

speciale  
**Amadeus**

**JOHANN SEBASTIAN  
BACH**

**MESSA  
IN SI MINORE  
BWV 232**

**CORO DELLA  
RADIO SVIZZERA  
SONATORI DE LA  
GIOIOSA MARCA**

**DIEGO FASOLIS**  
*direttore*



© 1998 RSI-Rete 2/Primavera Concertistica di Lugano  
*Registrazione:* 3 giugno 1997, Cattedrale di San Lorenzo, Lugano  
*Regista musicale:* Jochen Gottschall  
*Produttore:* Giuseppe Clericetti  
*Masterizzazione Amadeus:* Andrea Milanese

© 1998 DARP s.r.l. - Milano  
Realizzazione: **Paragon** s.r.l. - Milano  
Collana discografica diretta da  
**Gaetano Santangelo**

Art director: Carlo Steiner  
Grafica: Riccardo Santangelo  
Redazione: Anna Maria Covelli, Andrea Milanese

NOTA: I master di tutti i CD allegati ad Amadeus sono realizzati utilizzando alcune caratteristiche tecniche proprie della lettura ottica.

Oltre ai consueti «track», indicati con il simbolo □, che individuano l'inizio delle composizioni o dei vari movimenti, sono codificati anche gli «index», segnalati con il simbolo [ ], mediante i quali è possibile individuare e richiamare all'ascolto i punti di particolare interesse del brano. Non disponendo di un apparecchio predisposto alla ricerca degli «index» è possibile avvalersi del minutaggio. Quest'ultimo, posto tra parentesi [ ], indica l'inizio del brano da individuare e generalmente è visibile sul *display* di tutti i lettori di compact disc in commercio.

## JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach, 1685 - Lipsia, 1750)

Messa in si minore per soli, coro  
e orchestra BWV 232

## I MISSA

## Kyrie

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Kyrie eleison ( <i>coro</i> )                     | 9'11 |
| 2 | Christe eleison ( <i>Duetto: soprano I e II</i> ) | 5'05 |
| 3 | Kyrie eleison ( <i>coro</i> )                     | 3'56 |

## Gloria

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 4  | Gloria in excelsis Deo ( <i>coro</i> )                 | 1'39 |
| 5  | Et in terra pax ( <i>coro</i> )                        | 4'21 |
| 6  | Laudamus te ( <i>Aria: soprano II</i> )                | 4'20 |
| 7  | Gratias agimus tibi ( <i>coro</i> )                    | 2'59 |
| 8  | Domine Deus ( <i>Duetto: soprano I e tenore</i> )      | 5'35 |
| 9  | Qui tollis peccata mundi ( <i>coro</i> )               | 2'48 |
| 10 | Qui sedes ad dextram Patris ( <i>Aria: contralto</i> ) | 4'30 |
| 11 | Quoniam tu solus Sanctus ( <i>Aria: basso</i> )        | 4'24 |
| 12 | Cum Sancto Spiritu ( <i>coro</i> )                     | 4'37 |

## II SYMBOLUM NICENUM

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Credo in unum Deum ( <i>coro</i> )                           | 2'14 |
| 2 | Patrem omnipotentem ( <i>coro</i> )                          | 1'55 |
| 3 | Et in unum Dominum ( <i>Duetto: soprano II e contralto</i> ) | 4'32 |
| 4 | Et incarnatus est ( <i>coro</i> )                            | 2'48 |
| 5 | Crucifixus ( <i>coro</i> )                                   | 2'45 |
| 6 | Et resurrexit ( <i>coro</i> )                                | 3'41 |
| 7 | Et in Spiritum Sanctum ( <i>Aria: basso</i> )                | 5'04 |
| 8 | Confiteor ( <i>coro</i> )                                    | 4'14 |
| 9 | Et expecto ( <i>coro</i> )                                   | 2'06 |

## III SANCTUS

- |    |                         |      |
|----|-------------------------|------|
| 10 | Sanctus ( <i>coro</i> ) | 4'20 |
|----|-------------------------|------|

## IV OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

- |    |                                      |      |
|----|--------------------------------------|------|
| 11 | Osanna in excelsis ( <i>coro</i> )   | 2'29 |
| 12 | Benedictus ( <i>Aria: tenore</i> )   | 3'41 |
| 13 | Osanna in excelsis ( <i>coro</i> )   | 2'29 |
| 14 | Agnus Dei ( <i>Aria: contralto</i> ) | 4'33 |
| 15 | Dona nobis pacem ( <i>coro</i> )     | 4'31 |

**Composizione:** 1724 (*Sanctus*); 1733 (*Missa*); 1748-49 (*Symbolum Nicenum, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem*)

**Prime esecuzioni documentate:** Lipsia, 25 dicembre 1724 (*Sanctus*); Amburgo, 9 aprile 1786 (*Symbolum Nicenum*); Francoforte sul Meno, 5 gennaio 1831 (*Missa*); Berlino, 20 febbraio 1834 (l'intera *Messa BWV 232*)

**Prima edizione:** Nägeli (Zurigo) - Simrock (Bonn), 1833 (*Missa*) e 1845 (*Symbolum Nicenum, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem*)

**Organico:** soprano I e II, contralto, tenore, basso, coro, 2 flauti, 3 oboi, 2 oboi d'amore, 2 fagotti, corno, 3 trombe, timpani, archi, basso continuo

**Roberta Invernizzi**, soprano I - **Lynne Dawson**, soprano II  
**Gloria Banditelli**, contralto - **Christoph Prégardien**, tenore  
**Klaus Mertens**, basso

**CORO DELLA RADIO SVIZZERA**  
**SONATORI DE LA GIOIOSA MARCA**

**DIEGO FASOLIS**, direttore

**CORO DELLA RADIO SVIZZERA**

*Soprani*

Maria Teresa Nesci, Silvia Piccolo, Emanuela Galli, Lia Serafini

*Contralti*

Annemieke Cantor, Ulrike Clausen, Fabian Schofrin,  
 Rosa Dominguez, Clemi Zarrillo, Suzanne Otto

*Tenori*

Vincenzo Di Donato, Gerhard Nennemann, Marco Beasley,  
 Thomas Gremmelspacher, Jörg Krause, Sandro Monti

*Bassi*

Furio Zanasi, Marco Ricagno, Daniele Carnovich,  
Jean-Luc Follonier, Marco Radaelli, Fulvio Bettini

**SONATORI DE LA GIOIOSA MARCA**

*Violini primi*

Giorgio Fava, Massimo Battistella, Chiharu Abe

*Violini secondi*

Carla Marotta, Nicholas Robinson, Giovanni Dalla Vecchia

*Viole*

Federico Pupo, Judit Foldes

*Violoncelli*

Walter Vestidello, Paolo Beschi

*Violone*

Alberto Rasi

*Organo*

Andrea Marcon

*Flauti*

Stefano Bet, Carlo Ipata

*Oboi*

Omar Zoboli, Marco Cera

*Fagotti*

Alberto Guerra, Daniele Galaverna

*Corno*

Glenn Borling

*Trombe*

Andreas Lackner, Herbert Welser, Martin Rabl

*Timpani*

Karl Fischer

# LA GUIDA DI AMADEUS

di RAFFAELE MELLACE

JOHANN SEBASTIAN BACH

## Messa in mi minore BWV 232

Il capolavoro noto come (*Grande*) *Messa in si minore*, BWV 232 del catalogo bachiano, si offre all'ascoltatore sotto il segno dell'eccezionalità. Se è corretta la retrodatazione all'inizio degli anni Quaranta dell'*Arte della fuga*, a lungo ritenuta la «parola» definitiva del genio, ci troviamo di fronte all'ultimo progetto di un compositore uso a meravigliarci con monumenti sonori grandiosi: forse il testamento spirituale di Bach. Sicuramente un compendio di singolare completezza della sua opera vocale. La musica che verrà a costituire la *Messa in si minore* proviene infatti dall'intera carriera del compositore, soprattutto da quell'ultimo quarto di secolo della sua vita in cui aveva ricoperto il ruolo di *Thomaskantor* a Lipsia, dando vita a un'ingente produzione vocale sacra, che comprende la miniera delle cantate bachiane (ne possediamo circa duecento, probabilmente tre quinti del totale originario). La *Messa in si minore* risulta dunque l'*opus ultimum*, coronamento dell'attività di un uomo dagli interessi musicali enciclopedici (solo il teatro musicale manca nel suo catalogo), che ha contribuito in modo così rilevante alla tradizione della musica sacra europea.

