

PIETRO MASCAGNI

Messa di Gloria in Fa maggiore per Tenore, Baritono, Coro e Orchestra.

Kyrie, Gloria (Gloria, Laudamus te, Gratias, Domine Deus, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam, Cum Sancto), Credo (Credo, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit), Sanctus, Elevazione, Benedictus (Hosanna), Agnus Dei

La musica sacra nell'Italia dell'Ottocento - intesa come genere che sonorizza funzionalmente le pratiche liturgiche, paraliturgiche e devozionali del culto cattolico - subisce uno sdoppiamento di funzioni e di statuto, conseguenza sia del processo di secolarizzazione in atto nella società, sia dei mutati indirizzi estetici della musica e dell'opera musicale indotti dalle poetiche romantiche e poi decadentiste. Da un lato continua, anche se con minor vigore, la tradizione secolare di una musica sacra funzionale al culto - con solo organo o con coro e organo nelle chiese minori e nelle feste di minor importanza, con organici strumentali di diverse dimensioni nelle feste solenni, soprattutto nelle chiese dotate di maggiori mezzi - d'altro canto si assiste alla creazione, da parte di compositori che non hanno incarichi attribuiti nell'ambito di chiese parrocchiali o cattedrali, di opere liturgiche sostanzialmente concepite come partiture autonome dal culto, che possono benissimo venire fruite anche in ambito concertistico, senza alcuna connotazione culturale.

In quest'ultimo caso il genere della musica sacra, per effetto del concetto di autonomia estetica dell'opera d'arte, si distacca dalla sua funzione di celebrazione del sacro, per divenire uno dei possibili generi della musica vocal-strumentale, da fruire unicamente in base ai canoni del giudizio estetico, come si riscontra nella tradizione musicale tedesca dell'Ottocento (basti pensare ad esempio alla Missa solemnis di Beethoven, al Requiem di Schumann o al Deutsche Requiem di Brahms). Inoltre la musica sacra assolve anche, nell'Italia del XIX secolo, un'importante funzione didattica, che segna spesso l'apprendistato del compositore, secondo una radicata tradizione pedagogica d'ambito sei e settecentesco. Se si scorrono le biografie e i cataloghi delle opere dei maggiori operisti italiani del XIX secolo, si nota come, quasi sempre, essi composero, nel periodo di studio ed apprendistato, una serie di composizioni di musica liturgica: Rossini compose, nel periodo giovanile, almeno 25 composizioni sacre, tra cui una Messa per soli, coro e orchestra che fu eseguita nel 1808 a Ravenna, e una Messa di Gloria, eseguita nel 1820 a Napoli, presso la chiesa di San Ferdinando. Copiosissima anche la produzione sacra giovanile di Donizetti, durante il suo apprendistato napoletano; meno numerosa, ma comunque significativa, l'analoga produzione di Bellini, di cui, tra l'altro, ci rimangono una Messa in RE Maggiore per coro e orchestra, che risale al 1818 e un Salve Regina in LA Maggiore per quattro solisti e orchestra, composto nel medesimo periodo.

Anche per gli operisti della seconda metà del secolo la composizione di partiture sacre costituì un primo cimento di notevole importanza: il primo Verdi scrisse, tra le altre opere liturgiche, una Messa di Gloria per soli, coro e orchestra, che fu eseguita a Busseto nel 1835, mentre Puccini conobbe una primissima affermazione come compositore con il mottetto *Plaudite populi* e con un Credo, entrambi eseguiti a Lucca nel luglio 1878. Se dunque la musica sacra ebbe un ruolo significativo nel forgiare la tecnica compositiva dei musicisti italiani dell'Ottocento durante il loro apprendistato, nel prosieguo della carriera i compositori di un certo nome, quasi tutti operisti, raramente scrissero musica sacra e quasi mai con una precisa funzionalità liturgica, bensì in occasioni celebrative o commemorative, dopo le quali la partitura o scompariva dal repertorio o entrava nell'ambito concertistico, in base a quella fruizione puramente defunzionalizzata cui prima si faceva cenno.

