

MARCO RUGGERI

COSÌ È, SE VI PARE:  
LA PASTORALE BWV 590 SECONDO LUCA 2,15-20<sup>1</sup>

La Pastorella BWV 590 per organo di Johann Sebastian Bach (normalmente nota come «Pastorale») è una delle opere più conosciute del repertorio organistico, a partire dalla storica esecuzione di Mendelssohn nel concerto bachiano alla Thomaskirche del 1840. Il brano gode pure di una ricca letteratura storico-musicologica che, da Griepenkerl in avanti (1844), ha cercato di spiegarne il contesto, i tratti formali e compositivi.<sup>2</sup> Non sempre tuttavia i pareri degli studiosi sono collimati tra loro, al punto che talvolta è emersa l'opinione sulla non autenticità o, comunque, la non omogeneità dell'opera. Scopo del presente contributo è quello di offrire l'ipotesi di una nuova lettura - basata sul testo del Vangelo di Luca 2,15-20 - e, al tempo stesso, riassumere le considerazioni e gli spunti precedenti, specialmente quelli che (per altre vie) in definitiva porterebbero a confermare l'utilizzo da parte di Bach del testo biblico come base per la

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Antonio Colasurdo, Natalie de Waard, Andrea Marcon, Giovanni Milo, Giancarlo Parodi, Pier Damiano Peretti, Alessandro Rizzotto e Valter Savant-Lévet per l'aiuto, le indicazioni e l'amichevole partecipazione.

<sup>2</sup> Si vedano in particolare i seguenti contributi: *Johann Sebastian Bach's Compositions für die Orgel*, vol. 1, a cura di Friedrich Conrad GRIEPENKERL, Leipzig, Peters 1844 (cfr. Matteo MESSORI, *Le prefazioni di F. K. Griepenkerl alle opere per organo di J. S. Bach*, in «Informazione organistica», VII (1995), p. 19-24); Philipp SPITTA, *Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany*, 3 voll., trad. ingl., London, Novello 1899, vol. 3, p. 213, nota 398; Harvey GRACE, *The organ works of Bach*, London, Novello 1920, p. 190-91; Hermann KELLER, *Die Or-*

*gelwerke Bachs, ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig, Peters 1948 (trad. inglese *The organ works of Bach: a contribution to their history, form, interpretation and performance*, Peters, 1967, p. 96-7); Hermann JUNG, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalische Topos*, Bern, Francke Verlag 1980, p. 171-2; Peter WILLIAMS, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press 1980, p. 277-81 (cfr. anche la 2ª edizione, *ibid.*, 2003, p. 196-9); George STAUFFER, *Bach's Pastorale in F: a closer look at a maligned work*, in «The Organ Yearbook», (XIV) 1983, p. 44-60; Hans MUSCH, *Johann Sebastian Bachs Pastorella BWV 590*, in «Ars Organi» LV/4 (2007), p. 234-40; Russell STINSON, *J. S. Bach at his royal instrument. Essays on his organ works*, Oxford, Oxford University Press 2012, p. 11-2.

composizione. Il nesso con i versetti di Luca, e ciò che ne segue sul piano analitico, fugherebbe ogni dubbio sulla coerenza e sulla completezza generale dell'opera, confermando anche una stesura non giovanile, ma pienamente matura.

La mole dei dati presa in esame è stata suddivisa in tre ambiti: innanzitutto le considerazioni che riguardano l'opera nel suo insieme, poi gli aspetti che mettono in relazione i movimenti a due a due (ad esempio, ciò che lega il primo al secondo, oppure il primo al quarto, e così via); infine, gli spunti analitici all'interno di ciascun movimento preso singolarmente.

Riguardo gli elementi generali, occorre partire dal testimone principale e più antico, il manoscritto P 287 della Staatsbibliothek di Berlino: non si tratta dell'autografo (che al momento non esiste), ma di una copia dell'allievo di Bach, Johann Peter Kellner (1705-1772). Il manoscritto contiene vari brani organistici (soprattutto bachiani) e riporta la Pastorale nelle p. 67-73: nella pagina bianca iniziale (p. 67, di destra) si trova il frontespizio con il titolo «F. dur. / Pastorella pro organo / di / Johann Sebastian Bach», mentre i quattro movimenti non hanno indicazioni specifiche all'infuori del primo, che riporta ancora il titolo generale «Pastorella. pro Organo» (p. 68). Questo ha indotto vari studiosi (Spitta, Williams) a non escludere la possibilità che solo il I movimento sia una Pastorale, mentre gli altri tre siano stati aggiunti in seguito. D'altra parte, ciò porterebbe a togliere valore al frontespizio generale di p. 67, coevo alla stesura del manoscritto, e a ritenere il titolo di p. 68 annesso al solo primo movimento, mentre potrebbe benissimo anch'esso fungere da frontespizio interno e quindi riferirsi all'intera composizione.

Le altre copie dell'opera sono successive, ma soltanto una - P 290, redatta da un copista di Carl Philip Emanuel Bach - potrebbe risalire ad un periodo in cui Bach era ancora in vita, mentre le altre sono databili alla seconda metà del XVIII secolo e oltre. Soltanto le prime tre copie (P 287, P 290 e P 277) contengono l'opera nella sua interezza, mentre i manoscritti successivi (sei, secondo l'elenco di Stauffer),<sup>3</sup> riportano solo alcuni movimenti.

Dunque, già l'osservazione dei manoscritti pervenuti porterebbe a ritenere l'opera come completa: la sua integrità nei 3 manoscritti più antichi e il frontespizio su pagina autonoma in P 287 (la fonte più autorevole) sarebbero elementi più che sufficienti per convalidare questa tesi.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cfr. G. STAUFFER, *Bach's, op. cit.* a nota 2, p. 46.

<sup>4</sup> Cfr. Peter WILLIAMS, *The Organ Music, op. cit.* a nota 2, p. 197 (2003) obietta che, in P 287, il I movimento (che occupa le pagine aperte 68 e 69) è seguito da diversi righi vuoti sino al termine della pagina (p.

69, dunque a destra) e che ciò confermerebbe l'incompletezza del brano. In realtà, poteva essere volontà del copista lasciare questo spazio per iniziare il II movimento nella pagina successiva (p. 70, a sinistra), facilitando in tale maniera la voltata, come avviene anche per gli altri movimenti.

Una prova decisiva, in tal senso, potrebbe giungere dalla constatazione di un legame tra l'opera bachiana e, appunto, i citati versetti del Vangelo di Luca.<sup>5</sup> In pratica, Bach - volendo offrire il proprio contributo alla tradizione della Pastorale per organo - non si sarebbe limitato a illustrare le tipiche sonorità natalizie, ma avrebbe considerato il racconto evangelico nella sua successione narrativa, ricavandone un articolato brano organistico, commentando il testo come se si trattasse di una «cantata per organo» e offrendoci così una sorta di meditazione teologica in musica del Natale. La sezione utilizzata da Bach sarebbe quella che segue l'apparizione degli angeli ai pastori, ossia i versetti 15-20:

<sup>15</sup>Appena gli angeli si furono allontanati da loro, verso il cielo, i pastori dicevano l'un l'altro: «Andiamo dunque fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere». <sup>16</sup>Andarono, senza indugio, e trovarono Maria e Giuseppe e il Bambino, adagiato nella mangiatoia. <sup>17</sup>E dopo averlo visto, riferirono ciò che del Bambino era stato detto loro. <sup>18</sup>Tutti quelli che udivano si stupirono delle cose dette loro dai pastori. <sup>19</sup>Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore. <sup>20</sup>I pastori se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro.

Bach avrebbe ripartito il testo in quattro quadri, escludendo però i versetti 17-18 perchè meno interessanti, in quanto analoghi nel contenuto al n. 20, che costituisce la conclusione dell'opera: in entrambi i casi, infatti, si tratta della reazione dei pastori alla vista del Bambino, prima raccontando il fatto alla gente, poi (aspetto più importante), lodando e glorificando Dio. A ciascun movimento, dunque, si potrebbero assegnare i seguenti versetti (e un titolo descrittivo):

I movimento: I pastori vanno verso Betlemme (Pastorale)

<sup>15</sup>Appena gli angeli si furono allontanati da loro, verso il cielo, i pastori dicevano l'un l'altro: «Andiamo dunque fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere». <sup>16</sup>Andarono, senza indugio,

II movimento: L'adorazione del Bambino (Musetta)  
e trovarono Maria e Giuseppe e il Bambino, adagiato nella mangiatoia.

III movimento: La meditazione di Maria (Aria)

<sup>19</sup> Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore.

IV movimento: Il ritorno gioioso dei pastori nelle loro terre (Giga)

<sup>20</sup> I pastori se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro.

