incornicia i numeri musicali veri e propri – su testi poetici di carattere lirico non direttamente derivati dalle Scritture – affidati a voci soliste e al coro.

Il coro è impegnato prevalentemente nell'esecuzione dei caratteristici *Kirchenlieder*, o corali, destinati, nella liturgia luterana, ad essere intonati da tutta l'assemblea e perciò caratterizzati da un andamento assai semplice, con ritmo regolare e brevi frasi articolate con chiarezza. Non c'è dubbio che il canto dei corali, capillarmente diffuso in area tedesca, abbia contribuito a radicare la sensibilità e il gusto musicale in tutti gli strati sociali dei popoli di quei paesi. Nella *Passione secondo Giovanni* troviamo 10 corali, elaborati nella classica scrittura a quattro parti, i quali tuttavia corrispondono a sole 7 melodie del repertorio tradizionale, poiché i nn. 3/17, 14/28, 15/17 utilizzano differenti strofe di uno stesso canto. A questi dobbiamo aggiungere il n. 22, la cui forma è in tutto e per tutto analoga a quella degli altri corali; in questo caso però la melodia non proviene dal repertorio tradizionale: si tratta invece di una creazione originale di Bach.

Come già accennato, accanto a queste pagine legate alla prassi liturgica luterana la *Passione secondo Giovanni* incorpora un certo numero di brani «liberi». I nn. 7, 9, 13, 20, 30, 35, sono arie solistiche, tutte nella forma tripartita ABA; il n. 20, in particolare, è una vera e propria «aria col da capo» – la forma vocale «standard» dell'opera settecentesca, nella quale la ripetizione della prima sezione non è scritta per esteso: alla fine della sezione B si trova invece l'indicazione «da capo», che prescrive la ripetizione integrale della prima parte. Accanto a queste arie formalizzate troviamo due «ariosi» (nn. 19 e 34), dalla struttura più libera: si tratta in pratica di recitativi dall'intonazione lirica, accompagnati dalla compagine strumentale anziché dal solo continuo, un'aria (n. 24) nella quale al solista si aggiunge il coro in una struttura dialogica dal toccante effetto patetico, e un'altra aria (n. 32) nella quale il canto del solista è contrappuntato dalle frasi di un *Kirchenlied* (lo stesso ascoltato nei nn. 14 e 28) intonato dal coro. Alla compagine corale sono poi affidate – oltre ai segmenti interpolati nei recitativi, ai *Kirchenlieder* e agli interventi nei nn. 24 e 32 – la pagina iniziale (in funzione di solenne preludio, ha la forma dell'aria-col-da capo) e quella (in cinque sezioni, secondo la forma A-B-A-B'-A) che di fatto conclude la composizione, se, come osserva Alberto Basso (*Frau Musika*, vol. II, p. 168, EdT, Torino 1983)

«il corale finale è un epilogo collocato a suggello liturgico, come segno di congedo dai e fra i fedeli».

Abbiamo elencato i brani della *Passione secondo Giovanni* uniformandone la numerazione allo spartito curato da Arthur Mendel per la *Neue Bach-Ausgabe*, pubblicata da Bärenreiter.

Per ogni numero è stato indicato l'incipit testuale e il personaggio che vi prende parte, specificandone il ruolo vocale; si sono inoltre indicati i corrispondenti versetti del Vangelo, sintetizzandone il contenuto. Abbiamo infine riportato il metro e la tonalità e la strumentazione dei singoli brani.

ORCHESTRA

Flauto traverso I
Flauto traverso II
Oboe I, anche Oboe d'amore e Oboe da caccia
Oboe II, anche Oboe d'amore e Oboe da caccia
Violino I, II
Viola d'amore I, II
Viola
Viola da gamba
Liuto (ossia Organo, Cembalo)
Continuo

Elemento portante dell'accompagnamento strumentale della *Passione secondo Giovanni* è il basso continuo. Non sarà superfluo ricordare che con questo termine non si indica uno strumento, ma la tecnica, caratteristica dell'età barocca, che consisteva nel riassumere l'armonia di una composizione scrivendone le note più gravi (il «basso»), generalmente corredate da cifre che, in una sorta di stenografia musicale, sintetizzavano i relativi accordi. Il basso continuo non era concepito per uno strumento particolare: la sua esecuzione era di solito affidata a un violoncello, eventualmente affiancato o sostituito da un fagotto (le parti originali sopravvissute della *Passione secondo Giovanni* ci consentono di determinare in quali punti Bach desiderasse l'intervento del «Bassono grosso») e/o raddoppiato da un contrabbasso. A questi strumenti si aggiungeva almeno uno strumento polifonico in grado di sviluppare, con un'esecuzione improvvisata sulla base di formule convenzionali, gli accordi impliciti nella linea del basso: uno stru-

mento a tastiera (in chiesa si trattava naturalmente dell'organo) o a pizzico, come il liuto.

Il basso continuo, nella prassi esecutiva dell'epoca, era solitamente realizzato dallo stesso compositore nella sua veste di direttore dell'esecuzione; quanto improvvisava sulla tastiera, peraltro, più che a una funzione strutturale rispetto al testo musicale rispondeva ad esigenze pratiche collegate alle particolari condizioni esecutive dell'epoca: rinforzava la sonorità complessiva, integrava eventuali parti strumentali mancanti, e più in generale fungeva da 'collante' dell'esecuzione, alla quale forniva un adeguato sostegno ritmico (il direttore d'orchestra così come lo concepiamo oggi, con il compito tra l'altro di scandire il tempo, non esisteva ancora). Nel n. 19 il continuo non è realizzato «all'improvviso»: Bach ha invece scritto per esteso un accompagnamento per il quale ha indicato la realizzazione preferenziale con il liuto, da sostituire eventualmente con il cembalo o l'organo.

Al continuo, che costituisce il solo accompagnamento dei recitativi, negli altri numeri si aggiungono strumenti in combinazioni variabili di brano in brano. Per esempio, in quattro delle sei arie solistiche interviene solo una coppia di strumenti a fiato in funzione concertante, mentre nelle altre due l'accompagnamento è affidato al solo gruppo degli archi (violini I e II, e viole: violoncelli e bassi sono impegnati costantemente nell'esecuzione del basso). Raramente il complesso strumentale viene impiegato nella sua completezza, e in questi casi assai spesso non fa che rinforzare, raddoppiandole, le parti corali (violini, flauti e oboi con soprani e contralti, viole con i tenori; la parte dei bassi è naturalmente raddoppiata dal continuo).

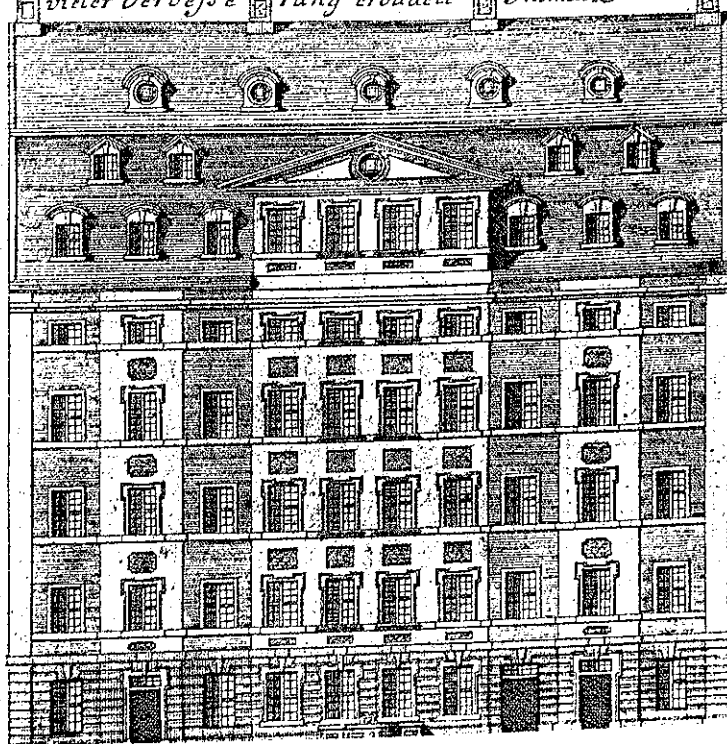
I flauti impiegati in questa composizione sono «traversieri», non i flauti dolci (o «dritti», o «a becco») altrettanto frequentemente impiegati a quell'epoca; i due oboisti alternano allo strumento ordinario l'oboe d'amore, dal suono più dolce e nasale (suona una terza sotto lo strumento ordinario, da cui si distingue esteriormente per le dimensioni poco più grandi e perché termina con un padiglione piriforme) e con l'oboe da caccia, di forma ricurva o angolata, che suona invece una quinta sotto ed è pertanto il diretto antecedente del moderno corno inglese.