Basti qualche esempio: Rossini, ormai ritiratosi dal mercato operistico, scrisse, nel 1863 a Parigi, la *Petite Messe solennelle* per piccolo coro, due pianoforti ed harmonium, in occasione della consacrazione della cappella privata della contessa Louise Pillet-Will. Donizetti scrisse un *Requiem*, rimasto incompiuto, nel 1835 per la morte di Bellini e, nel 1837, un'analoga Messa per commemorare la morte di Niccolò Antonio Zingarelli. Verdi scrisse la notissima Messa da *Requiem* per commemorare la morte di Manzoni, e compose, come *opus ultimum*, svincolato da qualsiasi committenza, i *Quattro pezzi sacri*, infine Ruggero Leoncavallo scrisse, nel 1900, un *Requiem*, mai eseguito, pensato per commemorare la dipartita di Umberto I, morto in quell'anno per mano di un anarchico.

Nella produzione di Pietro Mascagni la musica sacra compare solo nel periodo di apprendistato - che il musicista svolse prima presso il Conservatorio di Milano e poi come direttore itinerante - periodo che precede il grande, insperato successo della *Cavalleria Rusticana*, la sua prima opera, che andò in scena al Costanzi di Roma nel 1890. Tra il 1880 e il 1888 Mascagni compose - menzionando solo le partiture più significative - una Messa per coro e orchestra (1880), un *Salve Regina* per coro a cappella (1881), una Messa per la festa di S. Maria Santissima del Rosario, eseguita a Livorno nel 1883, una Messa da *Requiem*, composta in quello stesso anno, e infine la Messa di Gloria in FA Maggiore nel 1881. Quest'ultima composizione va certamente considerata la sua più riuscita nell'ambito del repertorio sacro e, nonostante qualche indecisione stilistica, rimane uno dei migliori lavori del genere scritto in Italia alla fine dell'Ottocento.

Mascagni compose la Messa di Gloria nel 1888 a Cerignola, in Puglia, dove si trovava per dirigere alcuni concerti dell'orchestra locale, della quale era stato nominato Direttore stabile. La Messa fu scritta per un'orchestra di allievi della scuola di musica cittadina - rinforzata per l'occasione da alcuni professionisti - a cui si aggiunsero un coro di dilettanti e tre solisti, e venne eseguita, per la prima volta, nella chiesa di Sant'Antonio di Cerignola nel 1888. Il tipo di scrittura vocale e strumentale della partitura va quindi considerata anche tenendo conto che Mascagni dovette porsi dei precisi

limiti di tipo esecutivo, poiché aveva a disposizione una compagine orchestrale di giovani, molti dei quali possedevano un'esperienza strumentale limitata. Anche per tale ragione la Messa è priva - salvo alcuni brevissimi passaggi - di sezioni in contrappunto «osservato» e/o in stile fugato, che probabilmente avrebbero richiesto degli strumentisti e un coro più esperti e smalzati.

Tale aspetto della Messa fu sottolineato, con un certo sussiego critico, in una recensione di una sua successiva esecuzione: «Sempre lo stile drammatico domina nei vari pezzi. Si cercherebbe invano in tutta la Messa un corale, una fuga o anche un semplice fugato».

Ma la forza e i pregi della partitura di Mascagni non vanno cercati nell'elaborazione e nella complessità della scrittura orchestrale e vocale, preclusa, come detto, dagli oggettivi limiti dei primi esecutori, oltre che probabilmente dallo stesso spettro stilistico che il compositore andava in quegli anni maturando, ma nella felicità dell'invenzione lirica, nella struttura chiara e simmetrica degli episodi, nella capacità di infondere all'obbligata simplicità della trama sonora un afflato di spontaneità e di freschezza, che ancor oggi risulta accattivante all'ascolto.

Dopo Cerignola, la Messa di Gloria conobbe una ripresa di ben più ampio richiamo: Mascagni infatti organizzò nel 1891, forte del trionfale successo della Cavalleria Rusticana, un'esecuzione ad Orvieto per il sesto centenario della consacrazione del Duomo, esecuzione che divenne un avvenimento musicale di risonanza nazionale, coronato da un vistoso successo di pubblico e di critica.

La Messa ha inizio con una dolce melodia, affidata ai primi violini, che apre il Kyrie, subito ripresa dal coro.

Quindi un passaggio dei violini, sostenuti dal tremolo degli altri archi, porta al *Christe*, intonato dal Basso solista e quindi dal Tenore, in un andamento più marcato e sostenuto, rispetto alla sezione precedente.

La ripresa del Kyrie si conclude con il ritorno della frase dei primi violini, che aveva segnato il passaggio tra il primo e il secondo episodio di questa prima parte della Messa.