<sup>5</sup> Tale ipotesi era già stata indicata dallo scrivente nel libretto del CD: *J. S. Bach* sul 'Mascioni' della Cattedrale di Cremona, Cre-

mona, Associazione M. A. Ingegneri 2000, p. 11; recentemente, sempre in ausilio ad un ascolto discografico, ne propone analogha let-

La presenza di un tale programma letterario,<sup>6</sup> confuterebbe la persistente tesi dell'incompletezza del I movimento (per via dell'anomala cadenza finale in La minore) e dunque della sua possibile estraneità al gruppo dei tre successivi.<sup>7</sup> A conferma dell'unità generale della composizione vi è invece (tra l'altro) una coincidenza piuttosto singolare: questa porzione di testo evangelico viene adottata da Bach anche in un'altra rilevante occasione, ossia nella terza cantata dell'Oratorio di Natale. I rapporti tra quest'ultimo e la Pastorale verranno approfonditi più avanti.

Riguardo alla forma generale, si è da tempo individuato un parallelo con la Suite, grazie all'inequivocabile Giga finale. La sequenza «Preludio (Pastorale) - Allemanda - Aria - Giga» proposta da Griepenkerl è stata poi corretta da Stauffer sostituendo l'Allemanda con la Musetta, una danza pastorale praticata anche da Bach (v. Suite inglese n. 3, BWV 808). Williams ha pure ipotizzato come modello la Sonata strumentale italiana, specialmente in considerazione del piano tonale (Fa/la-Do-do-Fa) veramente atipico per una Suite.

Volendo individuare un genere formale, molto convincenti sono i riferimenti citati da Musch riguardo la «Sonata pastorale» e, appunto, la «Pastorella». Nel primo caso, le affermazioni - pur successive ma leggibili anche al passato - di Carlo Gervasoni (1800) risultano perfettamente calzanti e meritano di essere qui riprese.<sup>8</sup>

Chiamasi Pastorale un pezzo di musica fatta ad imitazione d'un aria campestre, realmente praticata da' pastori co' loro proprj strumenti; e questo pezzo può aver luogo ancora in una Sonata. Si fanno pure intere Sonate in istile pastorale, e divise eziandio

tura Michael Hammer, in un breve commento del 12 dicembre 2014 (<http://pianoise.blogspot.it/2014/12/one-holiday-party-every-couple-of.html>). L'idea di un ciclo descrittivo è stata suggerita anche dall'organista Michel Chapuis, ma in riferimento ad altri episodi: l'adorazione dei pastori (I mov.), i magi (II), la croce (III) e, infine, i pastori e gli angeli (IV). Cfr. *Guide de la musique d'orgue*, a cura di Gilles CANTAGREL, Paris, Fayard 1991, p. 136.

<sup>6</sup> Non essendo questa la sede per un approfondimento, per altro già noto, è però opportuno *en passant* fare un cenno alla tradizione della musica prebachiana con programma letterario o addirittura con didascalie interne. Basti pensare alle seicentesche Suites di Froberger (in particolare quelle del ms SA 4450

della Sing-Akademie di Berlino), alle Sonate bibliche (1700) di Kuhnau (predecessore di Bach alla Thomaskirche di Lipsia), alle Stagioni di Vivaldi (1725) o al Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto BWV 992 (1704) dello stesso Bach.

<sup>7</sup> Cfr. SPITTA, J. S. *Bach, op. cit.* a nota 2, dedica alla Pastorale solo una nota al testo (vol. 3, n. 398) e ne parla in termini negativi al punto da considerare il I movimento «certainly only a fragment» dal momento che «begins in F major and ends very unsatisfactorily in A minor». Su questa stregua si muovono Keller e Williams (1980 e 2003), seppur con toni meno categorici.

<sup>8</sup> Cfr. Carlo GERVASONI, *La scuola della musica*, Piacenza, 1800, p. 477-8, citato in H. MUSCH, J. S. *Bachs, op. cit.* a nota 2, p. 236.

in più pezzi, in quali per l'ordinario sono Adagi in tempo ordinario o binario, Minuetti in 3/4 ovvero in 3/8, e Balletti in 12/8 o in 6/8. Quest'ultima misura è però la più propria allo stile pastorale, ed è ancora la più comunemente frequentata in questa sorta di musica con un movimento piuttosto moderato. Nella composizione di qualunque pezzo pastorale non è già permesso d'allontanarsi dal carattere proprio dell'aria campestre, che è veramente naturale, dolce, di molta grazia, tenero, d'un accento singolare, e nel medesimo tempo d'una nobile ed elegante semplicità. Si conviene nella Pastorale un basso per lo più in tenuta; e si compongono perciò con ottimo successo delle Pastorali per organo, per vantaggio che si ha con questo ammirabile strumento di fermare con la maggiore facilità qualsivoglia pedale.

Dunque, la «Sonata pastorale» è un pezzo formalmente libero, in più movimenti, sul tipo di quelle composte da Muffat (*Apparatus musico-organisticus*, 1690: Toccata VI), Zipoli (*Sonate d'intavolatura*, op. 1, 1716), Azzolino della Ciaia (*Sonate per cembalo*, op. 4, 1727) e molti altri autori, spesso anonimi, di provenienza tedesca meridionale o italiana.<sup>9</sup>

Alcuni studiosi hanno poi indagato sulla tradizione della «Pastorella», termine poco diffuso in Italia (ove si preferisce «Pastorale», sin da Frescobaldi), e invece più praticato in Austria, Boemia, Cechia, Germania del Sud, ad indicare una forma più estesa comprendente varie possibilità realizzative, sia con strumenti (ad esempio quelle del moravo Gottfried Finger, fine XVII secolo) sia con testi da cantare, canzoni strofiche e descrittive, nella quale possono certo trovarsi echi della musica dei pastori.<sup>10</sup>

In quest'ottica, il titolo «Pastorella» (e non «Pastorale») potrebbe davvero confermare la presenza di un testo nascosto, un programma letterario su cui modellare l'intera composizione, suggerendo a Bach una struttura nella quale poi inserire le forme strumentali via via più congeniali ad esprimere i vari versetti: e così, una Pastorale vera e propria per il I movimento, descrittivo del cammino dei pastori; una Musetta, per rappresentare il Bambino; un'Aria italiana per la meditazione di Maria; infine, una Giga, per sottolineare la gioia dei pastori.

Oltre al testo, anche altri aspetti confermerebbero l'ideazione unitaria dell'opera. Riguardo alla simmetria del piano tonale (già evidenziata da Stauffer), si può aggiungere che il contenuto letterario dei versetti muove

<sup>9</sup> Interessante il caso dell'Offertorio pastorale, una Sonata pastorale in 4 movimenti conservata presso l'Archivio Capitolare di Pistoia (ms B 226,8), segnalato in Umberto PINESCHI, *La Pastorella di J. S. Bach potrebbe essere un Offertorio pastorale?*, in «Informazione Organistica» XII/3 (1999), p. 9-13.

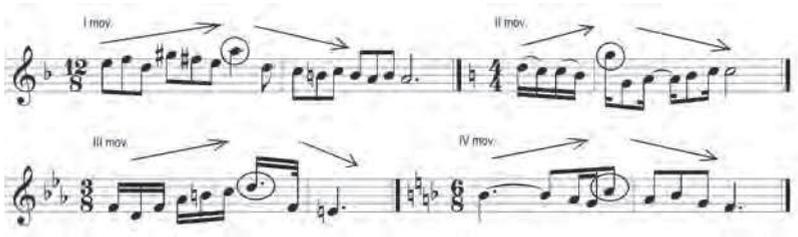
<sup>10</sup> Cfr. Robert RAWSON, *Gottfried Finger's Christmas pastorellas*, in «Early Music», XXXIII, 4 (2005), p. 591-606; Konrad RUHLAND, *Zur Geschichte der Pastorella in Salzburg*, in *'Stille Nacht! Heilige Nacht' zwischen Nostalgie und Realität*, Salzburg, 2002, p. 115-27; H. MUSCH, *J. S. Bachs, op. cit.* a nota 2, p. 235.

nella stessa direzione: la tonalità di Fa per i movimenti esterni, entrambi dedicati ai pastori; le tonalità di Do, maggiore e minore, per i movimenti centrali, riguardanti il Bambino e Maria. Potrebbe non essere casuale non solo questa simmetria, ma anche la struttura ad arco disegnata dalla tessitura di queste tonalità, considerando l'attacco di ogni movimento: il primo inizia con i tre Fa gravi; il secondo con l'accordo di Do in terza, impostato sul Do centrale; il terzo, in tonalità minore, ma nella medesima tessitura acuta; il quarto, infine, partendo dall'ambito acuto ma con una direzione verso il basso, confermata poi dalle successive entrate del soggetto, tutte impostate a scendere.