Nelle esecuzioni più scrupolosamente filologiche di musica barocca è peraltro ormai consueto l'uso di strumenti ricostruiti secondo le caratteristiche dell'epoca: perciò anche i flauti e gli oboi «ordinari» differiscono notevolmente dagli strumenti normalmente impiegati in orchestra, che sono il risultato di decisive migliorie tecniche apportate nel corso dei secoli, in particolare mediante l'adozione di sempre più complessi sistemi di chiavi. In

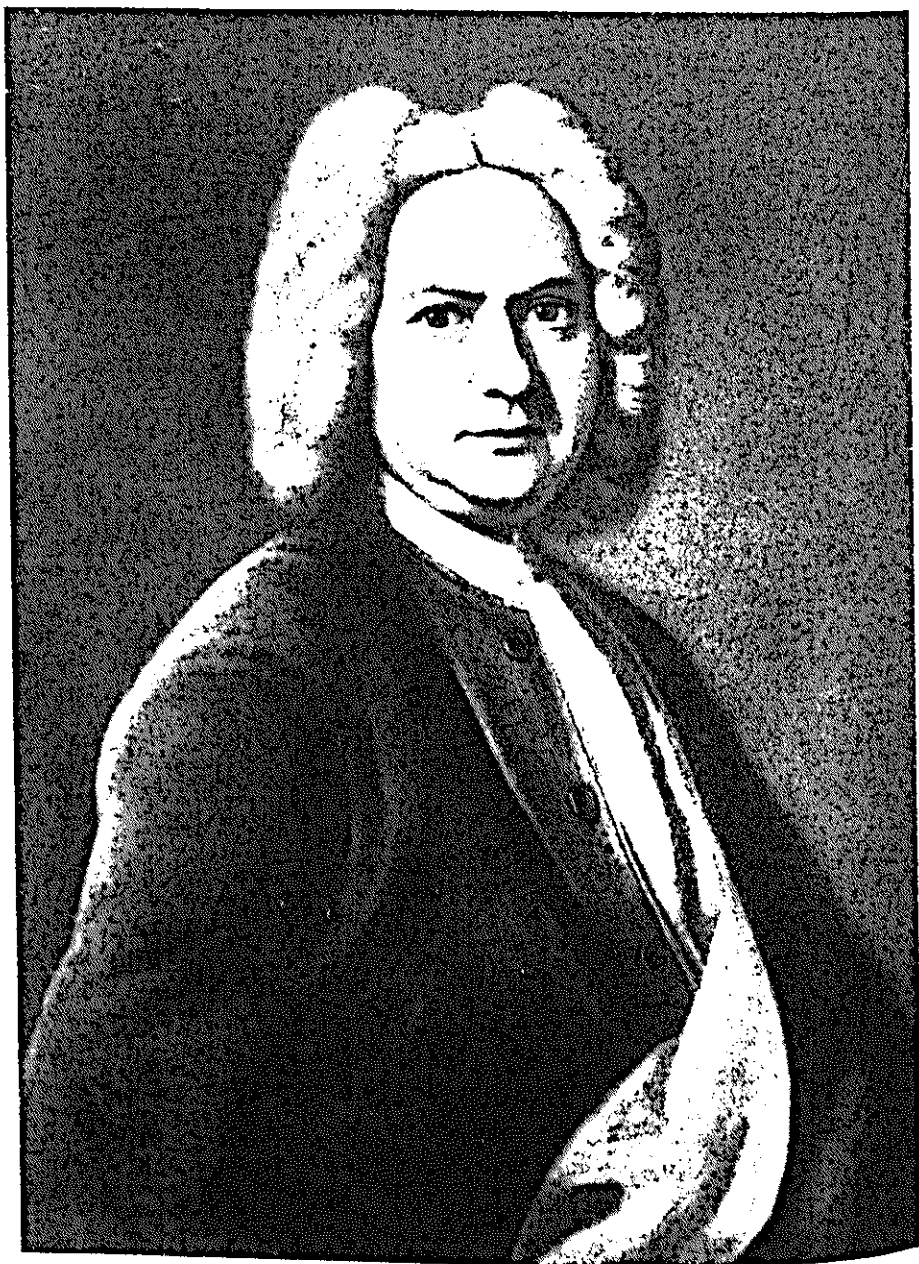
generale i legni d'epoca hanno un suono piú dolce e morbido rispetto a quelli moderni: per contro la loro sonorità è piú flebile, e il rudimentale sistema di fori (da chiudere direttamente con i polpastrelli) e chiavi rende assai precarie l'agilità e l'intonazione.

Analoghe considerazioni vanno fatte per gli strumenti ad arco. Violini, viole e violoncelli 'barocchi' erano identici a quelli odierni, ma montavano corde di budello anziché metalliche, avevano il ponticello piú basso e venivano suonati con archetti piú corti: il risultato era un suono con una composizione di armonici sensibilmente differente, meno teso e brillante, ma assai piú dolce; inoltre l'esecuzione filologicamente corretta contempla un uso estremamente parco (se non lo bandisce del tutto) del vibrato che conferisce agli archi moderni un particolare calore timbrico. Nella *Passione secondo Giovanni* troviamo anche strumenti ad arco di uso normale nel periodo barocco ma piuttosto inconsueti nel repertorio successivo, essendo stati soppiantati nel corso del Settecento dagli strumenti della famiglia del violino. La viola da gamba è caratterizzata esteriormente dalle spalle spioventi, dal fondo piatto e dalle fasce piuttosto alte: ha generalmente sei corde, si suona tenendola tra le ginocchia e ha una sonorità molto dolce ma poco penetrante. La viola d'amore è invece una variante della viola da braccio (che è morfologicamente simile alla viola da gamba, ma viene imbracciata come il violino moderno) con corde supplementari, tese al di sotto del ponticello e della tastiera, destinate a vibrare per simpatia.

Mit vieler Verbesserung erbauete Thomas Schule Anno 1732.



Johann Gottfried Krüger, *La Scuola di San Tommaso a Lipsia*, stampa del 1732. Lipsia, Stadtgeschichtliches Museum.



Johann Eberhard Bile (1727-1814), *Ritratto di Johann Sebastian Bach*. Eisenach, Bach Museum, incisione pubblicata in Alfredo Casella, *Giovanni Sebastiano Bach*, Edizioni Arione, Torino 1942.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



JOHANNES-PASSION

per soli, coro e orchestra, BWV 245

Oratorio in due parti

di

Johann Sebastian Bach

I LIBRETTI

PASSION NACH DEM EVANGELISTEN JOHANNES
(Johannes-Passion)

für Soli, Chor und Orchester, BWV 245

Oratorium in zwei Teilen

EVANGELIST	<i>Tenor</i>
JESUS	<i>Bass</i>
PETRUS	<i>Bass</i>
PILATUS	<i>Bass</i>
MAGD	<i>Sopran</i>
DIENER	<i>Tenor</i>
SOPRAN	<i>Soli</i>
ALTO	<i>Soli</i>
TENOR	<i>Soli</i>
BASS	<i>Soli</i>
CHOR	

PASSIONE SECONDO L'EVANGELISTA GIOVANNI*
(*Passione secondo Giovanni*)

per soli, coro e orchestra. BWV 245

Oratorio in due parti

EVANGELISTA

Tenore

GESÙ

Basso

PIETRO

Basso

PILATO

Basso

SERVA

Soprano

SERVO

Tenore

SOPRANO

Soli

CONTRALTO

Soli

TENORE

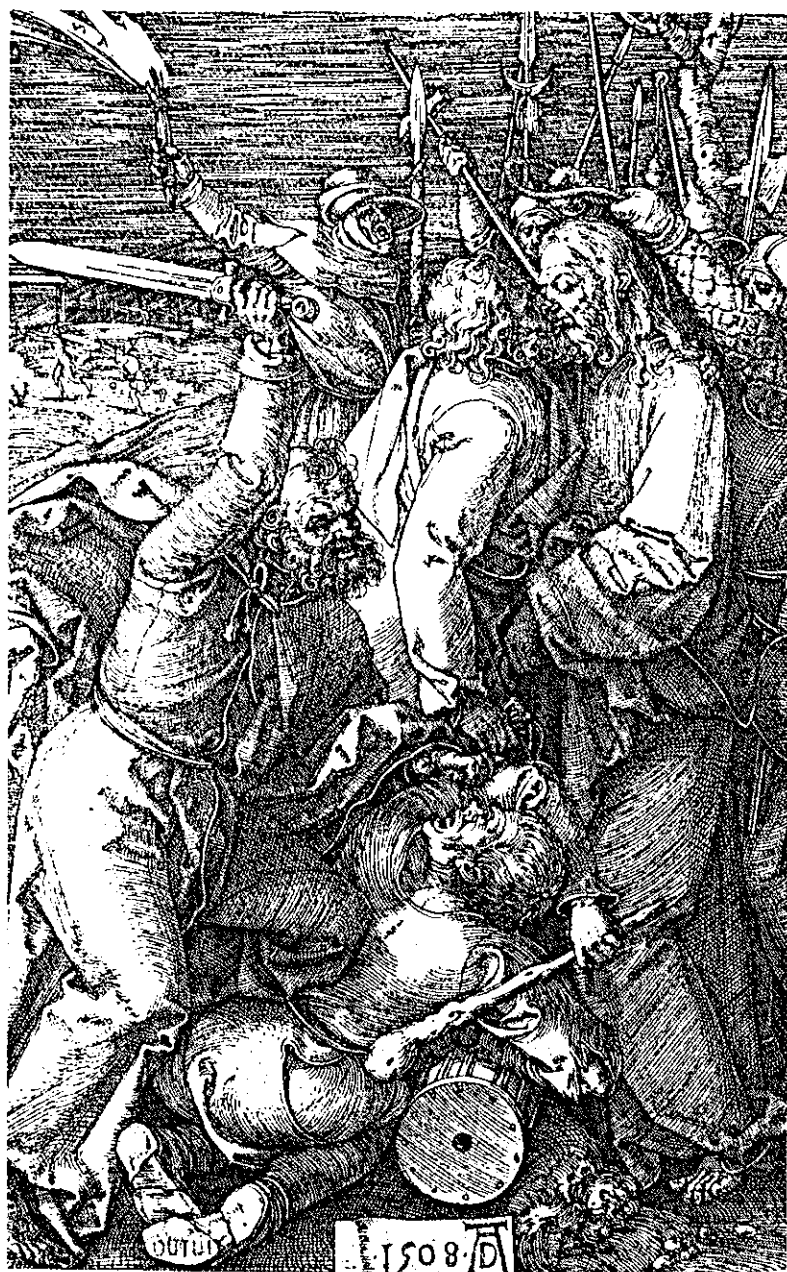
Soli

BASSO

Soli

CORO

[*Traduzione di Olimpio Cescatti. Per gentile concessione
dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Radiotelevisione
Italiana.]