Il Gloria, musicato con particolare opulenza come tipico in questo genere di Messa, è suddiviso in una serie di sottosezioni, ognuna delle quali ha un carattere suo proprio. L'incipit spicca per il carattere gioioso, ove, con piglio trionfante, le voci e gli strumenti intonano l'inizio del canto di lode; quindi, nel *Laudamus*, l'atmosfera vira verso un lirismo patetico di conio quasi operistico, dominato dalla melodia affidata al Tenore.

Il successivo *Gratias* è un Largo appassionato e commosso, introdotto dai violoncelli soli, seguiti dal Basso solista, che esegue una corposa melodia sorretta solo dai violoncelli, dai flauti e dai clarinetti.

Progressivamente entrano gli altri archi in pianissimo, con i primi violini che raddoppiano la melodia del solista. Dopo un breve episodio affidato ai soli archi, vi è una sorta di ripresa dell'inizio della sottosezione, con un efficace passaggio da *LA Minore* a *LA Maggiore*.

Nel *Domine Deus* il Tenore e il Basso entrano in successione, intonando due singoli episodi, quindi si uniscono nella perorazione finale. Cupa e solenne l'atmosfera del *Qui tollis*, avviato solo dalle viole e dai violoncelli, questi ultimi raddoppiati, con bell'intuito timbrico, dai clarinetti, quindi i primi violini intonano una melodia che progressivamente si espande dal registro grave sino all'acuto, con l'accompagnamento dei clarinetti e dell'arpa.

Sulla coda della melodia dei violini entra il Tenore e con lui progressivamente tutta l'orchestra. Il *Qui sedes* è caratterizzato dall'introduzione della tromba solista, e dal successivo canto disteso del Basso, sorretto da una diafana tessitura orchestrale. Dopo il *Quoniam* - un maestoso episodio corale - il *Cum Sancto Spirito* riprende alcuni elementi tematici dell'inizio del Gloria.

Il Credo inizia con una sorta di brevissimo fugato, che conduce ad un maestoso episodio corale di notevole effetto.

Nell'*Incarnatus*, dopo la melodia iniziale affidata all'oboe, il Tenore intona un'aria dal tono di fervida preghiera, che si innalza verso il registro acuto alle parole « *et hominis factus est* ». Seguono il *Crucifixus*, caratterizzato dall'andamento omoritmico del coro, e il *Et resurrexit*, dominato dal disegno ritmico puntato di corni, trombe e tromboni.

Il *Sanctus* è introdotto da poche battute del canto del coro, quindi - dopo una pausa ad effetto - entra il Tenore con una melodia dall'ampio legato, che sfocia nel giubilante *Hosanna* a coro pieno. Vi è poi un breve episodio per sola orchestra in corrispondenza dell'Elevazione, basato sulla preminenza del canto dei primi violini, fino ad una sorta di cadenza finale che conduce al *Benedictus*.

La pagina ha un avvio misterioso, dove compaiono, in rapida successione, trombe e tromboni appaiati, violoncelli, contrabbassi, arpa e i clarinetti, con un breve arpeggio, quindi il Basso distende il proprio canto in una melodia trattenuta ed elegiaca ad un tempo. Nella seconda parte dell'aria il tono si fa più veemente fino a giungere alla coda, un'intensa perorazione che sfocia in brevissimo interludio orchestrale dalle fascinate ombreggiature timbriche.

Segue la breve ripresa giubilante dell'*Hosanna* a pieno coro, quindi la Messa si conclude con il *Sanctus*, pagina nella quale il giovane Mascagni riesce a creare un'atmosfera raccolta ed intensamente spirituale.

Dopo l'introduzione orchestrale, l'arpa annuncia l'inizio del canto del Basso, cui subito si alterna il Tenore e quindi il coro, in un processo di intensificazione, che porta alla rassegnata e nel contempo speranzosa invocazione « *miserere nobis* ». Il Tenore e il Basso riprendono, variandola, una breve sezione dell'*Agnus* iniziale, e poi il brevissimo *Tutti* - di soli, coro e orchestra - dapprima in fortissimo, poi in un efficacissimo, trattenuto pianissimo, conclude la partitura, che suggella una prima affermazione del talento del compositore livornese, prima del grande balzo ai vertici dell'agone operistico, che lo consacrerà come il più celebre compositore italiano tra i due secoli, dopo Giacomo Puccini.