Es. 1. Struttura ad arco degli attacchi dei 4 movimenti.

Dunque, un piano più alto (anche in senso teologico) per i movimenti centrali (Gesù e Maria), più basso per i tempi esterni, inerenti i pastori. È interessante notare, inoltre, una impostazione comune anche nei punti conclusivi di ciascun movimento. Le cadenze finali, infatti, sono tutte costruite allo stesso modo, ossia con una preparazione melodica ascendente, culminante in un punto acuto quasi sospensivo, per poi ripiegare bruscamente verso il basso.



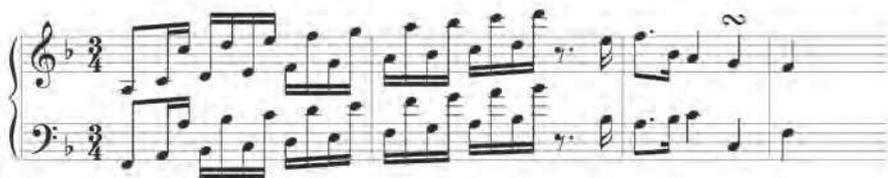
Es. 2. Cadenze finali dei 4 movimenti.

Che sia una scelta intenzionale, pare essere confermato dal fatto che nel II e nel IV movimento, cioè i due con ritornello, tale disegno non compare nella prima parte e viene sostituito da forme cadenzali consuete.<sup>11</sup> Dunque,

<sup>11</sup> Anche questo potrebbe essere uno spunto per marcare la differenza tra la Pastorale e la Suite, genere, quest'ultimo, che nelle

varie danze normalmente prevede lo stesso tipo di disegno cadenzale al termine di ogni ritornello.

il piano delle cadenze finali confermerebbe l'unità dell'opera? O, addirittura, potrebbe avere qualche significato in più? Certamente la morfologia di queste cadenze corrisponde alla figura retorica dell'ellissi, di cui abbiamo una chiara descrizione ed un esempio musicale nella *Geschichte der Musik* (1788) di Nikolaus Forkel: secondo il primo biografo di Bach questa figura è capace di esprimere un sentimento importante e consiste nel raggiungere un alto grado di forza, di suggestione, per poi fermarsi improvvisamente, provocando una forte immaginazione.<sup>12</sup>



Es. 3. Figura retorica dell'ellissi (Forkel).

Quale poteva essere l'immagine o il sentimento che Bach intendeva evocare con questo procedimento compositivo? Una risposta può venire dal fatto che l'ellissi è in fondo una privazione, il venir meno di un percorso musicale annunciato precedentemente, condotto con decisione verso l'alto, ma non risolto coerentemente in modo enfatico, bensì interrotto e ripiegato verso una soluzione molto più semplice, più bassa, potremmo dire 'umile'. Non si tratta di cadenze a mo' di trionfo, ma quasi come ripiegamenti interiori.

Questo si potrebbe forse collegare alla scelta di omettere il pedale e, laddove c'è (I movimento), di presentarlo in forma semplificata rispetto al solito. È stato sottolineato (Williams, Stauffer) che l'assenza di una parte di pedale vera e propria (cioè tematica) potrebbe suggerire una esecuzione cembalistica o collegarsi alla tradizione italiana e tedesca meridionale degli organi con pedaliera ridotta. Tutto ciò può essere vero, senza escludere però, come al solito in Bach,

<sup>12</sup> Cfr. N. FORKEL, *Geschichte der Musik*, p. 56: «Eine auffallende Art von Aeußerung einer Empfindung ist die, wenn sie, nachdem sie nach und nach zu einem hohen Grad von Stärke angewachsen, auf einmal plötzlich stille steht, und abbricht. Diese Figur wird Ellipsis genannt. Die Kunst, die diese Art von Aeußerung ausdrücken will, muß sie daher so in ein Bild zu bringen suchen, daß dadurch der Gang der Leidenschaft für die Einbildungskraft gleichsam sichtbar werden kann.» [Un modo sorprendente per espri-

mere un sentimento si ha quando, dopo che si è gradualmente raggiunto un alto grado di forza, improvvisamente si ferma e si interrompe. Questa figura si chiama Ellipsis. L'arte espressa in questo modo deve quindi sforzarsi di evocare un'immagine in modo tale che il passaggio della passione per l'immaginazione possa diventare visibile, per così dire]. Cfr. Dietrich BARTEL, *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, University of Nebraska Press 1997, p. 250-51.

un significato più profondo, cioè retorico. Le cadenze finali e il pedale, infatti, entrambi condotti senza sfoggi altisonanti o di bravura, potrebbero porsi come indizi dell'adesione da parte di Bach al più semplice dei tre generi elocutionis del discorso retorico:<sup>13</sup> non il sublime, nè il medium, ma il *genus humile*, coerente con il messaggio natalizio della semplicità e della povertà.

I movimenti della Pastorale presentano legami sul piano generale, e 'a coppie'. Già sono emersi alcuni di questi rapporti osservando il piano tonale complessivo, simmetrico e ad arco. Si può aggiungere, considerando ad esempio i due movimenti esterni, che vi è un'ulteriore simmetria tra la prima frase del I movimento e l'ultima della Giga: entrambe sono costruite nell'ambito dell'ottava  $Fa_3$ - $Fa_4$ , in anabasi per la prima e catabasi per la seconda.



Es. 4. Disposizione anabasi-catabasi tra I e IV movimento.

Tra i movimenti centrali, come già evidenziato da Stauffer (p. 55), la congiunzione è data dal tema d'apertura di cui, nel III movimento, troviamo una versione molto più ornata.



Es. 5. Relazioni tra II e III movimento (ornamentazione del tema).

Riguardo alle altre 'coppie', ossia i movimenti I-II e III-IV, gli agganci riguardano proprio le battute combacianti, vale a dire l'ultima battuta del I movimento con la prima del secondo, e l'ultima del terzo con la prima del quarto. In quest'ultimo caso il nesso si individua facilmente e concerne la nota Mi di chiusura dell'Aria che funge da sensibile verso la risoluzione a Fa nell'attacco della Giga (e, in parallelo, il Re che scende a Do nella tessitura acuta).



Es. 6. Relazioni tra III e IV movimento (note di aggancio).

<sup>13</sup> Cfr. Heinrich LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969, p. 261-2.

Affinità di scrittura si trovano in vari passi dei primi due movimenti ladove Bach interpone nella linea melodica una nota di bordone, a volte anche preceduta dal semitono inferiore.



Es. 7. Relazioni tra I e II movimento (note di bordone, indicate con «x»).

La citazione del bordone avviene anche negli ultimi due movimenti, ma in modo diverso e meno evidente (di questo si parlerà più avanti).

Riguardo l'aggancio tra il I e il II movimento, la discussa cadenza a La minore è vista da George Stauffer (p. 54) non come un segno di incompiutezza ma, al contrario, come un passaggio obbligato verso il Do maggiore successivo, con questo portando ad un legame inscindibile tra i due movimenti. E in effetti anche il supporto del testo evangelico potrebbe confermare ciò che lo studioso americano sostiene in base alla sola analisi musicale. Prima di completare l'argomentazione è però opportuno intraprendere l'esame testuale e retorico dei singoli movimenti.

### I movimento - I pastori vanno verso Betlemme (Pastorale)

<sup>15</sup>Appena gli angeli si furono allontanati da loro, verso il cielo, i pastori dicevano l'un l'altro: «Andiamo dunque fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere». <sup>16</sup>Andarono, senza indugio,

Il testo evangelico ha per protagonisti i pastori, dunque è scontata per Bach la scelta di scrivere un movimento in stile Pastorale, con i tradizionali tempo ternario, la tonalità di Fa maggiore e le note di bordone.<sup>14</sup> In più, visto che il versetto indica il cammino dei pastori «senza indugio», Bach allo stesso modo inserisce più volte procedimenti musicali di movimento, quali il fugato e la progressione: tra i primi se ne trovano all'inizio (e similmente a b. 11), a b. 5-6 (in chiasmo) e un po' ovunque, persino nel cromatismo di b. 28-29; per le progressioni (tutte con triplice ripetizione del modulo) osserviamo le b. 7-9 e simili, e 21-23.

<sup>14</sup> Come ha suggerito P. WILLIAMS, *The Organ Music, op. cit.* a nota 2, (1980, p. 279), si tratterebbe di uno stile «quasi-pastorale» per

il fatto che le terzine non sono quelle tipiche della siciliana (con ritmo puntato), ma formate esclusivamente da crome di uguale valore.