Albrecht Dürer (1471-1528). *La passione. L'arresto di Cristo*, incisione, 1508.

JOHANNES-PASSION

ERSTER THEIL

PRIMA PARTE

NR. 1 CHOR

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Lauden herrlich ist!
Zeig' uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist.

N. 1 CORO

Signore, nostro padrone, la cui gloria
impera su tutte le nazioni!
Mostraci con la tua passione
che tu, vero Figlio di Dio,
in ogni tempo,
anche nella più grande umiliazione,
sei stato glorificato.

NR. 2 REZITATIV (Johannes 18, 1-8)

Evangelist: Jesus ging mit seinen Jüngern
über den Bach Kidron, da war ein Garten,
darein ging Jesus und seine Jünger. Judas
aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch,
denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit
seinen Jüngern. Da nun Judas zu sich hatte
genommen die Schar, und der Hohenprie-
ster und Pharisäer Diener, kommt er dahin
mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als
nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen
sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen:
Jesus: Wen suchet ihr?

Evangelist: Sie antworteten ihm:

Chor: Jesum von Nazareth!

Evangelist: Jesus spricht zu ihnen:

Jesus: Ich bin's.

Evangelist: Judas aber, der ihn verriet,
stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ih-
nen sprach: Ich bin's! wichen sie zurücke
und fielen zu Boden. Da fragete er sie aber-
mals:

Jesus: Wen suchet ihr?

N. 2 RECITATIVO (Giovanni 18, 1-8)

Evangelista: Gesù uscì con i suoi discepoli
oltre il torrente Cedron: lì c'era un orto, e
vi entrarono Gesù e i suoi discepoli. Anche
Giuda, che lo tradiva, conosceva quel luogo
perché spesso Gesù vi si era ritirato con i
suoi discepoli.

Giuda dunque, accolte la coorte e la schiera
dei servi dei pontefici e dei farisei, arriva là
con torce, lanterne e armi.

Gesù allora, sapendo tutto quello che gli do-
veva accadere, uscì e disse loro:

Gesù: Chi cercate?

Evangelista: Gli risposero:

Coro: Gesù di Nazareth!

Evangelista: Gesù dice loro:

Gesù: Sono io.

Evangelista: Era con loro anche Giuda,
quello che lo tradiva.

Come dunque egli ebbe detto loro: Sono io!
Essi arretrarono e caddero a terra. Allora
egli domandò loro di nuovo:

Gesù: Chi cercate?

LIBRETTO

Evangelist: Sie aber sprachen:

Chor: Jesum von Nazareth!

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Ich hab's euch gesagt, daß ich's sei,
suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

Evangelista: E quelli dissero:

Coro: Gesù di Nazareth!

Evangelista: Rispose Gesù:

Gesù: Vi ho detto che sono io, se dunque
cercate me lasciate che questi se ne vadano!

NR. 3 CHORAL

O große Lieb', o Lieb'ohn'alle Maße
Die dich gebracht auf diese Marterstrafe!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du mußt leiden!

N. 3 CORALE

O grande amore, o amore senza misura
che t'ha portato su questa via di martirio!
Io vivevo nel mondo fra gioie e piaceri,
e tu devi soffrire!

NR. 4 REZITATIV (18, 9-11)

Evangelist: Auf daß das Wort erfüllet wurde,
welches es sagte: Ich habe der keine verlo-
ren, die du mir gegeben hast.

Da hatte Simon Petrus ein Schwert, und
zog es aus und schlug nach des Hohenprie-
sters Knecht; und hieb ihm sein recht Ohr
ab, und der Knecht hieß Malchus.

Da sprach Jesus zu Petro:

Jesus: Stecke dein Schwert in die Scheide;
soll ich den Kelch nicht trinken, den mir
mein Vater gegeben hat?

N. 4 RECITATIVO (18, 9-11)

Evangelista: Onde si adempisse la parola
che aveva detto: Non ho perduto alcuno di
quelli che mi hai dato.

Allora Simon Pietro, che aveva una spada,
la sguainò, colpì il servo del pontefice e gli
mozzò l'orecchio destro; e quel servo aveva
nome Malco.

E Gesù disse a Pietro:

Gesù: Rimetti la spada nella guaina, non
berrò dunque il calice che mi ha dato il pa-
dre mio?

NR. 5 CHORAL

Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich;
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsamsein in Lieb' und Leid,
Wehr' und steur' allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut.

N. 5 CORALE

Sia fatta la tua volontà, Signore Iddio,
così sulla terra come nel regno dei cieli;
donaci pazienza nel tempo del dolore,
obbedienza nell'amore e nella sofferenza,
difendici e guidaci contro le debolezze
[della carne e del sangue,
che operano contro la tua volontà.

NR. 6 REZITATIV (18, 12-14)

Evangelist: Die Schar aber und der Ober-
hauptmann, und die Diener der Juden nah-

N. 6 RECITATIVO (18, 12-14)

Evangelista: Allora la coorte, il tribuno e le
guardie dei Giudei si impadronirono di Ge-

men Jesum und bunden ihn, und führten ihn auf's erste zu Hannas, der war Caiphas Schwäher, welcher des Jahres Hohenpriester war. Es war aber Caiphas, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.

sù e lo legarono e lo condussero prima da Anna, che era suocero di Caifa, il quale era pontefice in quell'anno. Caifa era colui che aveva consigliato i Giudei ch'era ben fatto che un uomo solo morisse per il popolo.

NR. 7 ARIE (Alto)

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden,
Wird mein Heil gebunden.
Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen,
Läßt er sich verwunden.

N. 7 ARIA (contralto)

Per liberarmi dai lacci
dei miei peccati
il mio Salvatore viene incatenato.
Per guarirmi compiutamente
da tutti i bubboni dei miei vizi,
egli si lascia percuotere.

NR. 8 REZITATIV (18, 15)

Evangelist: Simon Petrus aber folgte Jesu nach, und ein and'rer Jünger.

N. 8 RECITATIVO (18, 15)

Evangelista: Ma seguivano Gesù Simon Pietro e un altro discepolo*.

NR. 9 ARIE (Sopran)

Ich folge dir gleichfalls
Mit freudigen Schritten,
Und lasse dich nicht
Mein Leben, mein Licht.
Befördre den Lauf,
Und höre nicht auf,
Selbst an mir zu ziehen,
Zu schieben, zu bitten.

N. 9 ARIA (soprano)

Anch'io ti seguo
con gioiosi passi,
e non ti abbandono,
mia vita, mia luce.
Affretta il corso,
e non cessare mai
di trascinar mi,
sospingermi, sollecitarmi.

NR. 10 REZITATIV (18, 15-23)

Evangelist: Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus

N. 10 RECITATIVO (18, 15-23)

Evangelista: Ora, questo discepolo era noto al pontefice, ed entrò con Gesù nel palazzo del pontefice. Pietro invece stava davanti al-

* Si tratta dello stesso evangelista Giovanni, che per modestia tace il proprio nome.

aber stund draußen vor der Thür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus, und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein.

Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petrus: *Magd:* Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelist: Er sprach:

Petrus: Ich bin's nicht!

Evangelist: Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlen'r gemacht, (denn es war kalt) und wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen, und wärmte sich. Aber der Hohenpriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

Jesus: Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule, und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborg'n'en geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe: siehe, dieselbigen wissen, was ich gesagt habe!

Evangelist: Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich, und sprach:

Diener: Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Evangelist: Jesus aber antwortete:

Jesus: Hab', ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, hab' ich aber recht geredt, was schlagest du mich?

la porta. Uscì dunque l'altro discepolo noto al pontefice, parlò alla portinaia e fece entrare Pietro.

Disse dunque a Pietro la serva portinaia:

Serva: Sei forse anche tu dei discepoli di quest'uomo?

Evangelista: Egli rispose:

Pietro: Non lo sono!

Evangelista: Ora, i servi e le guardie, avendo fatto della brace (poiché era freddo), stavano a scaldarsi. E anche Pietro stava con loro a scaldarsi. Il pontefice dunque interrogò Gesù intorno ai suoi discepoli e alla sua dottrina.

Gesù gli rispose:

Gesù: Io ho parlato apertamente al mondo. Ho sempre insegnato nella sinagoga, e nel tempio dove tutti i Giudei si radunano, e nulla ho detto di nascosto.

Perché interroghi me?