Non sorge spontaneo il collegamento tra Bach e il genere

della Messa. In realtà l'intonazione dell'*Ordinarium Missae*, quel canone di cinque sezioni (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Osanna/Benedictus, Agnus Dei*) codificato nel Medioevo, non era estranea alla Chiesa luterana, che della Messa contestava invece il Canone. La *Formula Missae* di Lutero (1523) prevedeva la permanenza dell'*Ordinarium* nella liturgia, che nella sua origine medievale conservava tratti comuni alle due confessioni cristiane, più lontane su altri temi teologici. Benché la *Deutsche Messe* escludesse buona parte di questi canti, a Lipsia ancora al tempo di Bach *Kyrie, Gloria, Sanctus* e *Agnus Dei* venivano intonati in polifonia (*figuraliter*) in occasione di feste solenni dell'anno liturgico (ne è un esempio proprio il *Sanctus* della *Messa in si minore*). La peculiare situazione della Germania, risalente ancora alla pace di Augusta (1555), comportava inoltre il frazionamento religioso del territorio a seconda della religione dei regnanti («*cuius regio, eius religio*»): uno dei casi paradossali che potevano verificarsi concerneva proprio Bach, cittadino protestante della città di Lipsia ma suddito dell'Elettore cattolico di Sassonia, del cui ducato la città faceva parte. Proprio al nuovo Elettore di Sassonia Federico Augusto II (e in seguito a una guerra di successione su scala europea anche re di Polonia col nome di Augusto III) Bach dedicò il 27 luglio 1733 il nucleo originario di questo progetto, la cosiddetta *Missa*, nella speranza di una nomina a *Hofkomponist*, titolo onorifico di compositore presso la corte di Dresda che giungerà con tre anni di ritardo (probabilmente il nuovo duca era perfettamente a suo agio col celebre operista Johann Adolph Hasse, da non molto stabilitosi a Dresda e nominatovi *Kapellmeister*, così

come la concomitante perdita di peso di un'altra eminente gloria musicale locale, Jan Dismas Zelenka, lascerebbe supporre). Era del tutto normale che compositori protestanti scrivessero musica sacra per committenti cattolici. Inoltre, se la Passione era una forma devozionale legata a un contesto culturale ben preciso, la Messa per contro si imponeva come genere dalla tradizione secolare, la cui fortuna non accennava a tramontare. Il problema ideologico della *Messa in si minore* viene dibattuto dal secolo scorso con l'apporto di numerosi argomenti teologico-musicali. Non potendo trattarli qui, è opportuno rilevare solamente come, analogamente al *Magnificat BWV 243*, la *Messa BWV 232* manifesti quella «cattolicità evangelica che sarebbe difficile inquadrare in un'autoritaria e anti-cattolica ortodossia confessionale» (Jaroslav Pelikan): uno spirito di tolleranza che concepisce il servizio divino - verrebbe da dire in termini analoghi al moderno ecumenismo - non come contrapposizione rispetto alla confessione religiosa altrui, ma come preghiera rivolta all'unico Dio cristiano.

L'opera scritta da Bach è una cosiddetta messa «in stile napoletano», costituita dal susseguirsi di diverse sezioni (arie, duetti, cori, senza recitativi di collegamento) che suddividono il testo liturgico in porzioni minime, trattate musicalmente quasi fossero un testo operistico (i numeri solistici; per i cori si ricorre più spesso allo stile antico), composizioni d'altronde di casa nella splendida Dresda, barocca, cattolica e italianizzante (le scelte compositive bachiane sono conformi alle messe composte da Hasse, Zelenka, Heinichen e Lotti per quella Cappella di corte). Alla Corte ducale di Dresda - città in cui, nel giugno 1733, il primoge-

nito di Bach, Wilhelm Friedemann, era stato nominato organista della Sophienkirche - venne destinata la prima sezione della *Messa in si minore*, costituita dal complesso *Kyrie-Gloria*, la cosiddetta *Missa*, una coppia spesso concepita autonomamente per tutto il Settecento e oltre (di queste sole due sezioni si compone la *Messa di gloria* di Rossini). Bach stesso scrisse quattro *Messe* così strutturate nel decennio 1735-45 (*BWV 233-236*, parodie di cantate). La genesi della *Missa* giunge a una svolta nella decennale carriera artistica di Bach: dopo la fruttuosa produzione per la luterana Thomaskirche di Lipsia (le passioni e centinaia di cantate scritte dal 1723, cioè dalla nomina a *Thomaskantor* sino al termine degli anni Venti), il compositore si stava orientando verso terreni sperimentali diversi, non eterogenei rispetto al consueto orizzonte espressivo della musica sacra, ma dotati di un respiro più ampio, al di là dei termini ristretti del repertorio liturgico. Sul finire del 1734 nascerà il grandioso progetto dell'*Oratorio di Natale*, formalmente un complesso di sei cantate sacre, ma in verità un organismo caratterizzato da notevoli ambizioni di organicità e studiate correlazioni interne, mentre sempre questi anni saranno segnati da celebri cantate profane, come le *BWV 213, 209 e 215*, alcune delle quali dedicate proprio alla corte sassone di Dresda.

Negli ultimi anni della propria vita - la morte l'avrebbe colto nel 1750 -, in un periodo da situarsi tra l'agosto 1748 e l'ottobre 1749, Bach decise di completare l'*Ordinarium Missae* aggiungendo alla *Missa* del 1733 i pezzi mancanti a formare la cosiddetta *Missa tota*. Rielaborò allora un *Sanctus* scritto un quarto di secolo prima (per il giorno di

Natale del 1724), mentre per completare le parti restanti si avvale di proprie composizioni preesistenti, talvolta radicalmente ripensate. L'estrazione dei pezzi parodiati è varia: sono state individuate almeno nove fonti fra cantate, serenate e drammi per musica. Il pezzo considerato più antico (*Crucifixus*, CD 2 [5]) appartiene a una cantata scritta a Weimar nel 1714, epoca ormai remota della carriera artistica del compositore. Probabilmente solo tre numeri (*Credo in unum Deum*, CD 2 [1]; *Et incarnatus est*, CD 2 [4] e *Confiteor*, CD 2 [8]) del *Symbolum Nicenum* - una delle strutture musicali più imponenti del Bach della maturità - sono composti *ex novo*.

Il procedimento estetico/musicale fondamentale con cui occorre necessariamente confrontarsi per apprezzare compiutamente la *Messa in si minore* è dunque la tecnica della «parodia», che consiste nel rivestire di un nuovo testo un pezzo di musica vocale composto in precedenza. I versi originali vengono sostituiti da altri di significato diverso, mentre la musica rimane sostanzialmente identica. In uso dal Medioevo (i polifonisti rinascimentali scrivevano messe, «*sus cantus firmus*», «parafrasi» e «parodia», fondate sull'impiego di un canto profano come sostanza tematica circolare dell'intero *Ordinarium*), l'espedito godeva di enorme fortuna nel Settecento. Nel genere chiave del melodramma, alcuni celebrati capolavori come il *Rinaldo* (1711) di Händel o l'*Olimpiade* (1735) di Pergolesi facevano largo uso di arie o altri pezzi scritti per piazze operistiche diverse, per cui la composizione sarebbe risultata nuova agli ascoltatori. In un'epoca ignara del dogma dell'originalità imposto alla nostra cultura dal Romanticismo, la «parodia» si proponeva

come uno strumento corrente: sono numerosissimi gli esempi rintracciabili nel *corpus* dell'opera bachiana. Al pari della *Messa in si minore* (che presenta persino il caso di una parodia «interna», il *Dona nobis pacem* CD 2 [15] che imita il *Gratias agimus tibi* CD 1 [7]), l'*Oratorio di Natale* (1734) ne è un esempio macroscopico e nemmeno le *Passioni* vanno esenti da questo fenomeno. Proprio negli anni a ridosso della composizione della *Missa* (1730-33), Bach era occupato a confezionare una serie di concerti per clavicembalo per il Collegium Musicum da lui diretto, operazione che consistette nella rielaborazione/trascrizione di brani già composti per altra occasione. Dunque la «parodia» si configura come strumento di lettura unitaria dell'intera realtà musicale: non puro mezzo di arbitrario «risparmio» di tempo, ma ricerca sapiente, magistralmente condotta, di relazioni e «affetti» assimilabili all'interno di opere nate per ragioni differenti e in epoche diverse della propria vicenda artistica.