La struttura generale è divisibile in due parti: la prima è di carattere puramente pastorale-campestre e, a sua volta, si divide in 10 battute alla tonica (1-10) seguite da altre 10 battute alla dominante (11-20); la seconda parte, invece, di 17 battute, cambia affetto con l'inserimento di cromatismi, inizialmente in modo solo accennato (b. 21-23), poi con una più evidente scala cromatica (b. 28-29) e il passaggio dalle bucoliche tonalità di Fa e di Do maggiore al più cupo tono di Re minore, per chiudere con l'inaspettata cadenza a La minore.

I cromatismi possono certamente riferirsi, come proposto da Williams (1980, p. 279), alle incerte intonazioni delle cornamuse italiane; tuttavia, il crescendo di intensità espressiva non sembra casuale: prima il cromatismo semplice, poi scalare, poi le tonalità minori. Cosa voleva esprimere Bach? Probabilmente siamo in presenza della figura retorica della dubitatio. Si tratta di un procedimento piuttosto tardivo, già in anticipatore dello stile galante, tanto che ne parlano i teorici solo a partire dal XVIII secolo. Così Scheibe:<sup>15</sup>

Sie bemerkt eine ungewißheit, sich zu entschließen [Indica un'incertezza o indecisione] [...] er muß nur die Zuhörer auf eine sinnreiche Art verführen, damit sie in der Folge der Sätze, oder der Töne ungewiß werden, und seine Meynung nicht leicht errathen können. [deve solo sedurre gli ascoltatori in modo significativo, in modo che possano diventare incerti nella sequenza di frasi o suoni e non possano facilmente intuire la sua opinione.]

e Forkel:<sup>16</sup>

Die Dubitation (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Musik auf zweyerley Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation, 2) durch einen Stillstand auf einer gewissen Stelle eines Satzes. [La dubitatio (dubbio) indica un sentimento incerto. Si esprime musicalmente in due forme: 1) attraverso una modulazione irregolare o 2) un arresto ad un certo punto della frase.]

Dunque, modulazione irregolare, incertezza delle frasi quasi ad ingannare l'ascoltatore, arresto inaspettato del periodo; da qui ne deriva anche l'anomalia della sezione finale che, come visto sopra, dopo le due regolari enunciazioni del tema principale (alla tonica e alla dominante, 10+10 battute), si presenta nell' 'incongruente' numero di 17 battute.<sup>17</sup> Si può ben dire che il senso di sorpresa

<sup>15</sup> Cfr. J. A. SCHEIBE, *Critischer Musicus*, p. 686 (D. BARTEL, *Musica, op. cit.* a nota 12, p. 244).

<sup>16</sup> Cfr. N. FORKEL, *Geschichte der Musik*, p. 58 (D. BARTEL, *Musica, op. cit.* a nota 12, p. 244-245).

<sup>17</sup> Considerando la regolarità formale del-

le prime 20 battute, si potrebbe valutare la seconda parte 'quasi' simmetrica; e proprio in tale piccola lacuna finale troverebbe giustificazione il voluto senso di sorpresa che altrimenti non avrebbe ragion d'essere se la costruzione complessiva fosse perfettamente regolare (cioè 40 battute). L'oggetto della

insito nella figura retorica abbia avuto pieno effetto in non pochi commentatori moderni, spingendo alcuni, addirittura, a suggerire una cadenza finale alternativa in Fa maggiore.<sup>18</sup>

La figura retorica esprime dunque la dubitatio dei pastori che, già presi da un «grande timore» (Lc 2,9) alla visione degli angeli, ora avvicinandosi a Betlemme provano un senso di crescente stupore prima di entrare nella mangiatoia. Tale sentimento viene ulteriormente espresso dalla modalità con la quale la conclusione risulta proposta ossia, dopo un lungo pedale di Re minore (b. 31-36), con una improvvisa virata verso La minore. In altri termini, il La minore conclusivo non è affatto previsto, nè comodamente preparato, ma sorprende del tutto inaspettato, con un effetto che è simile a quello della cosiddetta «cadenza sospesa». Tutto ciò evoca con molta efficacia un sentimento di timore misto a sorpresa, come si addice ai semplici pastori divenuti protagonisti di un evento straordinario. Forse non è un caso, inoltre, che, attraverso l'insolita clausola, si definisca un percorso tonale triadico Fa-La-Do che dal Fa iniziale passa attraverso La ed approda al Do del movimento successivo: al di là del simbolismo ternario forse sottinteso, il disegno dei passaggi tonali è logico e ordinato.<sup>19</sup>

sorpresa potrebbe essere svelato dal numero totale delle battute, 37, che secondo l'alfabeto numerico corrisponde al monogramma di Cristo JCHR (J+C+H+R = 9+3+8+17 = 37). Cfr. Michael RADULESCU, *Le opere organistiche di J. S. Bach: Orgelbüchlein*, a cura di Arnaldo BASSINI, nuova edizione a cura di Marco RUGGERI, Cremona, NEC 2011, p. 310. Sulle problematiche relative alla numerologia, si vedano in particolare Ruth TATLOW, *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 1991 e ID., *Bach's Number. Compositional Proportion and Significance*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 2015.

<sup>18</sup> Cfr. H. GRACE, *The organ works*, op. cit. a nota 2, e H. KELLER, *Die Orgelwerke*, op. cit. a nota 2, che propongono un da capo e, a b. 9, l'inserimento della conclusione nel tono principale. Anche Williams non è convinto del finale a La minore e, come raffronto, nota che anche la Pastorale dell'VIII Concerto grosso (op. 6) di Corelli ha una chiusa intermedia sulla medianta e poi riprende da capo per concludere alla tonica. A giustificazione della cadenza bachiana potrebbe venire inve-

ce il confronto con la Toccata VI di Muffat (1690) dove la sezione intermedia è pure basata sulla nota La: qui però va osservato che, trattandosi di Toccate che nella loro successione seguono ancora l'ordine modale - e, dunque, la Toccata VI corrisponde al VI tono - la nota La non è affatto anomala in quanto ne costituisce la dominante.

<sup>19</sup> Per una stretta, sintattica coerenza con il testo evangelico, si potrebbe recuperare la teoria cinquecentesca delle cadenze. Secondo Gioseffo ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia 1558, Libro III, p. 51, ad esempio, la cadenza «è il punto nell'oratione»: dunque, se nel testo letterario non vi è una conclusione della frase (cioè il punto fermo), il compositore deve «fuggire», cioè alterare, modificare, anche la conclusione musicale. Ed è quanto accade in questo punto del testo evangelico, nella sua ipotetica collocazione tra il I e il II movimento della Pastorale: «[I mov.:] Andarono senza indugio e [II mov.:] trovarono Maria e Giuseppe e il bambino». Dunque (secondo Zarlino, ma Bach fa la stessa cosa, due secoli dopo), non essendo conclusa la frase, anche la cadenza non deve essere definitiva.

In questo brano Bach accoglie e fonde varie tradizioni musicali natalizie. Innanzitutto quella italiana della Pastorale (i pifferari), con i suoi temi cantabili e lineari (Corelli), ma anche con i pungenti cromatismi (Zipoli). L'incipit, impostato su gradi di salto nelle note della triade, richiama (come ha suggerito Musch) i motivi dell'Hirtenhorn, il corno dei pastori - strumento musicale simile, ma più piccolo, al corno delle Alpi - in uso in tutta l'Europa dalla Svizzera alla Scandinavia. Le sue melodie, identificate da Musch anche con esempi di letteratura, si svolgevano prevalentemente sulle note della triade di tonica. Riportiamo qui sotto l'attacco di una Pastorella di Felix Gass (1715-1752), monaco agostiniano di Freiburg im Breisgau, tratta dalla raccolta *Ariae simplices* (ca. 1739).<sup>20</sup>



Es. 8. Pastorella di Felix Gass (1739)

Non manca infine l'accenno alla tradizione tedesca e, in particolare, al corale luterano *In dulci jubilo* che risulta citato, ed ornato, nel tema d'esordio alle prime due battute.



Es. 9. Citazione di *In dulci jubilo* nel I movimento

Il movimento - L'adorazione del Bambino (Musetta) e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, adagiato nella mangiatoia.

Dopo il cammino verso Betlemme, il racconto evangelico continua con i pastori che entrano nella mangiatoia e vedono Gesù neonato, insieme a Maria e Giuseppe. In questo secondo movimento Bach sembra concentrarsi sulla visione del Bambino fornendoci un brano di carattere semplice, quasi ingenuo, di grande dolcezza, con una linea melodica levigatissima ed acuta (quasi una voce puerile); non manca però l'accenno pastorale, evidenziato dalle note di bordone che ancora compaiono, seppur in misura minore rispetto al movimento precedente (ad esempio alle b. 1-3, mano sinistra; oppure in movimento alternato con il tema, b. 5-6, mano destra).