Interroga quelli che hanno udito che cosa ho detto loro: ecco, essi sanno che cosa ho detto!

Evangelista: Ma avendo egli detto queste cose, uno dei servi presenti diede uno schiaffo a Gesù, dicendo:

Servo: Così rispondi al pontefice?

Evangelista: Gesù allora rispose:

Gesù: Se ho parlato male, testimonia del male, ma se ho parlato bene, perché mi percuoti?

NR. II CHORAL.

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht't?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und unsre Kinder,
Von Missetaten weißt du nicht.
Ich, ich und meine Sünden,
Die sich wie Körnlein finden

N. II CORALE.

Chi t'ha così percosso,
mio Salvatore, e con ferite
t'ha sì crudelmente tormentato?
Tu non sei un peccatore
come noi e i nostri figli,
mondo sei dalle nostre colpe,
Io, io e i miei peccati
numerosi quanto i granelli

Des Sandes an dem Meer,
Die haben dir erreget
Das Elend, das dich schläget
Und das betrübte Marterheer,

di sabbia lungo la riva del mare,
abbiamo scatenato contro di te
la disgrazia che ti colpisce,
e la trista messe di tormenti,

NR. 12 RECITATIVO (18, 24-27)

Evangelist: Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Caiphas. Simon Petrus stund und warmete sich, da sprachen sie zu ihm:

Chor: Bist du nicht seiner Jünger einer?

Evangelist: Er leugnete aber und sprach:

Petrus: Ich bin's nicht!

Evangelist: Spricht des Hohenpriesters Knecht einer, ein Gefreund'ter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

Diener: Sahst ich dich nicht im Garten bei ihm?

Evangelist: Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald kräbete der Hahn.

(Matthäus 26, 75)

Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und ging hinaus und weinete bitterlich,

N. 12 RECITATIVO (18, 24-27)

Evangelista: Anna lo mandò allora legato dal pontefice Caifa. Simon Pietro stava scaldandosi: gli dissero dunque:

Coro: Sei forse anche tu uno dei suoi discepoli?

Evangelista: Egli negò e disse:

Pietro: Non lo sono!

Evangelista: Ma uno dei servi del pontefice, che era parente di quello a cui Pietro aveva mozzato l'orecchio, dice:

Servo: Non ti ho visto nell'orto con lui?

Evangelista: Pietro allora negò ancora una volta, e subito un gallo cantò.

(Matteo 26, 75)*

Pietro si ricordò delle parole di Gesù e, uscito fuori, pianse amaramente.

NR. 13 ARIE (Tenor)

Ach, mein Sinn,
Wo willst du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib' ich hier,
Oder wünsch' ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,
Und im Herzen
Stehn die Schmerzen
Meiner Missetat.
Weil der Knecht
Den Herrn verleugnet hat.

N. 13 ARIA (tenore)

Ah, mente mia
dove andrai alla fine,
dove troverò conforto?
Qui resto,
o devo rifugiarmi
fra monti e colline?
Nel mondo non v'è consiglio,
e nel cuore
stanno i dolori
del mio misfatto,
poiché il servo
ha rinnegato il Signore.

* A questo punto Bach inserisce un versetto tratto dal Vangelo secondo Matteo.

NR. 14 CHORAL

Petrus, der nicht denkt zurück,
Seinen Gott verneinet,
Der doch auf ein'n ernsten Blick
Bitterlichen weinet:
Jesu, blicke mich auch an,
Wenn ich nicht will büßen:
Wenn ich Böses hab'getan,
Rühre mein Gewissen.

N. 14 CORALE

Pietro, dimentico del passato,
rinnega il suo Dio
ma a un suo sguardo severo
piange amaramente:
Gesù, volgi anche a me un tuo sguardo,
se non mi pentirò:
se ho fatto del male,
tocca la mia coscienza.



Albrecht Dürer (1471-1528), *La passione. Cristo davanti a Caifa*, incisione, 1507-1513.



Albrecht Dürer (1471-1528), *La passione. Cristo davanti a Pilato*, incisione, 1507-1513,

ZWEITER THEIL.

SECONDA PARTE

NR. 15 CHORAL

Christus, der uns selig macht,
Kein Bö's hat begangen,
Der ward für uns in der Nacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt vor gottlose Leut'
Und fälschlich verklaget,
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift saget.

N. 15 CORALE

Cristo, che ci fa beati,
non ha commesso alcun male;
per noi, venne catturato nella notte,
come un ladro,
trascinato davanti a gente senza Dio
e accusato falsamente,
deriso, beffato e sputacchiato,
come dice la Scrittura.

NR. 16 REZITATIV (Johannes 18, 28-36)

Evangelist: Da führten sie Jesum von Cai-
phas vor das Richthaus, und es war frühe.
Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf
daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern
essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen
hinaus, und sprach:

Pilatus: Was bringet ihr für Klage wider die-
sen Menschen?

Evangelist: Sie antworteten und sprachen
zu ihm:

Chor: Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir
hätten dir ihn nicht überantwortet.

Evangelist: Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus: So nehmet ihr ihn hin und richtet
ihn nach eurem Gesetze!

Evangelist: Da sprachen die Juden zu ihm:

Chor: Wir dürfen niemand töten.

Evangelist: Auf daß erfüllet wurde das Wort
Jesu, welches er sagte, da er deutete, wel-
ches Todes er sterben würde. Da ging Pila-
tus wieder hinein in das Richthaus, und
rief Jesum, und sprach zu ihm:

Pilatus: Bist du der Juden König?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Redest du das von dir selbst, oder ha-
ben's dir andere von mir gesagt?

Evangelist: Pilatus antwortete:

N. 16 RECITATIVO (Giovanni 18, 28-36)

Evangelista: Intanto condussero Gesù da
Caifa davanti al pretorio, ed era mattina.
Ed essi non entrarono nel pretorio per
non contaminarsi e poter mangiare la pa-
squa. Pilato uscì dunque fuori da loro, e
disse:

Pilato: Quale accusa portate voi contro que-
st'uomo?

Evangelista: Gli risposero dicendo:

Coro: Se costui non fosse un malfattore,
non te lo avremmo consegnato.

Evangelista: Pilato allora disse loro:

Pilato: Prendetelo voi e giudicatelò secondo
la vostra legge!

Evangelista: Gli dissero allora i Giudei:

Coro: A noi non è lecito uccidere alcuno.

Evangelista: Onde fosse adempiuta la parola
che Gesù aveva proferito alludendo alla spe-
cie di morte di cui doveva morire. Pilato en-
trò dunque ancora nel pretorio, e chiamò
Gesù, e gli disse:

Pilato: Tu sei il re dei Giudei?

Evangelista: Rispose Gesù:

Gesù: Dici questo da te stesso, o altri te
l'hanno detto di me?

Evangelista: Rispose Pilato:

Pilatus: Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde! Aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

Pilato: Sono io forse Giudeo? La tua gente e i pontefici ti hanno consegnato a me; che cosa hai fatto?

Evangelista: Rispose Gesù:

Gesù: Il mio regno non è di questo mondo; se il mio regno fosse di questo mondo, i miei servi avrebbero combattuto perchè io non fossi consegnato ai Giudei!

Ma il mio regno non è di qui.

NR. 17 CHORAL.

Ach, großer König, groß zu allen Zeiten,

Wie kann ich g'nugsam diese Treu'

[ausbreiten?

Kein's Menschen Herze mag indes andenken,

Was dir zu schenken.

Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,

Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.

Wie kann ich dir denn deine Liebestaten

In Werk erstatten?

N. 17 CORALE

Ah, re possente, grande in ogni tempo,

come posso far conoscere a sufficienza

[questa tua fedeltà?

Nessun cuore umano può presumere

d'offrirti cosa degna di te.

Non posso comprendere con i miei sensi

come uguagliare la tua pietà.

Come posso con le mie azioni

restituirti i tuoi benefici?

NR. 18 REZITATIV (18, 37-40; 19, 1)

Evangelist: Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus: So bist du dennoch ein König?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Evangelist: Spricht Pilatus zu ihm:

Pilatus: Was ist Wahrheit?

Evangelist: Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Juden, und spricht zu ihnen:

Pilatus: Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch Einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

N. 18 RECITATIVO (18, 37-40; 19, 1)

Evangelista: Gli disse allora Pilato:

Pilato: Dunque, sei tu re?

Evangelista: Rispose Gesù:

Gesù: Tu dici bene che sono re. Io per questo sono nato e per questo sono venuto al mondo, per render testimonianza alla verità. Chiunque è dalla parte della verità, ascolta la mia voce.

Evangelista: Gli dice Pilato:

Pilato: Che cosa è la verità?

Evangelista: E detto questo, uscì di nuovo dai Giudei e disse loro:

Pilato: Io non trovo in lui alcuna colpa.

Ora, è consuetudine che io vi liberi uno nella pasqua; volete dunque che vi liberi il re dei Giudei?

Evangelist: Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

Chor: Nicht diesen, diesen nicht, sondern Barrabam!

Evangelist: Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

Evangelista: Allora gridarono di nuovo dicendo:

Coro: Non costui, non costui, ma Barabba!

Evangelista: E Barabba era un assassino. Pilato dunque prese Gesù e lo fece flagellare.

NR. 19 ARIOSO (Bass)

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem
[Vergnügen.

Mit bitt'rer Lust und hart beklemmt
[von Herzen.

Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen.