Paradossalmente, l'impiego massiccio della parodia non contrasta con lo svilupparsi di un progetto articolato e razionale. Limitamoci a considerare la sapienza architettonica del *Symbolum Nicenum* ([1]-[9] CD 2), chiave di volta dell'intera *Messa*. Bach con perfetta simmetria armonizza due cori (uno in stile antico [1], uno nel moderno [2]); un pezzo solistico moderno [3]; tre cori (il nucleo centrale: negli stili moderno [4], antico [5] e moderno [6]); nuovamente un pezzo solistico moderno [7]; nuovamente due cori (uno in stile antico [8], uno nel moderno [9]). Non diversamente da quanto avviene, su scala ridotta, nello *Stabat Mater* di Domenico Scarlatti, la convivenza di *stylus antiquus* e moderno linguaggio galante realizza qui e nell'intera *Messa* la celebra-

zione più gloriosa di quella vocazione cosmopolita, enciclopedica, universalistica, dell'arte di chi, senza quasi mai lasciar la Sassonia, aveva sempre perseguito, tanto nella musica strumentale quanto nel campo vocale, la via dell'armonizzazione dei diversi stili nazionali (italiano, francese e tedesco), dell'antico come del moderno. Il severo contrappunto rinascimentale, mediato dallo studio di Palestrina, convive nella *Messa* con la duttilità dei ritmi «alla lombarda» tipici del moderno stile galante (preclassico), di cui Pergolesi, proprio nello stesso 1733 della *Missa*, metteva in scena a Napoli un celeberrimo capolavoro: *La serva padrona*. All'altro capo cronologico della composizione della *Messa* si pone la parodia del leggendario *Stabat Mater* pergolesiano, che Bach rivestì col testo tedesco del *Miserere* (Salmo *Tilge, Höchster, meine Sünden*, 1746), segno dell'instancabile interesse e della curiosità del maturo compositore per i colleghi più giovani (cfr. l'*Et incarnatus* CD 2 [4]). In termini non dissimili dalla *Commedia* dantesca, la *Messa in si minore* si impone dunque come «sintesi suprema» di un'epoca, opera di un «maestro dell'integrazione» (Y. Kobayashi) che ha compendiato in sé la civiltà del barocco musicale europeo, consegnandola ai posteri in tutto il suo splendore. Quando il *Symbolum Nicenum* verrà diretto dal figlio dell'autore, Carl Philipp Emanuel Bach, ad Amburgo, nel 1786, sarà accolto come «uno dei più superbi pezzi di musica che mai sia stato ascoltato».

### CD 1

Il grandioso, severo portale su cui si apre la grande *Messa in si minore* (il magnifico *Kyrie Eleison* [1]) è la pagina più imponente non solo della *Missa* del 1733, ma dell'intera

[1] *Kyrie  
Eleison*

versione definitiva del capolavoro. Epigrafe solenne, grave motto sul frontone di un tempio, l'*Adagio* introduttivo [1.01] propone subito una triplice enunciazione del conciso testo liturgico da parte dell'intero coro a cinque voci sostenuto dall'orchestra, in blocchi sonori compatti ma già perforati e connessi dallo sfasamento contrappuntistico delle voci, che disegnano gesti dolorosi. Il campo viene allora lasciato agli strumenti [1.02]: nel tempo *Largo ed un poco piano* che resterà costante per tutto il movimento, i legni guidano un incedere inesorabile di sapore funebre (già le prime misure [1.01] presentano connessioni con l'*Ode funebre BWV 198*, composta nel 1727). Questo vastissimo interludio orchestrale ha il compito di rappresentare simbolicamente, con un affresco sonoro, la consapevolezza del peccato implicita nel rito penitenziale cui il testo fa riferimento: analogamente a quanto, secondo la retorica affettiva barocca, aveva compiuto nel primo tempo della *Cantata BWV 55* (1726), Bach esprime la «schiavitù» del peccato con la combinazione di tonalità minore, amalgama timbrica scura di flauto e oboe d'amore, intervalli dissonanti e cromatici. Il significato dell'interludio viene esplicitato all'entrata del coro [1.03], che assume come soggetto del suo fugato proprio il tema strumentale di [1.02], mentre l'orchestra si incarica di tessere una densa trama polifonica, trasferendo così in un contesto concertante moderno l'antica tradizione polifonica vocale, confermando l'amore del compositore per il contrappunto tonale. Un breve momento di gloria [1.06] è riservato ai due oboi d'amore, che introducono il nuovo interludio orchestrale sostenuti solo dal basso continuo (coi fagotti); ben presto però [1.07] entra il resto dell'orchestra,

che ripropone la figura dell'appoggiatura cromatica, tanto importante nell'invenzione tematica del movimento, e introduce l'ultimo intervento del coro [1.08], il cui nuovo fugato propone le voci in ordine ascendente, con effetto di schiarita progressiva dell'ordito contrappuntistico.

Secondo la consuetudine della messa «in stile napoletano», ai poderosi due *Kyrie eleison* corali viene contrapposto l'intermezzo solistico e virtuosistico del *Christe eleison* [2]. Così avviene nella *Messa* di Wilderer che probabilmente servì da modello per l'attacco del *Kyrie eleison* [1] e nella *Missa «Laetare»* (1729) di Caldara. È probabile che questa affascinante composizione bachiana si basi su un originale per soprano e contralto, tradizionale coppia di voci, ben rappresentata anche nelle cantate (per esempio la *BWV 62*). In opposizione al *Kyrie eleison*, la scrittura è di trasparente, operistica semplicità: alle due voci che procedono per terze si aggiunge l'unisono dei violini e il basso. Elementare anche la struttura del brano (analoga all'*Et in unum Deum* del *Symbolum Nicenum* CD 2 [3]): il micro-testo viene intonato in tonalità diverse ma mai imprevedibili, e ogni intonazione è separata da un ritornello degli archi, che svolgono un suadente nastro in *legato*, memori del Bach grande autore di concerti.

Secondo consuetudine, in stile fugato è il secondo *Kyrie* [3], che risponde col rigore del contrappunto osservato al patetismo soggettivo del primo tempo, di cui ripristina la severità del modo minore. Gli strumenti raddoppiano meramente le linee vocali di una scrittura a quattro voci (ragione per sospettare che si tratti di una composizione già esistente, inserita immutata, senza la seconda parte di sopra-

[2] *Christe eleison*

[3] *Kyrie*

no che contraddistingue il resto della *Missa*). Il coro propone un tormentato soggetto in fa diesis minore [3.01], che si appoggia espressivamente sulla sensibile (la sua terza nota); il campo viene però conteso da un secondo tema, presentato dapprima dal tenore [3.02] e in seguito gratificato da un'esposizione completa. L'alternarsi dei due soggetti si protrarrà sino alla conclusione.

Un pannello festivo, di gioiosa solennità, accoglie il fedele nel *Gloria in excelsis* [4], glorificazione del monarca celeste, altrettanto adatta alla regalità del dedicatario terreno, nello splendore della tonalità di re maggiore. Pezzo sinfonico/corale dall'imponente spiegamento di forze (coro a cinque voci, trombe, timpani, flauti, oboi, fagotti, archi e basso continuo), cui conferisce smalto la parte concertante della prima tromba, venne riutilizzato da Bach nella *Cantata BWV 191* (probabilmente del 1745), ma forse già in origine era stato concepito per un'altra destinazione, il tempo veloce di un concerto o il coro d'apertura di una cantata profana.

Nella stessa *BWV 191* confluì anche il contemplativo, ampio *Et in terra pax* [5], innestato senza soluzione di continuità sul movimento precedente, cui prevedibilmente si oppone: coro e orchestra (privata momentaneamente di trombe e timpani) distendono un disegno di sospirose appoggiature [5.01] trasformato in un fugato dal soprano I, che espone un soggetto dall'eloquio diretto ed efficace [5.02] e un fiorito controsoggetto di semicrome. Sezioni più trasparenti di contrappunto imitativo si alterneranno ad altre tendenzialmente omofoniche, in grado di sopportare l'impatto dell'orchestra piena.