<sup>20</sup> Questo ed altri compositori sono citati da H. MUSCH, *J. S. Bachs, op. cit.* a nota 2, p. 237. È la stessa tradizione cui si riallaccia

anche Rossini nel tema pastorale dell'Ouverture del Guglielmo Tell, sorprendentemente simile all'attacco della Pastorale bachiana.

Dunque, potrebbe trattarsi di una descrizione di Gesù bambino attraverso gli occhi dei pastori: ma il protagonista è ora il Figlio di Dio, rappresentato dalla lunga linea melodica del brano. La tonalità di Do maggiore forse riveste qualche significato simbolico: l'assenza di alterazioni potrebbe rappresentare la purezza, l'estraneità al peccato; ma anche l'intervallo di quinta rispetto alla tonalità del brano precedente, potrebbe evocare l'Incarnazione, essendo il numero 5 associabile all'uomo (i 5 sensi, le 5 dita).

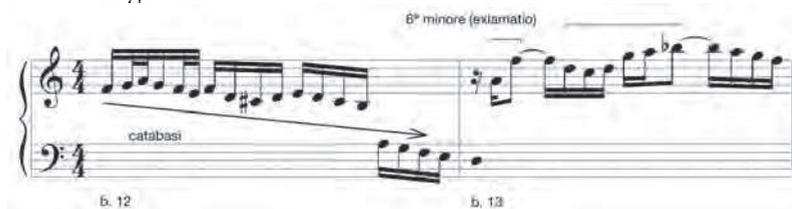
L'attacco (b. 1), anche nella mano destra, è ancora pastorale, con una citazione della Sinfonia della seconda cantata dell'Oratorio di Natale,



Es. 10. Affinità iniziale con la Sinfonia pastorale dell'Oratorio di Natale

ma prosegue subito (b. 2) abbandonando il riferimento ai pastori e assumendo il carattere di semplice melodia infantile. Le numerose note di volta (superiori e inferiori), che pervadono l'intero brano, vogliono forse evocare il movimento della culla.<sup>21</sup>

La regolarità del percorso melodico - sia nel tratto fanciullesco che nella sua tessitura acuta - subisce però un forte mutamento a b. 10 con una cupa modulazione a Re minore, confermata da una cadenza conclusiva a b. 14 (uguale a quella che termina la prima parte, b. 8), dopo una imprevedibile discesa nella tessitura della voce di basso (Re1), seguita da bruschi salti di sesta minore nella regione acuta.



Es. 11. Catabasi di b. 12-13 e figure di exclamatio

Tale densità di anomalie difficilmente potrebbe non avere un significato più profondo. In effetti, la grande catabasi è posta a b. 12, numero simbolo degli Apostoli: questo inatteso 'sconfinamento' della voce melodica dall'acuto

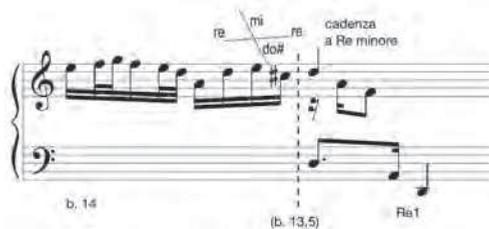
<sup>21</sup> Un caso simile si trova nei corali natalizi dell'*Orgelbüchlein*, Lob sei dem allmächtigen (n. 4, BWV 602) e Puer natus est (n. 5, BWV

603), come evidenziato da Michael RADULESCU, *Le opere organistiche di J. S. Bach, op. cit.* a nota 17, p. 187 e 191.

al grave, quasi un 'tradimento' dell'ambito vocale naturale, vuole forse riferirsi al tradimento di Giuda?<sup>22</sup> Certamente, l'improvvisa discesa - inaspettata sul piano musicale - riveste anche un connotato retorico dal momento che può identificarsi con la figura, assai citata nei trattati, dell'*heterolepsi*, ossia la vera e propria intrusione di una voce nell'ambito di un'altra, in specie nella cadenza.<sup>23</sup>

L'interpretazione retorica darebbe senso anche ai due successivi salti all'acuto, di sesta minore, riconducibili alla figura dell'*exclamatio*, ad indicare l'«alto grido» di Cristo sulla croce, prima della morte, espressa dalla forte cadenza a Re minore subito dopo.<sup>24</sup> A ben vedere, in proposito, il testo del Vangelo di Matteo, nel racconto degli ultimi momenti della Passione, riferisce che Cristo in croce gridò due volte: la prima pronunciando l'invocazione «Eli, Eli, lamà sabactàni», la seconda - «più forte» - con un urlo straziante, senza parole, a precedere immediatamente la morte. A questo si riferiscono i due salti di sesta (le due *exclamationes*) di b. 13?

Subito dopo, il disegno melodico che introduce la cadenza traccia una croce, secondo il procedimento retorico dell'*hypothiposis*,<sup>25</sup> congiungendo le note estreme Re-Re e le due note centrali Mi-Do#. Inoltre, può essere suggestivo osservare che la cadenza a Re minore si trovi a b. 14, cifra ben nota, che secondo l'alfabeto numerico è la somma di B+A+C+H (2+1+3+8=14).<sup>26</sup> Forse casuale, ma ancor più rimarchevole, resta il fatto che la clausola è collocata a metà battuta, nell'esatto punto della *sectio aurea* del movimento (b. 22 x 0,618 = b. 13,5).



Es. 12. Cadenza a metà di b. 14.

<sup>22</sup> Per la precisione, la *catabasi* si conclude sulla prima nota di b. 13: anche questo, riferito agli Apostoli, è un numero simbolico poiché (soprattutto se posto in relazione al 12) rappresenta la recuperata integrità del gruppo - grazie all'inserimento di Mattia - dopo il tradimento (e il suicidio) di Giuda (cfr. *Atti degli Apostoli* 1,21-26). Altra lettura, di significato analogo, riguarda l'Ultima Cena, nella quale erano in 12+1 (gli Apostoli e Gesù).

<sup>23</sup> Cfr. D. BARTEL, *Musica, op. cit.* a nota 12, p. 293-4.

<sup>24</sup> L'*exclamatio* è abitualmente usata per

esprimere una pena, un grido di dolore o di morte, come Bach stesso usa nelle sue Passioni nel momento del racconto della morte di Cristo. Riguardo l'ambito dell'intervallo ascendente, è J. G. Walther (*Lexicon*, v. D. BARTEL, *Musica, op. cit.* a nota 12, p. 268) ad indicare precisamente il salto di sesta minore.

<sup>25</sup> Cfr. D. BARTEL, *Musica, op. cit.* a nota 12, p. 307-11.

<sup>26</sup> È questo il più celebre dei numeri bachiani 'di famiglia' tra cui, come si vedrà più avanti, il 41 (cfr. TATLOW, *Bach's Number, op. cit.* a nota 17, p. 67).

Dopo una tale digressio (come una visione del destino del Bambino), il discorso musicale deve necessariamente essere ricondotto nei toni iniziali, e così da Re minore si torna al sereno Do maggiore, per concludere poi con una cadenza finale di mirabile espressività.

Come ha osservato Stauffer, il brano è stilisticamente affine alla Musetta, genere pastorale-natalizio che deve il suo nome all'omonimo strumento musicale (la cornamusa francese). Doveva trattarsi di uno strumento particolarmente in voga nel primo Settecento se, in anni vicini alla composizione della Pastorale, ne uscì addirittura un metodo di esecuzione, ossia la *Methode pour la musette* di Hotteterre (1738). Da questo testo apprendiamo che l'ambito delle note melodiche dello strumento era piuttosto acuto, dal Fa<sub>3</sub> in su,<sup>27</sup> e che «il est dans le mode de C, sol, ut, qui est le plus en usage pour la musette»,<sup>28</sup> similmente a quanto accade nel brano bachiano. A maggior ragione, proprio tenendo conto delle caratteristiche esecutive della musette, dovevano risultare anomale sia la modulazione a Re minore sia, soprattutto, la grande catabasi delle b. 12-13, veramente impossibile da eseguire con lo *château* di questo strumento.