Wie dir aus Dornen, so ihn stechen.

Die Himmelsschlüsselblumen blühn;

Du kannst viel süße Frucht von seiner
[Wermut brechen.

Drum sieh' ohn' Unterlaß auf ihn.

N. 19 ARIOSO (basso)

Considera, anima mia, con tormentoso
[piacere.

con gioia amara e cuore oppresso,
il tuo sommo bene nelle sofferenze di Gesù.

considera come per te, su queste spine
[che lo pungono.

fiorisce il fiore che dischiude il cielo;
dalla sua amarezza puoi ben cogliere

[dolci frutti quindi
non cessare mai di contemplarlo.

NR. 20 ARIE (Tenor)

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken

Dem Himmel gleiche geht.

Daran, nachdem die Wasserwogen

Von unsrer Sündflut sich verzogen,

Der allerschönste Regenbogen

Als Gottes Gnadenzeichen steht.

N 20 ARIA (tenore)

Contempla come la sua schiena tinta di sangue
in ogni sua parte.

renda la sembianza del cielo.

Del pari, dopo che le onde

sono state agitate dal diluvio dei nostri peccati.

il più meraviglioso arcobaleno

si leva come segno della grazia divina.

NR. 21 REZITATIV (19, 2-12)

Evangelist: Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen, und setzten sie auf sein Haupt, und legten ihm ein Purpurkleid an, und sprachen:

Chor: Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!

Evangelist: Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

N. 21 REZITATIVO (19, 2-12)

Evangelista: E i soldati, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo, e lo vestirono di un pallio di porpora, e dicevano:

Coro: Salve, o caro re dei Giudei!

Evangelista: E gli davano delle percosse. Pilato intanto uscì ancora fuori e disse loro:

Pilatus: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr erkennt, daß ich keine Schuld an ihm finde.

Evangelist: Also ging Jesus heraus, und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:

Pilatus: Sehet, welch ein Mensch!

Evangelist: Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrieten sie und sprachen:

Chor: Kreuzige, kreuzige!

Evangelist: Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus: Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!

Evangelist: Die Juden antworteten ihm:

Chor: Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

Evangelist: Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet er sich noch mehr, und ging wieder hinein in das Richthaus, und sprach zu Jesus:

Pilatus: Von wannen bist du?

Evangelist: Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus: Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugehen?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größere Sünde.

Evangelist: Von dem trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

Pilato: Ecco, ve lo conduco fuori affinché sappiate che non trovo in lui alcuna colpa.

Evangelista: Gesù uscì dunque fuori, e portava la corona di spine e il pallio di porpora. E [Pilato] disse loro:

Pilato: Ecco l'uomo!

Evangelista: Quando dunque lo videro, i pontefici e i servi urlarono dicendo:

Coro: Crocifiggi, crocifiggi!

Evangelista: Disse loro Pilato:

Pilato: Prendetelo voi e crocifiggetelo, ché io non trovo in lui alcuna colpa.

Evangelista: Gli risposero i Giudei:

Coro: Noi abbiamo una legge, e secondo la legge egli deve morire, perché si è fatto Figlio di Dio.

Evangelista: Quando dunque Pilato udì queste parole, si impaurì di più, entrò ancora nel pretorio, e disse a Gesù:

Pilato: Tu, di dove sei?

Evangelista: Gesù però non gli diede risposta. Gli disse dunque Pilato:

Pilato: Non mi parli? Non sai che ho il potere di liberarti e il potere di crocifigger ti?

Evangelista: Rispose Gesù:

Gesù: Non avresti nessun potere su di me, se non ti fosse stato dato dall'alto; per questo ha una colpa più grande chi mi ha consegnato a te.

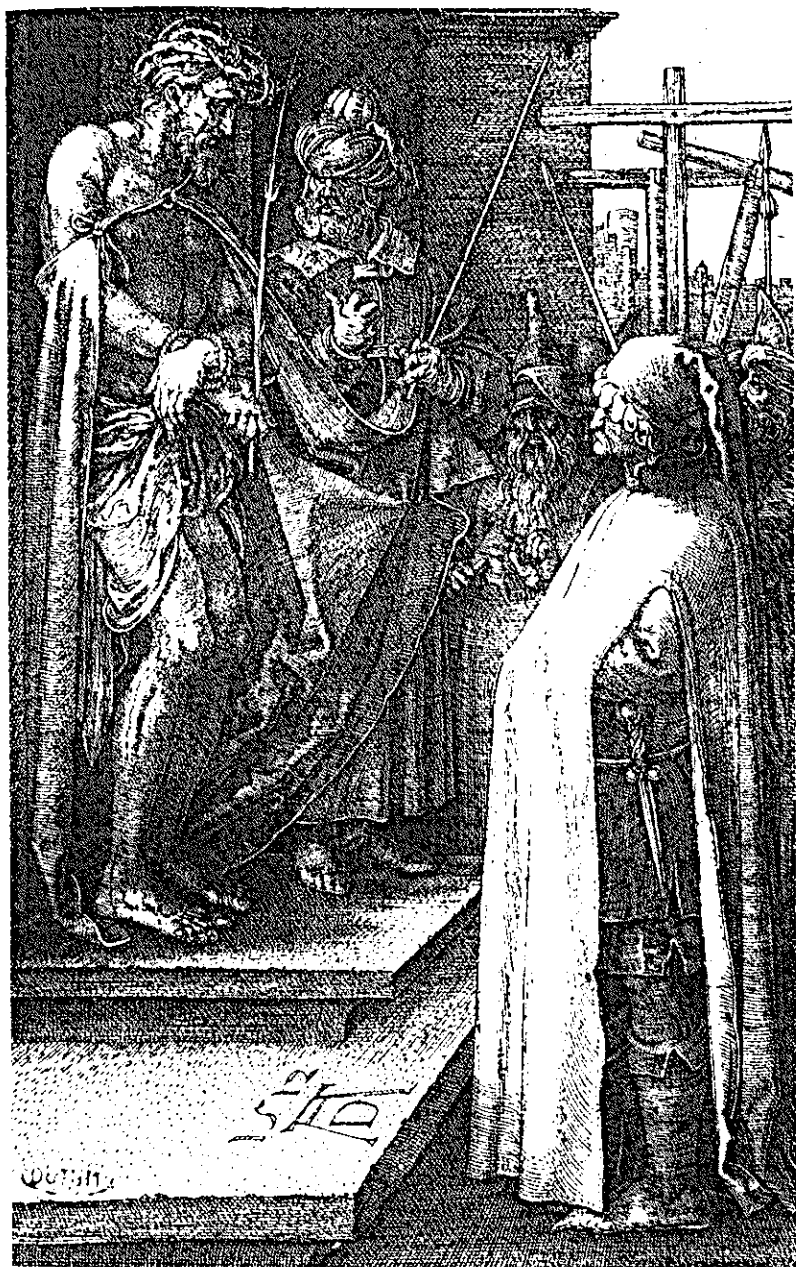
Evangelista: Da allora Pilato cercava di liberarlo.

NR. 22 CHORAL

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
Ist uns die Freiheit kommen;
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen.
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
Müß' unsre Knechtschaft ewig sein.

N. 22 CORALE

Dalla tua prigione, Figlio di Dio,
è venuta a noi la libertà;
il tuo carcere è il trono della grazia,
il rifugio di ogni devoto,
ché se tu non avessi conosciuto la schiavitù,
eterna sarebbe rimasta la nostra.



Albrecht Dürer (1471-1528), *La passione. Ecce Homo*, incisione, 1512.

NR. 23 REZITATIV (19. 17)

Evangelist: Die Juden aber schrieten und sprachen:

Chor: Lässst du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

Evangelist: Da Pilatus das Wort hörte, führte er Jesum heraus, und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha.

Er war aber der Rüsttag in Ostern, um die sechste Stunde, und er spricht zu den Juden:

Pilatus: Schet, das ist euer König!

Evangelist: Sie schrieten aber:

Chor: Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

Evangelist: Sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus: Soll ich euren König kreuzigen?

Evangelist: Die Hohenpriester antworteten:

Chor: Wir haben keinen König, denn den Kaiser.

Evangelist: Da überantwortete er hin, daß er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führten ihn hin. Und er trug sein kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet: Schädelstätt', welche heißet auf Ebräisch: Golgatha!

N. 23 RECITATIVO

Evangelista: Ma i Giudei gridavano dicendo:

Coro: Se liberi costui, non sei amico dell'imperatore, ché chiunque si fa re è contro l'imperatore.

Evangelista: Udite dunque queste parole, Pilato condusse fuori Gesù e si assise in tribunale nel luogo detto Litostrato, in ebraico Gabbatha.

Era la vigilia della pasqua, era quasi l'ora sesta, ed egli dice ai Giudei:

Pilato: Ecco il vostro re!

Evangelista: Quelli allora gridarono:

Coro: Basta, basta, crocifiggilo!

Evangelista: Disse loro Pilato:

Pilato: Devo crocifiggere il vostro re?

Evangelista: Risposero i pontefici:

Coro: Non abbiamo altro re che l'imperatore.

Evangelista: Allora lo consegnò loro, affinché fosse crocifisso. Presero quindi Gesù, il quale, portando la croce da se stesso, arrivò al luogo detto Luogo del Teschio, in ebraico Golgota!

NR. 24 ARIE (Bass, mit Chor)

(Bass): Eilt, ihr angefochtenen Seelen.