[4] *Gloria in excelsis*

[5] *Et in terra pax*

Una moderna aria operistica per soprano, violino obbligato e archi costituisce il *Laudamus te* [6], aperto da un vasto *a solo* concertante del violino, vetrina di virtuosismo strumentale che anticipa l'analoga complessità della parte vocale (33 note e 5 trilli sul primo «Laudamus» [6.02]). Le ardue caratteristiche tecniche e tracce di un'ulteriore elaborazione della linea del soprano inducono a vedervi un brano nato per i virtuosi dell'Elettore di Sassonia (Faustina Bordoni, celebre primadonna moglie di Hasse?).

[6]

*Laudamus te*

La modernità «napoletana» della scrittura, di una *souplesse* ritmica straordinaria, è già evidente dal preludio strumentale dall'andamento di allemanda. Segue una pagina motettistica a quattro voci (*Gratias agimus tibi* [7]) in stile fughato, già coro iniziale della *Cantata BWV 29*, scritta per il rinnovo del Consiglio municipale di Lipsia (1731) e più volte ripresa. Il suggerimento per il riutilizzo del pezzo deve essere venuto dal testo originario («Wir danken dir, Gott»), perfetta versione tedesca del «Gratias agimus tibi» della *Messa*. Alle due sezioni verbali corrispondono altrettanti temi musicali ([7.01] e [7.02]), il primo dei quali sporadicamente ripreso dalla prima tromba, finché, con la solennità di tutte le cantate dedicate da Bach al Consiglio municipale lipsiense, non entra progressivamente in campo l'orchestra intera [7.03] per concludere gloriosamente il movimento.

[7]

*Gratias agimus tibi*

Un ampio duetto per soprano e tenore (*Domine Deus* [8]) riporta il discorso musicale a un clima di suggestiva intimità, esaltata dalla raffinatezza timbrica dell'accompagnamento: flauto traverso obbligato (strumento di grande successo all'epoca: l'anno prima Locatelli aveva pubblicato le *XII Sonate a Flauto traversiere Solo e Basso*), archi su-

[8]

*Domine Deus*

periori *con sordino*, bassi in *pizzicato*. Il flauto [8.01] espone un tema semplice e diretto (aperto da una scaletta di quattro note) su cui le voci [8.02] si esibiscono ora in imitazione, ora omoritmicamente. Interessante è l'impiego simbolico di due cantanti, a significare il Padre e il Figlio, cui il testo fa riferimento: ai due viene affidata simultaneamente l'acclamazione a una delle persone della Trinità, creando così un intrigante effetto di politestualità. Il duetto era probabilmente in origine *col da capo* (forma ABA): dopo la sezione contrastante B [8.04] è stata però soppressa la ripresa della sezione iniziale [8.01] e il pezzo sfocia direttamente nel *Qui tollis peccata mundi* [9], cui serve da introduzione. E a ragione, poiché - emerge qui l'estrema ingegnosità combinatoria del compositore - il severo *Qui tollis* è il coro introduttivo della *Cantata BWV 46* (1723), privato della sinfonia strumentale che lo precedeva. La musica composta allora per un dolente testo tratto dalle *Lamentazioni* serve ottimamente questa sezione del *Gloria*, in si minore, vicina, nel clima cupo del denso e intenso intreccio polifonico, al *Kyrie* iniziale [1]. I flauti aggiungono un brivido sinistro al già inesorabile e patetico contesto orchestrale.

Un'aria suggestiva per contralto, oboe d'amore obbligato e archi costituisce la perorazione del *Qui sedes ad dextram Patris* [10], caratterizzata dall'inconfondibile sigla ritmica della terzina in levare con cui il pezzo attacca [10.01]: probabilmente parodia di un movimento preesistente, l'aria dipana comodamente il doppio filo delle linee vocali dei due solisti, voce e strumento (a quest'ultimo Bach dedica una parte nella sua più tipica scrittura per oboe).

[9] *Qui tollis  
peccata  
mundi*

[10] *Qui sedes  
ad dextram  
Patris*

Le fa da *pendant* un altro memorabile pezzo solistico, il *Quoniam tu solus sanctus* [11], ispirato, nell'originale peculiarità del suo organico, a grave, regale solennità: la voce di basso è infatti accompagnata da un corno da caccia concertante, due fagotti con parti autonome e basso continuo. Nella scelta del corno - al quale è riservata una scrittura virtuosistica aperta da un tema proprio (diverso da quello vocale) che procede per salti, frequentemente di ottava - Bach dovette avere in mente lo straordinario strumentista di cui disponeva la Cappella ducale di Dresda, da lui ascoltato nella *prima* della *Cleofide* di Hasse nel 1731 (in particolare nell'aria «Cervo al bosco», con corno e tiorba obbligati).

Meravigliosamente festivo è il pannello conclusivo della *Gloria* e dell'intera *Missa*: il coro *Cum Sancto Spiritu* [12], privato dell'originaria sinfonia introduttiva e saldato all'ultimo ritornello del corno da caccia, è un'esplosione di energia, esaltata dalle sonorità celebrative delle trombe (la prima in grande evidenza) e di un'intera orchestra, che si insinua tra le risposte incalzanti delle voci e sovrasta queste ultime nelle lunghe note tenute. A sezioni concertanti ([12.01], [12.03] e [12.05]) si alternano episodi fugati ([12.02] e [12.04]), a costituire una sorta di forma rondò. Un'esplosione di luce non lontana da quella che forse proprio negli anni 1731/32, un grande artista «meridionale», Tiepolo, aveva concepito per una sfolgorante tela del *Giudizio finale*.

Il *Symbolum Nicenum* esordisce con un pezzo in *stylus antiquus*, il *Credo in unum Deum* a cinque voci, cui si aggiungono, completata l'esposizione fugata, due violini [1.02],

[11] *Quoniam tu solus sanctus*

[12] *Cum Sancto Spiritu*

**CD 2**

[1] *Credo in unum Deum*

portando così a sette il numero di linee contrappuntistiche che il dinamico basso continuo, perennemente occupato a snocciolare semiminime, deve sostenere. Il soggetto è modellato sulla melodia gregoriana del *Credo*, dimostrazione della genesi originale della musica per questo testo.

A tanta compostezza si oppone la vivacità della fuga concertante del *Patrem omnipotentem* [2], ugualmente mottettistico, ma espressivamente contrastante, rifacimento del *Coro* iniziale della *Cantata BWV 171*, destinata al Capodanno del 1729 (più probabilmente, in verità, entrambi i lavori derivano da un'ignota fonte comune). Al tema della gloria cosmica di Dio espresso dalla *Cantata* (si noti l'intervento della prima tromba) corrisponde qui perfettamente la confessione della fede in Dio padre, attraverso un impiego ineccepibile della politestualità: all'attacco del brano [2.01] le voci superiori mantengono, a guisa di motto icastico, il testo «Credo in unum Deum», mentre il basso, contemporaneamente, propone, sul testo «Patrem omnipotentem», un soggetto che si propagherà a tutto il coro [2.02], dando l'occasione al basso di inventare un contro-soggetto più mosso («Factorem coeli»), ugualmente pervasivo dell'intero movimento.

Il successivo, ampio *Et in unum Dominum* [3], di cui esistono due versioni, esibisce la natura simbolica della musica bachiana, operando quella lettura teologica del mistero dell'unità dell'unico Dio in tre diverse persone che Albert Schweitzer così esprimeva: «[Bach] dispose che i solisti cantassero le stesse note, ma in modo tale da non sovrapporsi né identificarsi; le voci si inseguono in stretta imitazione canonica; l'una procede dall'altra proprio come Cristo procede da

[2] *Patrem  
omnipotentem*

[3] *Et in  
unum  
Dominum*

*Dio* [esprimendo così il dogma] *in modo molto più chiaro ed efficace attraverso la musica piuttosto che con formule verbali*». Tutto ciò attraverso l'affascinante, gioiosa naturalezza di un duetto per soprano e contralto (coppia tipica della musica tardo-barocca): aperto dal comodo distendersi di un orizzonte sonoro quieto e sereno [3.01], nella tonalità pastorale di sol maggiore e nel timbro caldo di oboi d'amore e archi, il duetto si articola chiaramente in forma di rondò, in modo che ogni breve porzione testuale riceva un'intonazione musicale simile eppure differente. Del duetto esistono due versioni, che distribuiscono in modo diverso il testo: quella eseguita nella presente registrazione anticipa il testo di [4] a [3.06].