Sul piano formale, ci imbattiamo in una strana situazione, ossia una forma bipartita con ripresa. Il tema d'esordio, infatti, dopo la sua regolare enunciazione alla dominante nell'inizio della seconda parte, ricompare inaspettatamente a b. 17 come una vera e propria ripresa nella tonalità della tonica, con il ritorno del tema iniziale.<sup>29</sup> Questo risulta anche piuttosto enfatizzato grazie alla duplicazione della b. 15: la b. 16, infatti, è praticamente uguale alla precedente, con la mano sinistra collocata all'ottava più bassa, e funge come amplificazione retorica per evidenziare l'avvio della ripresa. In definitiva, Bach vuole dare importanza al ritorno del tema principale. Allora, in termini formali, siamo in presenza di una struttura binaria (A-B), come consuetudine nelle danze, oppure ternaria (A-B-A')? Nessuna delle due può essere negata, anzi, potrebbero essere valide entrambe, specialmente se considerate, ancora una volta, su un piano simbolico: il numero 3, ad indicare la natura divina di Cristo; il numero 2, per esprimere la sua contemporanea natura terrena.<sup>30</sup> L'argomento teologico

<sup>27</sup> Cfr. Jacques Martin HOTTETERRE, *Methode pour la musette*, Paris, 1738, p. 8.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>29</sup> È pur vero che la ripresa del tema principale nella seconda parte è abbastanza tipica della Musetta, come ad esempio nella Suite inglese n. 3 (BWV 808). Va detto, però, osservando altri esempi (come l'Hotteterre nella *Methode*), che vi sono anche altre soluzioni

formali, quali il Rondò oppure il semplice schema AB. In ogni caso, anche se vi fosse un'analogia formale con la Musetta di reperimento, Bach - nella Pastorale - ne amplifica notevolmente il significato e la funzione.

<sup>30</sup> Com'è noto, il 3 è simbolo della Trinità; mentre il 2 richiama i binomi uomo-donna, giorno-notte, caldo-freddo ecc. che contraddistinguono la natura umana e terrena.

della doppia natura di Cristo non è dimostrabile razionalmente ma richiede un atto di fede: ed è proprio su questo piano che Bach, come vedremo fra poco, potrebbe aver impostato il movimento successivo.

Ci si può chiedere, infine, se il numero complessivo delle battute - 22 - sia casuale o abbia un significato. Il parallelo con i 22 capitoli dell'Apocalisse può sembrare azzardato ma, tenendo conto dei numerosi riferimenti cristologici di questo pezzo, non sarebbe forse da scartare a priori. L'Apocalisse infatti - «Rivelazione di Gesù Cristo» (Ap. 1,1) - si conclude con la proclamazione di Cristo «l'Alfa e l'Omèga, il Primo e l'Ultimo, il Principio e la Fine» (Ap. 22,13). La piccola ed umile Musetta vuole descrivere Gesù che nasce (dunque il Principio), ma si spinge ben oltre presagendo il tradimento, la passione e la morte: mancherebbe il compimento finale, «l'Omega», che potrebbe essere espresso proprio dalle dimensioni generali del pezzo.

Lo stesso numero 22 si presta anche ad un'altra lettura, corrispondente alle due parti ritornellate: la prima comprende infatti 8 battute (numero di Cristo), la seconda 14 (BACH).

### III movimento - La meditazione di Maria (Aria)

<sup>19</sup>Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore.

La straordinaria espressività del brano si addice ad una meditazione intima, di grande dolcezza ma anche di impressionante spessore intellettuale. Il rapporto tematico con il II movimento, individuato sopra, assume ora un significato più profondo: Bach non crea un tema nuovo, ma riprende il motivo precedente (rappresentativo di Gesù bambino), e il medesimo attacco accordale (v. *Es. 1*), costruendo una parafrasi ornata; in altri termini, con la tecnica diminutiva e ornamentale, egli vuole indicare la riflessione di Maria su suo Figlio.

Ma, in particolare, su quali aspetti del Figlio Maria medita? Una chiave di lettura ci viene probabilmente dall'Oratorio di Natale perchè, nello stesso punto del racconto evangelico, Bach interrompe il narratore (n. 30) ed introduce l'Aria del contralto *Schließe, mein Herze* (n. 31), forse la più espressiva dell'intero ciclo.<sup>31</sup> È naturale constatare l'analogia affettiva tra le due arie, quella strumentale della Pastorale e quella dell'Oratorio. In più, però, quest'ultima possiede un testo che può aiutarci a meglio comprendere la prima.

*Schließe, mein Herze, dies selige Wunder fest in deinem Glauben ein! / Lasse dies Wunder, die göttlichen Werke, immer zur Stärke deines schwachen Glaubens sein.*  
[Racchiudi, o mio cuore, questo miracolo di beatitudine saldamente nella tua fede! / Che questo miracolo, quest'opera divina, sempre rafforzi la tua debole fede!]

<sup>31</sup> Da notare che mentre molti brani dell'Oratorio di Natale sono parodie (cioè presi da altre cantate, anche profane), quest'Aria è un pezzo composto *ad hoc*.

Nel testo emerge per due volte la parola «fede», per indicare che la vera comprensione dei fatti evangelici può avvenire - per il credente Bach - solo tramite essa. La meditazione, dunque, di Maria ma, come vedremo, ancor più di Bach stesso, è proprio sulla fede, sul credere o meno Chi è il 'personaggio' Cristo, andando agli elementi basilari della sua persona: la doppia natura umana e divina e il fine della sua esistenza, cioè la resurrezione. Tenendo conto del testo dell'Aria e dell'analisi musicale, sono questi i due argomenti sui quali Bach potrebbe aver costruito il III movimento della Pastorale. La riflessione, però, comporta non solo certezze ma anche molti momenti di dubbio - la «debole fede» del testo dell'Aria - quasi delle vere e proprie tentazioni. Questo ci autorizza a pensare che il soggetto della meditazione si sposti gradualmente da Maria a Bach stesso, come emergerà dai consueti riferimenti numerici legati al suo nome, anche qui particolarmente presenti.

Il senso del dubbio ci sembra che possa trovare una sua efficace espressione attraverso due procedimenti compositivi: da una parte la ricchezza armonica, con frequenti modulazioni e i numerosi accordi di settima diminuita; dall'altra, la singolare condotta melodica che continuamente si muove in direzioni opposte, con salti enfatici su più livelli.



Es. 13. III movimento, b. 17-21.

Tutto ciò crea un permanente senso di instabilità, di mutevolezza, proprio di chi riflette e cerca di capire qualcosa di grande e complesso. Va osservato che le stesse modalità espressive si trovano nell'Aria dell'Oratorio, sia nel quadro armonico generale sia, riguardo la melodia, in particolare nella parte di commento affidata al violino solista (con una fraseologia multidirezionale del tutto imprevedibile).<sup>32</sup>



Es. 14. Oratorio di Natale, Aria Schließe, mein Herze, b. 25-30.

Tornando all'Aria strumentale, il tema dell'inizio viene ripreso altre due volte nel corso del brano: a b. 25 (alla dominante), e a b. 41 ad un'altezza anomala, prima alla sottodominante e poi di nuovo alla tonica.

<sup>32</sup> In più Bach sceglie la tonalità Si minore, tra le più espressive e patetiche, e la voce

del contralto, la più interna, a sottolineare il ripiegamento interiore della meditazione.



Es. 15. Confronto fra le 3 entrate tematiche (b. 1, 25 e 41)

Le tre entrate definiscono una ripartizione molto regolare delle 64 battute del pezzo, ossia 24+16+24 battute. Ogni sezione è un multiplo del numero 8, nelle proporzioni 3/2/3. Ancora una volta compare dunque il dualismo dei numeri 2-3; a ciò si aggiunga il numero 8 (l'intero movimento è costituito da 8x8 battute) che, nella simbologia cristiana, è il numero di Cristo risorto.<sup>33</sup> Così, dalla stessa struttura numerica del brano, emerge il senso della riflessione di Maria (e di Bach), un contenuto che, come visto sopra, costituisce la radice e l'essenza stessa della fede: la doppia natura di Cristo e la sua resurrezione.

Considerando le arditezze armoniche e melodiche che sono un tratto costante del brano, tuttavia incontriamo due battute particolarmente diverse, anomale, ancor più insolite. Una è la già citata battuta 41, l'altra è la 55.

A b. 41 si può notare la dissonanza più forte dell'intero movimento: il Lab del canto viene sostenuto nella mano sinistra da un'armonia di Do maggiore, creando uno scontro urtante e prolungato.<sup>34</sup>



Es. 16. Dissonanza di b. 41.

Come già osservato, anche il tema viene presentato in modo atipico, ossia abbassato di una quinta nelle sue prime due battute per poi riprendere all'altezza ordinaria. L'effetto è che, tramite questa trasposizione, il soggetto entra senza essere percepito come tale. Si tratta probabilmente dell'insinuatio che,

<sup>33</sup> L'associazione del numero alla resurrezione è dovuta al fatto che Cristo risorge dopo il sabato ebraico, cioè nell'ottavo giorno. Questa simbologia, come noto, ha avuto riflessi anche nell'architettura delle chiese.