Geht aus euren Marterhöhlen.

Eilt!

(Chor): Wohin?

(Bass): Nach Golgatha!

Nehmet an des Glaubens Flügel.

Fliehet!

(Chor): Wohin?

(Bass): Zum Kreuzeshügel.

Eure Wohlfahrt blüht allda.

N. 24 ARIA (basso con coro)

(Basso): Affrettatevi, anime combattute, uscite dagli antri del vostro martirio, affrettatevi!

(Coro): Dove?

(Basso): Verso il Golgota!

Rivestitevi l'ali della fede.

volate!

(Coro): Dove?

(Basso): Verso la collina della croce,

là fiorisce la vostra felicità.

NR. 25 REZITATIV (19, 18-22)

Evangelist: Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween Andere, zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne, Pilatus aber schrieb eine Überschrift, und setzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: Jesus von Nazareth, der Juden König!

Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

Chor: Schreibe nicht: der Juden König, sondern daß er gesagt habe: Ich bin der Juden König!

Evangelist: Pilatus antwortete:

Pilatus: Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

NR. 26 CHORAL

In meines Herzens Grunde,
Dein Nam' und Kreuz allein
Funkelt allzeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein' mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Not,
Wie du, Herr Christ, so milde
Dich hast geblut' zu Tod.

NR. 27 REZITATIV (19, 23-27)

Evangelist: Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider, und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:

N. 25 RECITATIVO (19, 18-22)

Evangelista: Li lo crocifissero insieme ad altri due, uno di qua, uno di là, e in mezzo Gesù. Pilato scrisse anche un cartello, e lo pose sulla croce e vi era scritto: Gesù di Nazareth, re dei Giudei!

Questo cartello lo lessero molti Giudei, perché il luogo dove fu crocifisso Gesù era vicino alla città, e lo scritto era in ebraico, greco e latino. Dissero dunque a Pilato i pontefici dei Giudei:

Coro: Non scrivere: Re dei Giudei, ma che egli ha detto: Io sono re dei Giudei!

Evangelista: Pilato rispose:

Pilato: Quel che ho scritto ho scritto.

N. 26 CORALE

Nel fondo del mio cuore,
solo il tuo nome e la croce
risplendono ognora e sempre,
e me ne posso rallegrare.
Appari alla mia vista,
consola la mia disgrazia:
tu, Cristo Signore, sì dolcemente
fino alla morte hai sanguinato.

N. 27 RECITATIVO (19, 23-27)

Evangelista: I soldati intanto, quando ebbero crocifisso Gesù, presero le sue vesti, e ne fecero quattro parti, una per ciascun soldato, e restava la tunica. Ora, la tunica non era cucita, ma tessuta tutta d'un pezzo da cima a fondo.

Dissero dunque gli uni agli altri:

Chor: Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum lösen, wes er sein soll.

Evangelist: Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da sagt: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und haben über meinen Rock das Los geworfen. Solches taten die Kriegesknechte. Es stand aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sah und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

Jesus: Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Evangelist: Darnach spricht er zu dem Jünger:

Jesus: Siehe, das ist deine Mutter!

Coro: Non la tagliamo, ma sorteggiamo a chi essa debba toccare.

Evangelista: Onde si adempisse la Scrittura, che dice: Si divisero le mie vesti fra loro e sorteggiarono la mia tunica. I soldati infatti fecero così. Stavano presso la croce di Gesù sua madre e la sorella di sua madre, Maria, moglie di Cleofa, e Maria Maddalena.

Allora Gesù, veduta la madre e lì presente il discepolo* che egli amava, dice alla madre:

Gesù: Donna! Ecco tuo figlio!

Evangelista: Dice poi al discepolo:

Gesù: Ecco tua madre!

NR. 28 CHORAL

Er nahm alles wohl in acht
In der letzten Stunde,
Seine Mutter noch bedacht.
Setzt' ihr ein'n Vormunde,
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn' alles Leid,
Und dich nicht betrübe!

N. 28 CORALE

Di tutto si prese cura
nell'ultim'ora,
pensò anche alla madre,
le diede un sostegno,
O uomo, pratica la giustizia,
ama Dio e gli uomini,
poi muori senza rimpianti,
e non affliggerti!

NR. 29 RECITATIV (19, 27-30)

Evangelist: Und von Stund' an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:

Jesus: Mich dürstet!

Evangelist: Da stund ein Gefaße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig, und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde.

N. 29 RECITATIVO (19, 27-30)

Evangelista: E da quel momento, il discepolo lo tenne presso di sé. Dopo di ciò, sapendo Gesù che ormai tutto era compiuto, onde si adempisse la Scrittura, dice:

Gesù: Ho sete!

Evangelista: C'era lì un vaso pieno di aceto. Gli portarono alla bocca una spugna piena di aceto, avvolta intorno a dell'issopo.

* Anche qui si tratta dell'evangelista Giovanni.

SECONDA PARTE

Da nun Jesus den Essig genommen hatte,
sprach er:

Jesus: Es ist vollbracht!

Quando Gesù ebbe preso l'aceto, disse:

Gesù: Tutto è compiuto!

NR, 30 ARIE (Alto)

N. 30 ARIA (contralto)

Es ist vollbracht!
O Trost für die gekränkten Seelen,
Die Trauernacht
Läßt nun die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht,
Und schließt den Kampf.
Es ist vollbracht!

Tutto è compiuto!
O consolazione delle anime afflitte,
nella notte di lutto
conto gli attimi dell'ultim'ora.
L'eroe della stirpe di Giuda combatte
[con possanza,
e conclude la battaglia.
Tutto è compiuto!

NR. 31 REZULTATY (19, 30)

N. 31 RELATIVO (19. 30)

Evangelist: Und neiget das Haupt und verschied.

Evangelista: E chinato il capo, rese lo spirito.

NR. 32 ARIE (Baß, mit Chor)

N. 32 ARRY (basso, con coro)

(*Bafi*): Mein theurer Heiland,
[*Bafi* dich fragen:
Da du nunmehr an's Kreuz geschlagen,
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht!
Bin ich vom Sterben freigemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigst du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: Ja!
(*Chor*): Jesu, der du warst tot,
Lebest nun ohn' Ende,
In der letzten Todesnot
Nirgend mich hinwende
Als zu dir, der mich versüht.
O mein traurer Herr!
Gib mir nur, was du verdienst
Mehr ich nicht begehre.

(Basso): Mio amato Salvatore,
[ti voglio chiedere:
ora che sei inchiodato alla croce,
e hai detto: Tutto è compiuto!
Son io libero dalla morte?
Posso, per il tuo supplizio e la tua morte,
ereditare il regno dei cieli?
È redento tutto il mondo?
Per il dolore, nulla puoi dire,
ma chiui la testa
e in silenzio dici: Sì!
(Coro): Gesù, tu ch'eri morto,
e ora vivi in eterno,
negli estremi affanni della morte
non mi rivolgo ad altri
che a te che m'hai redento.
O mio amato Signore! dammi solo ciò
ch'hai guadagnato
null'altro più io bramo.

NR. 33 REZITATIV (Matthäus 27, 51-52)

Evangelist: Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen und die Gräber taten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

N. 33 RECITATIVO (Matteo 27, 51-52*)

Evangelista: Ed ecco, il velo del tempio si scisse in due parti dall'alto al basso. E la terra fu scossa e le rocce dei sepolcri si aprirono, e risuscitarono molti corpi di santi!

NR. 34 ARIOSO (Tenor)

Mein Herz! Indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehr erkalteten:
Was willst du deines Ortes tun?

N. 34 ARIOSO (tenore)

Mio cuore! mentre tutto il mondo
soffre delle sofferenze di Gesù,
il sole si riveste di lutto,
si squarcia il velo, si sbriciola la roccia,
la terra trema, le tombe s'aprono
ché vedono spegnersi il Creatore:
e tu, a tua volta, che farai?

NR. 35 ARIE (Sopran)

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren,
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not,
Dein Jesus ist tot.

N. 35 ARIA (soprano)

Effonditi, mio cuore, in fiotti di lacrime
in onore dell'Altissimo,
Racconta alla terra e al cielo la tua pena,
il tuo Gesù è morto!

NR. 36 REZITATIV (Johannes 19, 31-37)

Evangelist: Die Juden aber, diweil es der Rüsttag war, daß nicht nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbath über, (denn desselbigen Sabbath's Tag war sehr groß) baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete

N. 36 RECITATIVO (Giovanni 19, 31-37)

Evangelista: Ora i Giudei, poiché era vigilia, affinché i corpi non rimanessero sulla croce di sabato (ché era grande quel giorno di sabato), chiesero a Pilato che fossero loro spezzate le gambe e fossero tolti via. Vennero dunque i soldati e spezzarono le gambe del primo e dell'altro che era crocifisso insieme a lui. Venuti poi a Gesù, vedendolo già morto non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati gli trafisse il petto con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua. E chi ha veduto ha testimoniato, e vera è la

* A questo punto Bach inserisce un versetto tratto dal Vangelo secondo Matteo.



Hedward Hamman (1807-1875), *Johann Sebastian Bach improvvisa all'organo*, incisione pubblicata in Alfredo Casella, *Giovanni Sebastiano Bach*, Edizioni Arione, Torino, 1942.