Capolavoro di intima, sacrale intensità è l'*Et incarnatus est* [4], per coro a cinque voci, due parti di violino e basso continuo. Nella tonalità d'impianto dell'intera *Messa*, si minore, Bach ha composto un pezzo dall'ineludibile modernità espressiva. Come ha suggerito Christoph Wolff, le appoggiature sospirose dei violini rinviano allo *Stabat Mater* di Pergolesi, di cui già abbiamo detto, mentre la memoria viene inconsciamente condotta all'*Ave verum* cui un altro genio, Mozart, avrebbe dedicato, sul medesimo tema teologico, parte delle sue ultime energie. Si noti come la curva discendente del tema rimandi al mistero dell'incarnazione, appunto la discesa di Dio nella finitezza della carne, non nell'aura felice di tante messe di compositori cattolici, ma con una tragicità patetica che già prelude alla teologia della Croce.

Sconcertante è il contrasto con il *Crucifixus* [5], trascrizione della passacaglia corale della *Cantata BWV 12* «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (Pianto, lamento, ansia, timore)

[4] *Et  
incarnatus  
est*

[5] *Crucifixus*

(non lontana dalla cantata vivaldiana *Piango, gemo, sospiro e fremo*), risalente al lontano 1714. Si tratta dunque del movimento stilisticamente più antico della *Messa*, collocato deliberatamente subito dopo il più moderno. La passacaglia (ciaccona), forma barocca per eccellenza, si basa sulla riproposta ossessiva di un basso ostinato (il tetracordo discendente, talvolta chiamato, all'epoca, *passus duriusculus*), che qui ritorna con tragico simbolismo esattamente 13 volte: in origine erano 12, ma Bach ha deciso di far introdurre la *lamentatio* corale (come ha notato Alberto Basso) del coro a quattro voci, con staffilate che esprimono la ferocia della crocefissione, da quattro battute strumentali che espongono il basso ostinato. Simmetricamente le ultime quattro misure «a cappella» sorprendono l'ascoltatore con l'eccezionale modulazione a sol maggiore, definitiva rinuncia di Cristo alle prerogative divine con la deposizione nel sepolcro: analogamente nella *Passione secondo Matteo* Gesù abbandonato dal Padre era stato lasciato dall'aureola strumentale.

Il festivo *Et resurrexit* [6] celebra prevedibilmente la resurrezione di Cristo con uno splendore sonoro che nessun collega cattolico barocco sconfesserebbe, vicino al *Gloria in excelsis* di cui condivide l'ipertrofico organico. Forse derivato da un perduto lavoro profano, nella sua perentorietà ritmica il coro si divide tra vocazione eminentemente omofonica e persistenti tentazioni contrappuntistiche: proposto subito [6.01] l'annuncio della resurrezione *plena voce* (tutti i 17 pentagrammi della partitura sono occupati simultaneamente), si innesca [6.02] un fugato sul medesimo testo, ricondotto spesso a gloriosa omofonia e interrotto da

[6] *Et resurrexit*

ritornelli strumentali [6.03]; il basso finge l'esposizione di un ulteriore fugato [6.05], mentre il tema principale viene impiegato per il movimento analogo dell'ascensione [6.04]. Un ritornello strumentale [6.07] conclude il coro, come avverrà per l'*Osanna*. Neanche in questo caso siamo lontani dalla luminosità di un Tiepolo (la cui *Ascensione* di Richmond è probabilmente del 1750).

Tanto clamore si stempera nella comoda cantabilità dell'aria *Et in Spiritum sanctum* [7], in cui la voce di basso (la voce tradizionale di Gesù, per esempio nelle *Passioni*, parla qui attraverso lo Spirito santo?) è accompagnata dal timbro caldo e pastoso di una coppia di oboi d'amore, che procedono per terze nel ritmo cullante di 6/8. Alla sezione principale di quest'aria tripartita (probabilmente derivante da un ignoto modello), in la maggiore, succede il contrastante «Qui cum Patre et Filio» [7.03], in tonalità minore, prima della Ripresa [7.04], sul testo «Et unam sanctam catholicam».

Il *Confiteor* [8] è invece un esempio illustre dell'ultimo stile vocale di Bach, unico pezzo composto direttamente sul manoscritto: pezzo originale dunque, e non parodia da un modello, visto anche l'impiego della melodia gregoriana del *Credo* (ben avvertibile alla voce di tenore [8.03]). La polifonia a cinque voci, in *stylus antiquus* «a cappella», si stende tranquilla sul passo stabilito dal basso continuo, dissimulando la somma complessità del tessuto contrapuntistico, finché due misure di *Adagio* [8.04], armonicamente espressive, non introducono il testo «Et expecto resurrectionem mortuorum».

Anticipato dalla sezione successiva, irretito nella dolente trama polifonica, il medesimo testo esplode nella sezione

[7] *Et in Spiritum sanctum*

[8] *Confiteor*

[9] *Et expecto*

successiva (*Et expecto* [9]), introdotta senza soluzione di continuità. L'ultima parola di questo straordinario *Symbolum Nicenum* è un coro di magnifico fulgore sonoro, rigore e compattezza tematica, esempio magistrale di adattamento della sezione principale del coro «Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen» (Esultate, voci di gioia) dalla *Cantata BWV 120*, scritta, probabilmente vent'anni prima, per l'inaugurazione del Consiglio municipale di Lipsia (medesima occasione della fonte dell'altrettanto festivo *Gratias agimus tibi* CD 1 [7]), ma forse già nata per altro scopo. La cellula ritmica in levare che l'orchestra propone [9.01] (memore del *Secondo concerto brandeburghese*, opera ancora precedente, presentata nel 1721) lega l'attesa della resurrezione del credente a quella di Cristo, espressa in tono non dissimile nell'*Et resurrexit* [6]. La pittura sonora a «Resurrectionem» [9.03] (tema ascendente) riprende l'immagine dell'ascesa al cielo delle voci di gioia nel testo *Cantata BWV 120*.

Capitolo a sé stante è il *Sanctus* [10], di cui si è detta la genesi [10] *Sanctus* (spia della sua origine luterana è la conclusione del testo con l'aggettivo «ejus» in sostituzione del cattolico «tua»). Bach ha rinnovato l'organico vocale: non più tre soprani e un contralto, bensì due coppie paritetiche di soprani e contralti mantengono comunque l'eccezionale coro a sei parti, accompagnato da un'orchestra adeguata (è l'unico luogo della *Messa* che impiega tre oboi). Chiaro il progetto architettonico, corrispondente alla forma dell'*ouverture* alla francese: una sezione lenta [10.01], che maestosamente distende la pervasiva figura di terzina, è seguita da un fugato [10.02] che intona la seconda parte del testo.

L'ultimo fascicolo del capolavoro si apre con la rivisitazione di un magnifico coro profano risalente al tempo della *Missa*: l'*Osanna in excelsis* [11] deriva infatti dalla *Cantata BWV 215* (1734), scritta in onore del dedicatario della stessa *Missa*, Federico Augusto II di Sassonia, nell'anniversario della sua elezione a re di Polonia, o forse addirittura da una precedente cantata perduta, la *BWV Anh. 11* (1732), scritta in onore del re suo padre, Federico Augusto I. La lode del sovrano terreno viene adattata per analogia al Re dei Cieli. Reciso il ritornello strumentale introduttivo, attacca il motto del doppio coro [11.01]; cui risponde clamorosa l'orchestra. Una volta innescato [11.02], il movimento contrappuntistico si arresta solo per il ritornello conclusivo [11.03].

[11] *Osanna  
in excelsis*

Il fascino quieto di un'aria per tenore materializza la tradizionale dolcezza del *Benedictus* [12]. La voce è accompagnata dal controcanto di uno strumento obbligato: l'autografo non precisa quale, ma è molto probabile che Bach intendesse un flauto, come quello che, nella presente registrazione, propone con calma, nel comodo metro di 3/4, la sua articolata, elaborata linea melodica. Segue, secondo convenzione, la ripresa dell'*Osanna in excelsis* [13].