<sup>34</sup> Questa armonia risolve su un accordo di 6/4 nel terzo tempo della battuta successiva, per poi trasformarsi in settima diminuita (b. 45), poi nona minore (b. 46) e finalmente concludere alla tonica di Do minore a b. 47.

nel discorso ciceroniano, corrisponde ad un secondo exordium, realizzato però non in modo aperto come all'inizio, ma con tecniche più sottili, tali da nascondere - appunto: insinuare - l'esposizione dell'argomento principale. Nel nostro caso ci imbattiamo nella medesima situazione, ossia il tema d'esordio che però viene presentato con una modifica intervallare iniziale, che lo rende esplicito e celato al tempo stesso.<sup>35</sup>

Si concentrano, dunque, nella b. 41 vari elementi che sembra difficile non considerare sul piano simbolico: la dissonanza più forte, l'insinuatio del tema principale e, non ultimo, lo stesso numero 41 che, com'è noto, è  $J+S+B+A+C+H$  ( $9+18+2+1+3+8=41$ ).

Altre anomalie incontriamo a b. 55, ossia: la linea melodica della mano destra tocca la sua nota più grave, il  $Do_3$ , e su questa si arresta per la durata più lunga (13 semicrome); la mano sinistra presenta, come in tutti gli altri casi analoghi, una fioritura di raccordo ma qui con un disegno che non unisce le semicrome in terzine bensì a due a due, attraverso la figura retorica della *quaesitio notae*. Per la prima volta nel brano, il ritmo delle semicrome perde la sua ternarietà e diventa binario, per di più con un'estesa catabasi sino al  $Do_1$ , limite grave mai raggiunto. Il passaggio della mano sinistra poteva essere scritto nella maniera consueta a terzine, come si può vedere nel seguente esempio.

Es. 17. Catabasi e mutamenti ritmici di b. 55, con soluzione alternativa.

La caduta al grave della melodia e dell'accompagnamento, poi il passaggio dal ritmo ternario al binario, sono elementi che, nella riflessione dell'autore, potrebbero riferirsi al dubbio, quasi ad un cedimento della fede. Proprio in questi punti i riferimenti numerici non mancano e sono piuttosto rilevanti. Le due battute più anomale del brano sono collocate, infatti, al numero 41 e, poi, a 55, ossia 14 battute più avanti: anche qui, due connessioni al nome del compositore ( $41+14$ ). E, come se non bastasse, a conti fatti risulta che la b. 55 del III movimento costituisce la sezione aurea dell'intera Pastorale!<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Su un altro celebre caso di applicazione dell'insinuatio - il Ricercare a 6 dell'Offerta Musicale - si veda Ursula KIRCHENDALE, *The source for Bach's Musical Offering - Quintilianos Institutio Oratoria*, in «JAMS» XXXIII

(1980), p. 88-141.

<sup>36</sup> L'opera conta in tutto 185 battute; la sezione aurea ( $185 \times 0,618$ ) si trova a 114 cioè - dopo le 37 battute del I movimento e le 22 del secondo - alla battuta 55 del terzo.

Ora è legittimo chiedersi quale significato abbia questa incredibile costruzione. Mettendo insieme i vari aspetti emersi nella struttura e nelle analogie con l'Aria dell'Oratorio di Natale, è probabile che Bach, pur partendo dal testo evangelico della meditazione di Maria, sia poi ripiegato su se stesso dando forma, come nell'Aria del contralto, ad una suggestiva riflessione sulla fede, i suoi slanci, le sue conquiste ma anche le sue cadute.

L'approdo di questo tormentato cammino interiore può essere visto nell'ultima nota della melodia, il  $Mi_3$  naturale, che si contrappone al  $Mi^b_4$  d'inizio, in tessitura più acuta. L'esordio e la conclusione non vengono affidati ai gradi stabili della tonica o della dominante, ma a quello mutevole della medianta, come mutevoli sono i pensieri umani di fronte ai misteri della fede.

#### IV movimento - I ritorno gioioso dei pastori nelle loro terre (Giga)

<sup>20</sup>I pastori se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro.

La gioia dei pastori che ritornano ai loro campi «lodando e glorificando Dio» viene espressa da Bach con una brillante Giga, in fondo l'unico dei quattro movimenti della Pastorale a potersi ricondurre chiaramente ad una delle danze della Suite classica. Tipici della Giga sono infatti vari elementi qui impiegati, come il tempo ternario, il trattamento fugato del tema e l'inversione del soggetto nella seconda parte.

Sul piano strutturale non vi sono particolari costruzioni, salvo il fatto che il rapporto delle battute tra la prima parte (24) e la seconda (38) corrisponde nuovamente alla sezione aurea.

Anche in questo caso, come per il movimento precedente, troviamo qualche analogia con la terza cantata dell'Oratorio di Natale, in particolare con l'ultimo tempo (che è una ripetizione del primo), il coro «Herrscher des Himmels» («Re del cielo, ascolta le esultanti lodi»). Ciò che accomuna i due brani è innanzitutto il carattere festoso, in entrambi realizzato con un vivace tempo ternario in crome: la Giga in 6/8 nella Pastorale, il minuetto in 3/8 nell'Oratorio. Simili sono anche le figurazioni in semicrome, che spesso richiamano la figura della *circulatio*, disegno melodico tradizionalmente adottato per esprimere i sentimenti della gioia e della lode divina.<sup>37</sup>

Un altro parallelo si trova nella chiusa finale. Nel coro, infatti, se si escludono le ultime 5 battute, che possono essere identificate con il procedimento retorico del pleonasma<sup>38</sup> o comunque come coda, la vera cadenza finale è nella sestultima battuta ed è identica a quella del IV movimento della Pastorale.

<sup>37</sup> Cfr. in proposito la ricca letteratura musicale e teorica citata in Warren KIRKENDALE, *Circulatio-Tradition, Maria lactans, and*

*Josquin as Musical Orator*, in «Acta Musicologica», LVI (1984), p. 69-92.

<sup>38</sup> Figura retorica che si presta a vari si-



Es. 18. Finale del Coro Herrscher des Himmels (Oratorio di Natale) e del IV mov. della Pastorale

Il tema iniziale della Giga ha più volte stimolato gli studiosi nella ricerca di citazioni melodiche. Christoph Wolff ha suggerito il legame - escludendo le note ornamentali di volta e di passaggio - con l'inno natalizio tardomedievale *Resonet in laudibus*; l'argomento è stato ripreso ed approfondito da Robert Rawson e Hans Musch,<sup>39</sup> i quali hanno individuato la corrispondenza melodica tra l'inno latino e il canto tedesco *Joseph lieber, Joseph mein* da un lato e, dall'altro, la ninna nanna ceca *Hajej můi andilku* (o *Hajej můi synáčku*), di cui uno dei più antichi esempi si trova in un manoscritto anteriore al 1733 recante, con questo testo, una Pastorella del compositore Simon Brixi (1693-1735).



Es. 19. Confronto fra le citazioni tematiche del tema della Giga.

Rawson rileva che, nonostante le affinità melodiche con *Resonet* siano molto evidenti, tuttavia l'inno latino e le successive rielaborazioni abbiano costituito due diverse tradizioni, probabilmente vive ed autonome contemporaneamente nel periodo barocco. Un esempio in tal senso si trova nel compositore ceco Pavel Vejvanovsky (1633-1693), autore sia di un brillante pezzo strumentale intitolato appunto *Resonet in laudibus* a 10 (con ampia e robusta strumentazione, secondo la giubilante natura del testo), sia di una Serenata nella quale il tema si presenta appunto come una dolce ninna nanna. Quest'ultima tradizione continua ben oltre, tanto che nel 1753 il compositore di corte Johann Ernst Eberlin ne scrive una versione (*Wiegenlied*) per l'Hornwerk (or-

nificati, sia come ridondanza nella composizione delle cadenze (specialmente interna, secondo Burmeister) sia, in ambito del tutto diverso, nel caso del falsobordone salmodico.

Cfr. D. BARTEL, *op. cit.* a nota 12, p. 365-7.

<sup>39</sup> Cfr. R. RAWSON, *G. Fingers, op. cit.* a nota 10, p. 600-601 e H. MUSCH, *J. S. Bachs, op. cit.* a nota 2, p. 238.

gano automatico) della Fortezza di Salisburgo, da eseguirsi durante il mese di dicembre;<sup>40</sup> non solo, lo stesso Mozart, che evidentemente nella sua infanzia sentiva quel tema dall'alto del castello della sua città, lo introdusse in alcune sue composizioni (gli schizzi del *Galimathias musicum* K 32 e nell'Andante della Sinfonia in Mib maggiore, K 132).