Violinista, incisione da J. C. Weigel, 1720, Norimberga, *Musikalisches Theatrum*.

seine Seite mit einem Speer und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr glaubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen. Und abermals spricht eine andere Schrift: Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.

NR. 37 CHORAL

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bittres Leiden,
Daß wir, dir stets untertan,
All' Untugend meiden;
Deinen Tod und sein' Ursach'
Euchtbärlieh bedenken,
Dafür, wie wohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

NR. 38 REZITATIV (19. 38-42)

Evangelist: Darnach bat Pilatus Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, (doch heimlich aus Furcht vor den Juden), daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es.

Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nicodemus, der vormals in der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander bei hundert Pfunden.

Da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je gelegt war. Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war,

sua testimonianza, e quegli sa che dice il vero onde anche voi crediate. Questo avvenne, infatti, onde si adempisse la Scrittura: Non sarà spezzato alcun osso di lui. E ancora un'altra Scrittura dice: Guarderanno a colui che hanno trafitto.

N. 37 CORALE

Per la tua amara sofferenza, fa',
Cristo, Figlio di Dio,
che, a te sempre sottomessi,
evitiamo ogni vizio;
che con frutto meditiamo
la tua morte e la sua causa,
e che perciò, pur poveri e deboli,
ti rendiamo sacrifici di grazie.

N. 38 RECITATIVO (19. 38-42)

Evangelista: Dopo questi fatti Giuseppe d'Arimatea, che era discepolo di Gesù (ma in segreto, per timore dei Giudei) chiese a Pilato di togliere il corpo di Gesù. E Pilato lo permise. Venne dunque e tolse il corpo di lui.

Venne poi anche Nicodemo, che era andato la prima volta da Gesù di notte, portando una mistura di mirra e di aloè, di circa cento libbre.

Presero dunque il corpo di Gesù e lo avvolsero in bende di lino con gli aromi, come è costume dei Giudei di seppellire. Ora, nel luogo dove fu crocifisso vi era un orto, e nell'orto un sepolcro nuovo, nel quale ancora nessuno era stato posto. Lì dunque, a causa della vigilia dei Giudei, poiché il sepolcro era vicino, posero Gesù.

LIBRETTO

NR. 39 CHOR

Ruht wohl ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine,
Und bringt auch mich zur Ruh'.
Das Grab, so euch bestimmt ist,
Und ferner keine Not umschleift,
Macht mir den Himmel auf,
Und schließt die Hölle zu.

N. 39 CORO

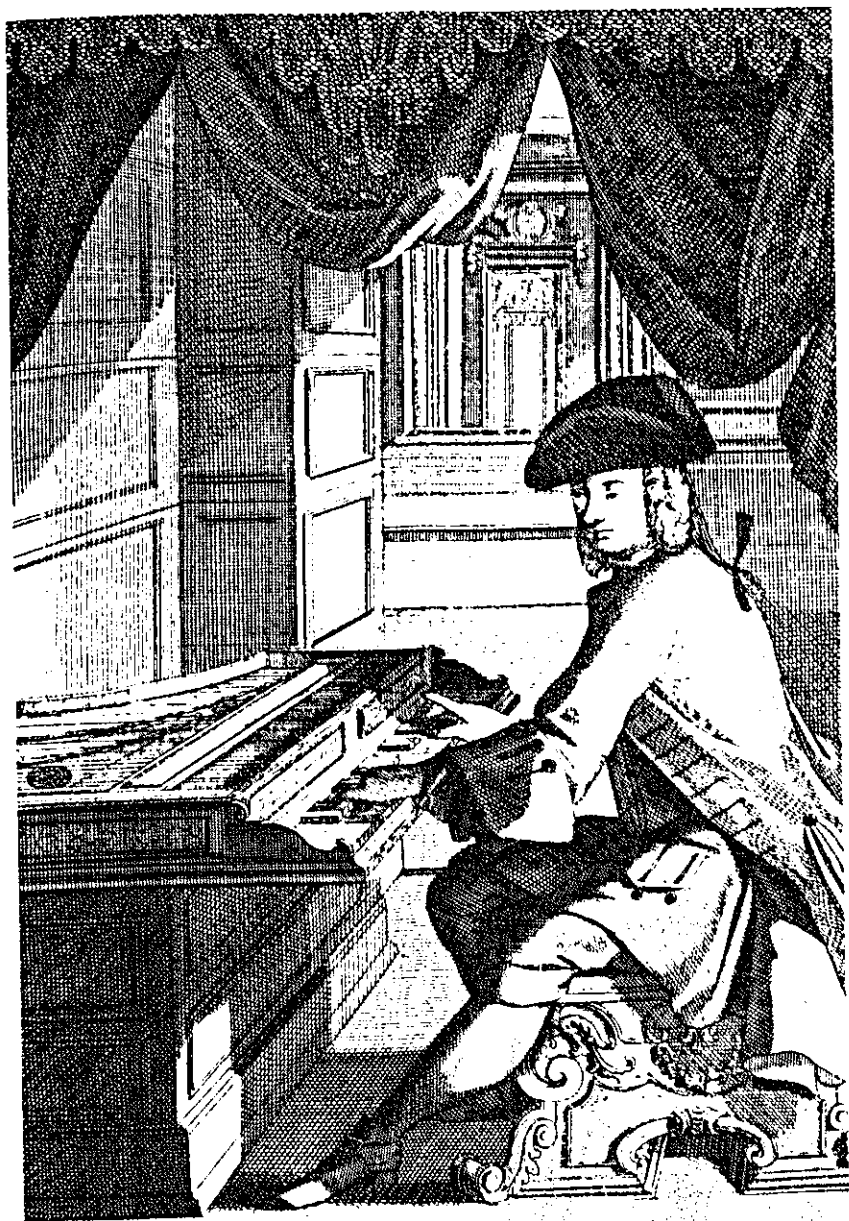
Riposate in pace, o sante ossa,
ch'io ora più non piango,
e portate anche me alla pace.
La tomba, a voi destinata
che non rinsera più dolore,
mi apre il cielo,
e chiude l'inferno.

NR. 40 CHORAL

Ach Herr, laß dein lieb' Engelein
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen:
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Gar sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein.
Ruh' bis am jüngsten Tage!
Als dann vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich,
In aller Freud', o Gottes Sohn.
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhö're mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

N. 40 CORALE

Ah, Signore, fa' che i tuoi angioletti
all'ultima ora portino la mia anima
nel seno d'Abramo:
che il corpo nella sua cameretta,
ben dolcemente, senza pena né tormento,
riposi fino all'ultimo giorno!
Allora svegliami da morte,
sì che i miei occhi ti contemplino
con infinita gioia, o Figlio di Dio,
mio Salvatore, trono di grazia!
Signore Gesù Cristo, ascoltami,
ti voglio lodare in eterno!



Clavichordista, incisione da J. C. Weigel, 1720, Norimberga, *Musikalisches Theatrum*.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

AREA ARTISTICA

Direttore del coro
Vicedirettore artistico
Assistente musicale alla direzione artistica
e direttore dei complessi musicali in palcoscenico
Assistente alla direzione artistica per le attività di danza
Assistente alla direzione per i progetti culturali
Ainto maestro del coro
Maestri collaboratori

Bruno Casoni
Roberto Bosio

Alessandro Galoppini
Tiziana Tosco
Filippo Fonsatti
Claudio Marino Moretti
Giannandrea Agnoletto
Fabrizio Altamura
Luca Brancaleon
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna
Vittorio Borrelli
Riccardino Massa
Riccardo Fracchia
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Secondo direttore di scena
Vicedirettore di scena
Responsabile dell'archivio musicale

AREA TECNICA

Direttore tecnico e degli allestimenti scenici
Assistente al direttore degli allestimenti scenici
Coordinatori di progetto

Silvano Cova
Saverio Santoliquido
Enzo Busco
Valentina Donato
Andrea Anfossi
Mario Carbolino
Laura Viglione
Ferruccio Biancardi
Silvano De Forheger
Claudia Boasso
Franco Chiapino
Marcello Incardona
Pier Giovanni Bornuda
Bruno Scagliola

Direttore delle luci
Responsabile servizi tecnici di palcoscenico
Responsabile servizi di vestizione
Responsabile segreteria tecnica e della struttura di Strada Settimo
Conservatore degli allestimenti scenici
Responsabile laboratorio di scenografia
Responsabile laboratorio costruzioni
Responsabile magazzino allestimenti
Responsabile servizio impianti
Responsabile servizi prevenzione e protezione

AREA ORGANIZZATIVA

Responsabile amministrativo
Responsabile servizi del personale e scritture
Responsabile servizi attività promozionali e pubbliche relazioni
Responsabile servizi stampa, comunicazione e marketing
Ufficio stampa
Responsabile ufficio produzione
Responsabile Segreteria di Presidenza e Sovrintendenza
Relazioni esterne
Attività scuola
Ragioneria
Personale e scritture
Approvvigionamenti

Carlo Carrà
Franco Favaro
Piero Robba
Ugo Sandroni
Paola Giunti
Loredana Rozzo
Maria Vittoria Trio
Laura Carraro
Vincenza Bellina
Giuseppina Guzzoni
Donatella Felletti
Alessandra Bazoli

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Maticena*
Stefano Vagnarelli*
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massino Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Teodoresk
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco*
Marco Polidori*
Laura Andriani
Giuseppe Tripodi
Silvana Balocco
Paola Bettella
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Tomoka Osakabe*
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*