[12] *Benedictus*

Il numero conclusivo dell'*Ordinarium* viene suddiviso da Bach in due sezioni rigorosamente separate: un'aria per contralto (*Agnus Dei* [14]) e un coro che attacca in corrispondenza dell'ultimo versetto del testo, «Dona nobis pacem» [15]. Benché non si tratti di una consuetudine, Antonio Caldara non si era comportato molto diversamente nella sua *Missa Laetare* (1729), in cui proprio al «Dona nobis pacem» attaccava un fugato corale conclusivo in tempo *Allegro*.

[13] *Osanna  
in excelsis*

[14] *Agnus  
Dei*

L'intensa perorazione del contralto [14.02], che procede senza fretta, appoggiandosi a lungo sulle parole-chiave del testo («Dei», «tollis», «peccata», «mundi»), viene contrastata dal nastro sonoro di violini primi e secondi all'unisono (già impiegato nel *Christe Eleison* CD 1 [2]): sul passo costante del basso continuo gli «affetti» dolenti espressi dalla voce reagiscono di volta in volta a questa suggestiva lumeggiatura di colore degli archi. L'aria deriva probabilmente dalla perduta cantata nuziale *Auf! süß entzückende Gewalt* (1725), che Bach riutilizzò nell'*Oratorio per l'Ascensione BWV 11* (1735). La *Messa in si minore* si chiude con una sorpresa, a suprema conferma di quel trionfo della parodia celebrato per due ore intere.

Il *Dona nobis pacem* [15] consiste infatti nella ripresa di un pezzo preesistente, già impiegato nella *Missa* del 1733 che questa sezione viene a completare: il *Gratias agimus tibi* CD 1 [7], la cui vicenda compositiva è stata esposta precedentemente. L'organico «grande» viene prevedibilmente mobilitato per concludere il capolavoro con un fugato motettistico il cui protagonista indiscusso è il coro (che si è aggiudicato 17 sui 26 numeri complessivi della *Messa*, senza contare la replica dell'*Osanna*), coadiuvato nella sfolgorante sezione conclusiva dal clamore di trombe e timpani. Celebrazione della Gloria celeste che richiama irresistibilmente i trionfi dorati di tanti altari maggiori delle chiese tardobarocche dall'Italia all'Austria, alla Baviera, e naturalmente gli stucchi e i marmi della Cappella di corte di Dresda, la chiesa che proprio il dedicatario della *Missa* bachiiana, Federico Augusto II, andava erigendo nel decennio in cui Bach avrebbe completato il suo capolavoro.

[15] *Dona nobis pacem*

**I MISSA**

**Kyrie**

**Kyrie eleison (9'11)**

[1]

- [1.01] [00'00] *Adagio*. Triplice, stentorea enunciazione del testo liturgico da parte del coro a cinque voci sostenuto dall'orchestra
- [1.02] [00'26] *Largo ed un poco piano*. Interludio strumentale. Tema ai legni. Rappresentazione simbolica della coscienza del peccato
- [1.03] [02'07] Entrata del coro. Soggetto del fugato è il tema strumentale di [1.02]. Contrappunto strumentale
- [1.04] [03'12] Entrata del basso col conseguente completamento della scrittura polifonica a cinque voci
- [1.05] [04'07] Cadenza perfetta (do diesis minore). La voce di tenore riprende il discorso musicale coinvolgendo le altre parti
- [1.06] [05'10] Nuovo interludio introdotto da due oboi d'amore, fagotto e basso continuo (scrittura da sonata a tre)
- [1.07] [05'20] Entrata dell'orchestra al completo su una figura di appoggiatura cromatica
- [1.08] [05'45] Ultimo intervento del coro. Entrata delle voci in ordine ascendente
- [1.09] [07'55] Cadenza perfetta (fa diesis minore) simmetrica a [1.05]. La voce di contralto riprende il discorso musicale coinvolgendo le altre parti

[2]

**Christe eleison (5'05)**

- [2.01] [00'00] Ritornello introduttivo: violini primi e secondi all'unisono e basso continuo. Intonazione canonica per terze dei solisti (re maggiore)

- [2.02] [01'54] Ritornello alla dominante. Intonazione per terze dei solisti nella tonalità della dominante di re
- [2.03] [03'03] Ritornello alla tonalità relativa minore
- [2.04] [03'21] Entrata dei solisti in imitazione
- [2.05] [04'27] Ritornello conclusivo in re maggiore

### 3 **Kyrie eleison** (3'56)

- [3.01] [00'00] *Alla breve*. Esposizione del primo soggetto: entrata delle voci per imitazione in successione ascendente, dal basso al soprano
- [3.02] [01'21] Secondo soggetto presentato dal tenore sul contrappunto delle voci femminili
- [3.03] [01'57] Esposizione completa del secondo soggetto: entrata delle voci nuovamente in successione ascendente
- [3.04] [02'11] Nuova esposizione del primo soggetto: stretto di contralto e tenore, completato in seguito dallo *stretto* di soprano e basso
- [3.05] [02'39] Nuova esposizione del secondo soggetto: *stretto* delle quattro voci
- [3.06] [03'09] Riesposizione conclusiva del secondo e del primo soggetto

### **Gloria**

#### 4 **Gloria in excelsis Deo** (1'39)

- [4.01] [00'00] *Vivace*. Preludio strumentale concertante. Tema a prima e seconda tromba in imitazione
- [4.02] [00'23] Entrata del coro
- [4.03] [01'03] Breve interludio strumentale nella tonalità della dominante (la maggiore) guidato dalla prima tromba. Nuovo intervento del coro in imitazione

- 5** **Et in terra pax** (4'21)
- [5.01] [00'00] Disegno di sospirose appoggiature al coro e all'orchestra (ridotta ad archi e legni)
- [5.02] [01'03] Fugato: soggetto per grado congiunto al soprano I, seguito da un controsoggetto fiorito
- [5.03] [01'12] Nuova idea tematica, costruita sui gradi dell'accordo e fiorita in quartine di semicrome, su «bonae voluntatis» (simile nello spirito all'attacco del *Primo concerto brandeburghese*)
- [5.04] [02'03] Sezione omofonica: prima comparsa nel movimento di trombe e timpani
- [5.05] [02'29] Nuova sezione contrappuntistico-imitativa (dapprima soggetto al contralto e controsoggetto al soprano I)
- [5.06] [03'03] Sezione conclusiva, rinforzata dall'apporto di trombe e timpani, sorta di «doratura» solenne della chiusa del movimento
- 6** **Laudamus te** (4'20)
- [6.01] [00'00] Ritornello introduttivo concertante (violino e archi) dall'elaborata parte solistica strumentale
- [6.02] [00'47] Entrata virtuosistica della voce
- [6.03] [01'59] Intonazione del testo in tonalità minore (si)
- [6.04] [02'40] Virtuosistico «Adoramus te, glorificamus te»
- [6.05] [03'18] Ripresa variata (nella tonalità d'impianto di la maggiore) della prima intonazione del testo [6.02]
- 7** **Gratias agimus tibi** (2'59)
- [7.01] [00'00] *Alla breve*. Primo tema (corrispondente al testo «Gratias agimus tibi») trattato in contrappunto imitativo dalle quattro voci

- [7.02] [00'15] Secondo tema, corrispondente al testo «propter magnam gloriam tuam»
- [7.03] [01'54] Entrata delle due trombe in imitazione (primo tema) che prepara la trionfale conclusione a orchestra piena (rilievo di trombe e timpani)
- 8** **Domine Deus** (5'35)
- [8.01] [00'00] Ritornello introduttivo: tema al flauto traverso obbligato, con accompagnamento di archi superiori *con sordino* e bassi in *pizzicato*
- [8.02] [00'54] Entrata dei solisti, che alternano imitazione canonica e omoritmia. Esempio di politestualità con significato simbolico (l'unità e la diversità delle due persone della Trinità)
- [8.03] [03'27] Ritornello simmetrico a quello introduttivo (nella tonalità d'impianto di sol maggiore) che circonda la sezione A
- [8.04] [04'19] Sezione contrastante B, tematicamente legata alla sezione A
- 9** **Qui tollis peccata mundi** (2'48)
- [9.01] [00'00] *Lento*. Entrata in imitazione del coro sull'arpeggio minore. Accompagnamento dei violoncelli: note ribattute, *coll'arco* e *staccato*
- [9.02] [00'19] Entrata dei due flauti traversi
- [9.03] [01'22] Cadenza perfetta alla dominante (fa diesis minore). Riesposizione completa delle quattro voci in ordine ascendente
- [9.04] [02'26] Perorazione omofonica finale e «terza piccarda» conclusiva (accordo di fa diesis maggiore)