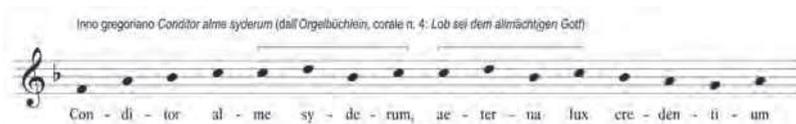
Es. 20. J. E. Eberlin, *Wiegenlied* per l'Hornwerk della Fortezza di Salisburgo.

Tutto questo riguarda la prima parte del tema, mentre per la seconda non sono emerse relazioni particolari. Ciò che si evidenzia è la progressione ascendente (climax), condotta per toni successivi ripetendo tre volte il medesimo modulo, ciascuno dei quali disegna una croce.



Es. 21. Soggetto della Giga, con le tre croci ascendenti.

Questo breve elemento tematico è presente per due volte nel corale *Lob sei dem allmächtigen Gott*,<sup>41</sup> che è la versione tedesca dell'inno gregoriano *Conditor alme syderum*: ma mentre l'inno cattolico si esegue in Avvento, il corale luterano è un canto natalizio, come mostra lo stesso Bach nel quarto corale dell'*Orgelbüchlein*.



Es. 22. Corale *Lob sei dem allmächtigen Gott*, dall'*Orgelbüchlein* (n. 4).

Sarebbe davvero suggestiva l'ipotesi che il tema della Giga sia formato dalla fusione di tutti questi motivi, gregoriani, luterani e popolari, con la triplice croce conclusiva: i simbolismi potrebbero spaziare come non mai. In mezzo a

<sup>40</sup> L'edizione, in forma di pezzi per pianoforte, è successiva. Cfr. J. E. EBERLIN, *Für den Christmonat: Das Wiegenlied (Tempo di minuetto)*, in Leopold MOZART - Johann Ernst EBERLIN, *Die Morgen und der Abend*,

Augsburg, 1759, n. 12.

<sup>41</sup> La prima strofa del corale recita: «Sia lode a Dio Onnipotente, che ha avuto pietà di noi e ci ha mandato il suo amatissimo Figlio, nato da Lui nel trono più alto».

tante ipotesi, un dato certo: il lungo ed agile soggetto si presenta solo una volta - la prima - con la cadenza modulante alla dominante e, in questa forma, conta 41 note: ancora, dunque, un riferimento bachiano autobiografico.<sup>42</sup>

In conclusione, occorre ritornare su alcuni argomenti generali poichè, alla luce di quanto emerso sino ad ora, possono assumere nuovi significati. Il primo aspetto è già stato evidenziato da Peter Williams,<sup>43</sup> e concerne la particolare raffinatissima tecnica con la quale Bach impiega il bordone, ossia le note tenute che distinguono le pastorali. Si può infatti osservare che dal I al IV movimento esse tendano gradualmente a scomparire: nel I movimento risultano esplicite, al pedale, dall'inizio alla fine del pezzo; nella Musetta (II) compaiono a tratti; nell'Aria (III) si presentano spezzate sotto forma di crome ribattute; infine, nella Giga (IV), sono solo accennate nelle rotazioni del soggetto.

Se il pedal-point è il tratto distintivo della musica dei pastori, questo con molta arte viene progressivamente eclissato. Può avere un significato tutto ciò? Forse sì, considerando che i movimenti estremi - nel testo evangelico corrispondente - sono riferiti ai pastori e dunque Bach avrebbe potuto nuovamente scrivere una pastorale anche per il IV tempo (o ripetere o riprendere quella del primo). Invece, abbandona la descrizione materiale delle loro musiche, preferendo esprimere la loro gioia dopo la visione del Bambino. I pastori rappresentano forse per Bach l'umanità che si trasforma dopo l'incontro con il Redentore, una sorta di asceti che dagli elementi più esteriori porta a comprendere il significato più profondo del Natale.

In effetti, suonando la Pastorale, si avverte un cammino, quasi una narrazione che da percezioni prevedibili approda a contesti più elevati. Forse che, dietro a tutto ciò, ci sia un vero e proprio discorso retorico? Avventurandoci nell'ipotesi, dai quattro movimenti potrebbe emergere questa struttura.

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| I. La venuta dei pastori           | <i>Exordium</i> (captatio benevolentiae)    |
| II. L'adorazione del Bambino       | <i>Narratio</i> (brevis)                    |
| III. Le meditazioni di Maria       | <i>Argumentatio</i> (probatio e refutatio)  |
| IV. Il ritorno gioioso dei pastori | <i>Peroratio</i> (in rebus e in adfectibus) |

Il I movimento avrebbe funzione di captatio benevolentiae: l'ascoltatore è introdotto nel clima natalizio dalla musica dei pastori, di facile e immediato richiamo. Il II movimento non si limita a descrivere il Bambino ma, come è stato dimostrato sopra, potrebbe contenere anche i fatti salienti della sua venuta in terra: passione e morte, nell'ipotetico inquadramento complessivo

<sup>42</sup> Altre affinità tematiche, ma senza dubbio meno rilevanti riguardo a questo soggetto possono essere riscontrate nei temi del finale del 3° Concerto brandeburghese (BWV

1048) e della Giga della Suite inglese n. 5 (BWV 810).

<sup>43</sup> Cfr. p. WILLIAMS, *op. cit.* a nota 2, p. 278-9 (1980) e 197 (2003).

del messaggio dell'Apocalisse, Cristo «alfa e omega», collocano questa sezione come una completa narrazione cristologica dalla nascita alla fine dei tempi. Dunque, potrebbe trattarsi di una narratio, ovviamente di brevi dimensioni (brevis). La meditazione di Maria (III movimento) è affine all'argumentatio, cioè esposizione di «prove» a favore e contro l'essenza della fede: credere o no in Chi è veramente quel Bambino. Ne consegue un dibattito, quasi un travaglio interiore in cui si alternano convincimento (probatio) e dubbio (refutatio), risolto positivamente nel movimento finale. La Giga si pone infatti come una grande peroratio: in adfectibus per l'evidente manifestazione gioiosa, in rebus per le implicanze razionali che essa contiene, dalle citazioni e configurazioni tematiche, la sezione aurea e la stessa costruzione fugata.

Tutto ciò - ben lungi dal considerare la Pastorella un'opera giovanile, forse incompleta e irregolare - conferma lo spessore, la completezza e la maturità della composizione. Resta il dubbio di quando e perchè sia stata scritta. Stauffer suggerisce una datazione attorno agli anni 1723-26, periodo in cui Bach scrisse almeno 13 pezzi di carattere pastorale; Stinson, osservando lo stile molto espressivo, ormai quasi galante, del III movimento, ritiene che l'opera non possa essere stata scritta prima del 1730.<sup>44</sup> Gli aspetti costruttivi, le probabili interpretazioni letterarie e retoriche nel loro insieme ci pongono di fronte il frutto maturo di un compositore nel pieno possesso dei propri mezzi. I legami testuali con la terza cantata dell'Oratorio di Natale potrebbero suggerire una datazione vicina (1734-35), magari connessa proprio con l'esecuzione dell'Oratorio di cui la Pastorale, in fondo, costituisce una succinta variante strumentale.<sup>45</sup>

Come che sia, sta di fatto che quest'opera, pur collocandosi nel solco di un'antica tradizione musicale, se ne stacchi nettamente per la profondità di concezione e l'abilissima perizia compositiva.<sup>46</sup> Quanto si è cercato di dimostrare risulterà sorprendente al lettore ma, senz'ombra di dubbio, lo è stato ancor prima a chi scrive vedendo sgorgare uno dopo l'altro, quasi senza sosta, legami, numeri e strutture, il tutto partendo dalla suggestiva ma realistica ipotesi del nesso con il racconto del Vangelo di Luca. Ne è emerso un nuovo racconto, molto avvincente, ma le cui prove più antiche, come nella commedia pirandelliana, sono forse state «annullate, disperse o distrutte, da un accidente qualsiasi, un incendio, un terremoto...».<sup>47</sup> Nella difficile ricerca della verità, appunto, così è, se vi pare.

<sup>44</sup> Cfr. Russell STINSON, *The Bach manuscripts of Johann Peter Kellner and his circle: a case study in reception history*, Durham, N.C. and London, Duke Univ. Press 1990, p. 111-4.

<sup>45</sup> Sulla datazione attorno a quella dell'Oratorio di Natale è convinto anche Jean-Claude ZEHNDER, nell'*Introduzione* a Johann

Sebastian BACH, *Sämtliche Orgelwerke*, Band 4, Breitkopf & Härtel 2000, p. 13-4.

<sup>46</sup> «A confident technique and manipulation of its material» secondo l'espressione del pur scettico Peter Williams (p. 278, 1980).

<sup>47</sup> Luigi PIRANDELLO, *Così è, se vi pare*, Atto II, scena I.