Viole

Krystyna Porebska*
Armando Barilli*
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Néstor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Relja Lukic*
Dario Destefano*
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Ewa Janas
Gaël Seydoux
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto*
Davide Ghio*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani
Corrado Pastore*
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Federico Giarbella*
Elio Sosso*
Maria Siracusa
Robert Baiocco

Oboi e Corno inglese

Luigi Finetto*
Paolo Chimienti*
Giorgio Nespoli

Clarinetti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto*
Alessandro Dorella*
Edgardo Garnero
Edmondo Tedesco

Fagotti e Controfagotto

Giampiero Ganau*
Matteo Rivi*
Orazio Lodin
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro*
Natalino Ricciardo*
Fabrizio Dindo

Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat*
Sandro Angotti*
Carlo Beltrami
Silvano Magnani

Tromboni

Vincent Lepape*
Floriano Rosini*
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone*

Batteria e

Strumenti a percussione
Ranieri Paluselli
Lavinio Carminati

Arpa

Patrizia Radici*
Elena Corni*

* Prime parti

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Soprani

Nicoletta Baù
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Esther Chayes
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini
Laura Gorelli*
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*
Giorgia Bertagni*
Ivana Cravero*
Corallina Demaria
Maria Di Mauro*
Rita Dmitrieva
Alessandrova
Roberta Garelli
Chang Shiow Hwa

Elena Induni
Antonella Martin
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Myriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo

Tenori

Pierangelo Aimé
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu
Davide Danielis*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli
Mauro Ginestrone
Roberto Guenno
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Andrea Semeraro*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso
Sandro Tonino*
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo

Paolo Lovera
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Baya
Leo Paul Chiarot*
Ignazio De Simone
Riccardo Mattiotto
Ernesto Morillo*
Davide Motta Fré*
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli spettacoli.

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart, con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod. 192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel, con un saggio di Carla da Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger. 114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*. 160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata, coreografia di John Cranko, con saggi di Franca Valeri, Franco Marrenco, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Eraldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta. 80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti, con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller. 128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce, con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Drongoule, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca. 96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. Volume unico, 208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e pièce, atto I, scena XI). 176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár, con saggi di Andrea Lanza e Hans E. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner, con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij, con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, Marco Vallora, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini, con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*. 176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company, con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadoro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino. 72 pagine, 12 illustrazioni in bianco e nero.

Die Teufel von Loudun di Krzysztof Penderecki, con saggi di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Carmelo Di Gennaro, Enrico Girardi, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 200 pagine, 17 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti, con saggi di Giorgio Pagannone e Sergio Bestente, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Donizetti a cura di Gianni Legger, 114 pagine, 22 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Assassino nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Fiamma Nicolodi e Giovanni Gavazzoni, il libretto dell'opera e le rubriche*, 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Fedora di Umberto Giordano, con saggi di Michele Girardi e Elisabetta Fava, il libretto dell'opera e le rubriche*, 160 pagine, 16 illustrazioni a colori, 24 in bianco e nero.

Rigoletto di Giuseppe Verdi, con saggi di Paolo Gallarati e Gilles de Van, il libretto dell'opera e le rubriche*, 152 pagine, 16 illustrazioni a colori, 37 in bianco e nero.

Wozzeck di Manfred Gurlitt, con saggi di Giangiorgio Satragni e Luciana Galliano, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 163 pagine, 16 illustrazioni a colori, 22 in bianco e nero.

L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini, con saggi di Gianni Ruffin e Carlida Steffan, il libretto dell'opera e le rubriche*, 114 pagine, 22 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

Orfeo all'inferno di Jacques Offenbach, con saggi di Andrea Lanza, Guido Padovano, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Offenbach a cura di Gianni Legger, 176 pagine, 16 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato di Ermanno Wolf-Ferrari, con saggi di Adriana Guarnieri Corazzol, Folco Portinari e Johannes Streicher, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere su soggetto e titolo dei drammi di William Shakespeare a cura di Gianni Legger, 232 pagine, 18 illustrazioni a colori, 33 in bianco e nero.

Il barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici e Lionello Sozzi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo alfabetico delle opere di Gioachino Rossini a cura di Gianni Legger, 184 pagine, 18 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

Excelsior, azione coreografica di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo, con saggi di Flavia Pappacena, Peppino Ortoleva, Elisa Vaccarino, Eraldo Data, Enrico M. Ferrando, Valeria Pregliasco e il libretto, 96 pagine, 17 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

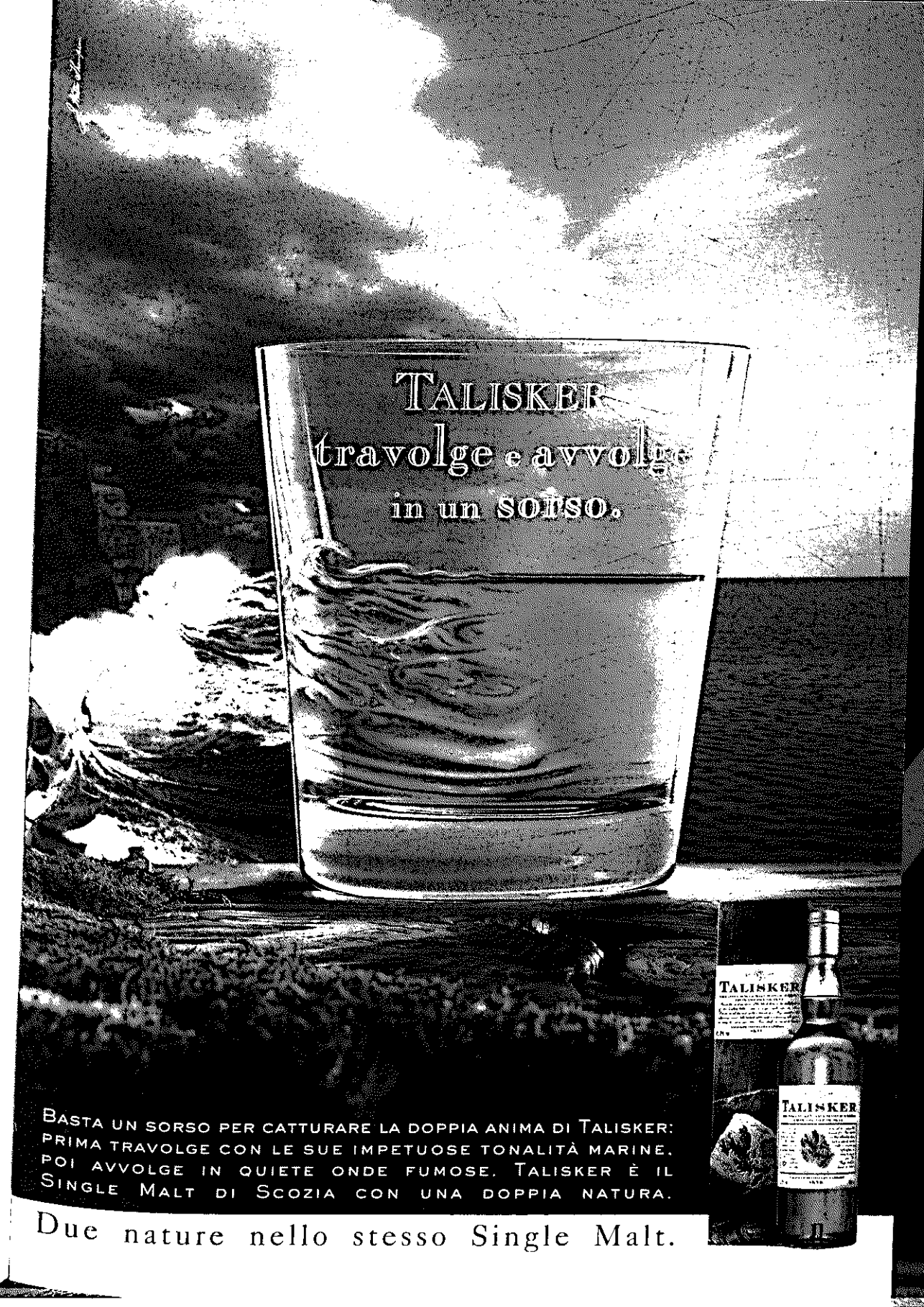
Hamlet di Ambroise Thomas, con saggi di Steven Huebner e Emilio Sala, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 163 pagine, 16 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

Falstaff di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi e Franco Marengo, il libretto dell'opera e le rubriche*, 176 pagine, 26 illustrazioni a colori, 41 in bianco e nero.

*Le rubriche sono a cura di: Sergio Bestente, Sergio Durante, Marco Emanuele, Enrico Maria Ferrando, Susanna Franchi, Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, Giangiorgio Satragni ed Elisabetta Fava.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

OMAGGIO



TALISKER
travolge e avvolge
in un sorso.

BASTA UN SORSO PER CATTURARE LA DOPPIA ANIMA DI TALISKER:
PRIMA TRAVOLGE CON LE SUE IMPETUOSE TONALITÀ MARINE.
POI AVVOLGE IN QUIETE ONDE FUMOSE. TALISKER È IL
SINGLE MALT DI SCOZIA CON UNA DOPPIA NATURA.

Due nature nello stesso Single Malt.