10

**Qui sedes ad dextram Patris (4'30)**

- [10.01] [00'00] Ritornello introduttivo, condotto dall'oboe d'amore obbligato e aperto dalla sigla ritmica della terzina in levare
- [10.02] [00'53] Entrata del contralto sul tema dell'oboe
- [10.03] [01'30] Ritornello dell'oboe alla dominante
- [10.04] [02'09] Nuova entrata del contralto, tematicamente differente
- [10.05] [03'12] Terzo e ultimo intervento della voce, che ben presto riprende il tema di [10.02]

11

**Quoniam tu solus Sanctus (4'24)**

- [11.01] [00'00] Ritornello strumentale: tema per salti al corno sul gorgogliare dei due fagotti
- [11.02] [00'25] Entrata del tenore su tema proprio
- [11.03] [01'31] Ritornello alla dominante e nuovo intervento della voce
- [11.04] [03'05] Ripresa di [11.02] sulla quale si innesta, dopo poche misure, il tema del corno [11.01]

12

**Cum Sancto Spiritu (4'37)**

- [12.01] [00'00] *Vivace*. Sezione concertante (corò e orchestra al completo)
- [12.02] [01'00] Sezione fugata: soggetto esposto dal tenore, che prosegue col controsoggetto di semicrome
- [12.03] [01'45] Nuova sezione concertante introdotta dal ritornello di legni e archi
- [12.04] [02'13] Seconda sezione fugata con esposizione del soprano I ed entrata in stretto delle altre voci
- [12.05] [03'04] Sezione concertante conclusiva

## II SYMBOLUM NICENUM

- 1** **Credo in unum Deum** (2'14)  
[1.01] [00'00] Fugato corale a cinque voci e basso continuo. Il soggetto deriva dall'antica melodia gregoriana del *Credo*  
[1.02] [00'36] Entrata delle due parti di violino una volta completata l'esposizione vocale (scrittura a 7 parti e basso continuo)
- 2** **Patrem omnipotentem** (1'55)  
[2.01] [00'00] Motto sul testo «Credo in unum Deum» alle voci superiori. Contemporaneamente soggetto del coro sul testo «Patrem omnipotentem» al basso, con cui inizia l'esposizione irregolare di un fugato  
[2.02] [00'07] Estensione del soggetto alle altre voci (in ordine ascendente). Controsoggetto più mosso sul testo «Factorem coeli» al basso  
[2.03] [01'20] Sezione conclusiva solennizzata dall'apporto celebrativo di trombe e timpani
- 3** **Et in unum Dominum** (4'32)  
[3.01] [00'00] *Andante*. Sezione corrispondente al testo «Et in unum Dominum». Ritornello introduttivo affidato dalla sonorità pastorale per strumentazione (oboi d'amore e archi) e tonalità (sol maggiore). Entrata delle voci in stretta imitazione canonica  
[3.02] [00'53] Episodio tematicamente contrastante in corrispondenza di «Filius Dei unigenitus». Tacciono gli oboi d'amore. Tonalità di re maggiore

- [3.03] [01'28] Ripresa variata di [3.01] nella tonalità di re maggiore, in corrispondenza di «Deum de Deo»
- [3.04] [02'15] Ripresa variata di [3.01] nella tonalità di si minore, in corrispondenza del testo «Qui propter nos homines»
- [3.05] [03'14] La discesa («descendit») di Dio sulla Terra viene resa attraverso la curva melodica discendente degli archi (madrigalismo)
- [3.06] [03'26] Ripresa variata di [3.01] in corrispondenza del testo «Et incarnatus est», anticipato dal [4]

[4] **Et incarnatus est** (2'48)

- [4.01] [00'00] Figure discendenti di sospirose appoggiature ai violini. Tema, ugualmente discendente, sui gradi dell'accordo e in imitazione alle voci
- [4.02] [01'11] Nuova esposizione del tema alla dominante (fa diesis minore)
- [4.03] [02'13] Intensa perorazione conclusiva in si minore sul testo «Et homo factus est». La figura «dei sospiri», incontrata in apertura, si insinua infine anche al basso continuo

[5] **Crucifixus** (2'45)

- [5.01] [00'00] Passacaglia corale a quattro voci. Esposizione strumentale del basso ostinato
- [5.02] [01'19] Intonazione inizialmente omofonica del testo «Passus et sepultus est»
- [5.03] [01'42] Ripresa integrale del testo
- [5.04] [02'17] Modulazione a sol maggiore, dall'indubbio significato simbolico

## TRACK E INDEX

- 6** **Et resurrexit** (3'41)
- [6.01] [00'00] Il tema festivo viene proposto *choro pleno* da voci e orchestra al completo
- [6.02] [00'13] Fugato sul medesimo testo, guidato dal basso ma ben presto ricondotto all'omofonia originaria, con interruzioni da parte di ritornelli strumentali
- [6.03] [00'54] Ritornello strumentale senza trombe e timpani
- [6.04] [01'20] Riproposta del tema di «Et resurrexit» in corrispondenza del testo «Et ascendit in coelum»
- [6.05] [01'59] Finta esposizione di un soggetto articolato e mosso da parte dei bassi. L'intervento solistico resta isolato
- [6.06] [02'29] Nuova sezione contrappuntistica in imitazione
- [6.07] [03'00] Ritornello strumentale concertante conclusivo, ben presto dominato da un duetto delle trombe
- 7** **Et in Spiritum Sanctum** (5'04)
- [7.01] [00'00] Sezione A. Ritornello introduttivo: oboi d'amore per terze e basso continuo. Tonalità di la maggiore
- [7.02] [00'25] Entrata della voce, subito interrotta da un ulteriore intervento strumentale
- [7.03] [02'06] Sezione contrastante in minore sul testo «Qui cum Patre et Filio»
- [7.04] [03'14] Ripresa della sezione A sul testo «Et unam sanctam catholicam»
- [7.05] [04'35] Ritornello strumentale conclusivo
- 8** **Confiteor** (4'14)
- [8.01] [00'00] Esposizione del fugato «a cappella»: le voci intervengono in ordine discendente, dal soprano I al basso

- [8.02] [00'25] Esposizione del secondo soggetto, più mosso, sul testo «In remissionem peccatorum»
- [8.03] [02'45] La melodia gregoriana del *Credo* è ben avvertibile in valori larghi al tenore
- [8.04] [03'09] *Adagio*. Due misure di grande intensità armonica, che introducono, senza soluzione di continuità, il testo «Et expecto»

- 9** **Et expecto** (2'06)
- [9.01] [00'00] *Vivace e Allegro*. Coro a cinque voci in imitazione. Accompagnamento festivo dell'orchestra, caratterizzato da una cellula ritmica ricorrente in levare
- [9.02] [00'19] Nuova esposizione di un fugato corale su soggetto diverso
- [9.03] [00'45] Terzo soggetto, ascendente e più mosso a «Resurrectionem» (pittura sonora)
- [9.04] [01'08] Fugato sul testo «Et vitam venturi saeculi»: il soggetto corrisponde a [9.02]
- [9.05] [01'38] Fugato sull'«Amen» conclusivo su soggetto derivato da [9.03]

### **III SANCTUS**

- 10** **Sanctus** (4'20)
- [10.01] [00'00] Maestoso movimento lento, caratterizzato da una pervasiva figura di terzina
- [10.02] [02'11] Fugato concertante corrispondente al testo «Pleni sunt coeli et terra»
- [10.03] [03'07] Intervento solistico della prima tromba

### **IV OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM**

#### **[11] Osanna in excelsis (2'29)**

[11.01] [00'00] Motto affidato al doppio coro e risposta clamorosa dell'orchestra

[11.02] [00'14] Il contralto innesca un movimento contrappuntistico inarrestabile

[11.03] [01'51] Ritornello strumentale conclusivo con trombe concertanti

#### **[12] Benedictus (3'41)**

[12.01] [00'00] Ritornello introduttivo: elaborata linea melodica del flauto obbligato

[12.02] [00'42] Entrata della voce, contrappuntata dal flauto

[12.03] [01'55] Seconda entrata del tenore, dopo un ritornello strumentale. Tonalità di mi minore

[12.04] [03'02] Ritornello strumentale conclusivo, ripresa variata di [12.01]

#### **[13] Osanna in excelsis (2'29)**

[13.01] [00'00] Motto affidato al doppio coro e risposta clamorosa dell'orchestra

[13.02] [00'13] Il contralto innesca un movimento contrappuntistico inarrestabile

[13.03] [01'50] Ritornello strumentale conclusivo con trombe concertanti

#### **[14] Agnus Dei (4'33)**

[14.01] [00'00] Ritornello introduttivo. Violini primi e secondi

all'unisono e basso continuo: tema sincopato. Tonalità di sol minore

- [14.02] [00'40] Entrata della voce su tema indipendente, contrappuntato dalle sincopi dei violini
- [14.03] [01'02] In corrispondenza della ripresa del testo «Qui tollis» la voce assume il tema [14.01] dei violini
- [14.04] [01'54] Ripresa variata dell'intera prima sezione, in re minore
- [14.05] [04'02] Ritornello conclusivo

**[15] Dona nobis pacem (4'31)**

- [15.01] [00'00] Esposizione del primo tema, a valori larghi, trattato in contrappunto imitativo dalle quattro voci
- [15.02] [00'23] Esposizione del secondo tema, in ghirlande di crome. L'intero coro presenterà il continuo alternarsi di sezioni dominate dal primo o dal secondo tema
- [15.03] [02'34] Entrata delle due trombe in imitazione (primo tema) coronata dall'ingresso della terza tromba e dei timpani
- [15.04] [03'23] Trionfale conclusione a orchestra piena, magnificata dall'apporto di trombe e timpani

**I MISSA**

**Kyrie**

1 Kyrie eleison.

2 Christe eleison.

3 Kyrie eleison.

**Gloria**

4 Gloria in excelsis Deo

5 Et in terra pax  
hominibus bonae voluntatis.

6 Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te, glorificamus te,

7 Gratias agimus tibi  
propter magnam gloriam tuam.

8 Domine Deus, Rex coelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite,  
Jesu Christe, Altissime.  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris.

9 Qui tollis peccata mundi,

**I MISSA**

**Kyrie**

1 Signore, pietà.

2 Cristo, pietà.

3 Signore, pietà.

**Gloria**

4 Gloria a Dio nell'alto dei cieli

5 E pace in terra  
agli uomini che ne accolgono la  
[volontà buona.

6 Ti lodiamo, ti benediciamo,  
ti adoriamo, ti glorifichiamo

7 Ti ringraziamo  
per la grandezza della tua gloria.

8 Signore Dio, re celeste,  
Dio Padre onnipotente.  
Signore Figlio unigenito,  
Gesù Cristo, Altissimo.  
Signore Dio, Agnello di Dio  
Figlio del Padre.

9 Tu che prendi su di te i peccati  
[del mondo,

miserere nobis.  
 Qui tollis peccata mundi,  
 suscipe deprecationem nostram.

abbi pietà di noi.  
 Tu che prendi su di te i peccati  
 [del mondo,  
 accogli la nostra supplica.

10 Qui sedes ad dextram Patris,  
 miserere nobis.

10 Tu che siedi alla destra del  
 [Padre,  
 abbi pietà di noi.

11 Quoniam tu solus sanctus,  
 tu solus Dominus,  
 tu solus altissimus  
 Jesu Christe.

11 Poiché tu solo sei il santo,  
 tu solo il Signore,  
 tu solo l'altissimo  
 Gesù Cristo.

12 Cum Sancto Spiritu  
 in gloria Dei Patris,  
 amen.

12 Con lo Spirito santo  
 nella gloria di Dio Padre,  
 amen.

## II SYMBOLUM NICENUM

- 1 Credo in unum Deum.  
 2 Patrem omnipotentem,  
 factorem coeli et terrae  
 visibilium et invisibilium.  
 3 Et in unum Dominum  
 Jesum Christum  
 Filium Dei unigenitum

## II SYMBOLUM NICENUM

- 1 Credo in un solo Dio.  
 2 Padre onnipotente,  
 creatore del cielo e della terra,  
 di ogni cosa, visibile e invisibile.  
 3 E in un solo Signore  
 Gesù Cristo  
 unigenito Figlio di Dio

et ex Patre natum  
ante omnia saecula.

Deum de Deo,  
lumen de lumine.

Deum verum de Deo vero,  
genitum, non factum  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines  
et propter nostram salutem  
descendit de coelis.

④ Et incarnatus est  
de Spiritu sancto  
ex Maria virgine  
et homo factus est.

⑤ Crucifixus, etiam pro nobis,  
sub Pontio Pilato,  
passus et sepultus est.

⑥ Et resurrexit tertia die  
secundum scripturas,  
et ascendit in coelum,  
sedet ad dexteram Dei Patris.  
Et iterum venturus est cum  
[gloria]  
iudicare vivos et mortuos,  
cuius regni non erit finis.

nato dal Padre  
prima di tutti i secoli.

Dio da Dio,  
luce da luce.

Dio vero da Dio vero,  
generato, non creato,  
consustanziale al Padre,  
attraverso il quale ogni cosa è  
[stata creata.

Per noi uomini  
e per la nostra salvezza  
è disceso dai cieli.

④ Si è incarnato  
per opera dello Spirito santo  
nel grembo della vergine Maria  
e si è fatto uomo.

⑤ Fu crocifisso, anche per noi,  
sotto Ponzio Pilato,  
patì e fu sepolto.

⑥ Risorse il terzo giorno  
secondo le Scritture,  
è salito al cielo,  
siede alla destra del Padre.  
Nuovamente verrà nella gloria  
a giudicare i vivi e i morti,  
e il suo regno non avrà fine.

7 Et in Spiritum sanctum  
 Dominum et vivificantem,  
 qui ex Patre Filioque procedit,  
 qui cum Patre et Filio  
 simul adoratur et  
 [conglorificatur,  
 qui locutus est per Prophetas.  
 Et unam sanctam catholicam  
 et apostolicam ecclesiam.

8 Confiteor unum baptisma  
 in remissionem peccatorum.

9 Et expecto resurrectionem  
 [mortuorum  
 et vitam venturi saeculi,  
 amen.

### III SANCTUS

10 Sanctus, sanctus, sanctus  
 Dominus Deus Sabaoth.  
 Pleni sunt coeli et terra  
 gloria ejus.

### IV OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

11 Osanna in excelsis.

12 Benedictus

7 [Credo] nello Spirito santo  
 Signore, che dà la vita,  
 procede dal Padre e dal Figlio,  
 insieme al Padre e al Figlio  
 è adorato e glorificato

e ha parlato attraverso i profeti.  
 [Credo] una sola Chiesa, santa,  
 cattolica e apostolica.

8 Professo un solo battesimo  
 in remissione dei peccati.

9 Attendo la resurrezione dei  
 [morti  
 e la vita del mondo venturo,  
 amen.

### III SANCTUS

10 Santo, santo, santo  
 il Signore Dio Sabaoth.  
 I cieli e la terra sono pieni  
 della Sua gloria.

### IV OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

11 Osanna nell'alto dei cieli.

12 Benedetto

qui venit in nomine Domini.

13 Osanna in excelsis.

14 Agnus Dei  
qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Agnus Dei  
qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

15 Dona nobis pacem

colui che viene nel nome del  
[Signore.

13 Osanna nell'alto dei cieli.

14 Agnello di Dio  
che prendi su di te i peccati del  
[mondo,  
abbi pietà di noi.

Agnello di Dio  
che prendi su di te i peccati del  
[mondo,  
abbi pietà di noi.

15 Donaci la pace.





speciale  
**Amadeus**



AMS 050-51

## JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach, 1685 - Lipsia, 1750)

### Messa in si minore BWV 232

#### CD 1 (53'32)

##### I MISSA

1 - 3	Kyrie	18'13
4 - 12	Gloria	35'17

#### CD 2 (51'30)

1 - 9	II SYMBOLUM NICENUM	29'23
10	III SANCTUS	4'20
11 - 15	IV OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM	17'44

Roberta Invernizzi, *soprano I* - Lynne Dawson, *soprano II*  
Gloria Banditelli, *contralto* - Christoph Prégardien, *tenore*  
Klaus Mertens, *basso*

CORO DELLA RADIO SVIZZERA  
SONATORI DE LA GIOIOSA MARCA

DIEGO FASOLIS, *direttore*