

PIERALBERTO CATTANEO

Il coro nella musica sacra di Giovanni Simone Mayr

Quando, nel 1802, Giovanni Simone (da vari anni ormai si firmava così, utilizzando la forma italiana del nome, in esplicito omaggio alla nazione dalla quale riteneva di aver attinto la maggior parte delle proprie competenze musicali) Mayr accetta con entusiasmo la nomina a maestro di cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, è probabile che i suoi contemporanei siano rimasti stupiti: per tutti i colleghi operanti nell'agone teatrale la direzione di una cappella era un ruolo ambito, ma solo per garantirsi una decorosa uscita di scena quando l'interesse del pubblico cominciava a scemare, mentre il bavarese stava proprio allora affermando il suo primato sui teatri della penisola, mantenuto anche con l'avvento dell'astro nascente Rossini almeno fino alla metà del secondo decennio del secolo. «La notoria superiorità di merito per ogni riguardo del Cittadino Majer Maestro di musica celeberrimo presso i più rinomati Teatri dell'Italia non solo, ma dell'Europa ancora»: questa è la definizione che i maggiorenti della MIA, la Misericordia maggiore che reggeva la basilica bergamasca, riservano per il musicista posto sotto contratto dopo una trattativa ponderata sotto tutti i punti di vista. Per il compositore era invece maturata una scelta di vita in cui «si trattava di eleggere una patria, sposarsi in seconde nozze, stabilire una casa per la sua nuova famiglia e infine realizzare un grandioso progetto musicale, equamente spartito fra motivazioni filantropiche, didattiche, artistiche e sociali.»¹

Possiamo aggiungere che la scelta si configurava in definitiva come un ritorno alle origini: le prime prove pubbliche del compositore erano avvenute proprio nell'ambito sacro, a Poschiavo nei Grigioni, condottovi dal suo primo protettore barone Thomas Franz de Bassus, a Sombreno nei pressi di Bergamo, dove il suo nuovo protettore conte canonico Vincenzo Pesenti aveva possedimenti, e a Venezia, nel breve arco di tempo che va dal 1787 al 1791: tutto ciò si desume da lettere e documenti coevi di sicura attendibilità, che tuttavia non sono suffragati dal riscontro diretto con le fonti musicali, per la datazione delle quali non vi sono che considerazioni stilistiche e grafologiche. In base a tali considerazioni la *Messa* a tre voci *in do maggiore*² ci appare plausibilmente come una delle prime prove mayriane, più vicina agli esempi della musica sacra cattolica austro-bavarese (la presenza dell'organo concertante non può che suggerirci la *Kleine Orgelmesse* haydniana) che a quelli della messa concertata italiana, in cui tuttavia la padronanza dei mezzi compositivi non è affatto da principiante, come

¹ Francesco Bellotto, *Johann Simon prima di Giovanni Simone: I. Sulle tracce dei maestri bavaresi e bergamaschi*, in *Mayr a Santa Maria Maggiore 1802-2002 / Atti del convegno di studi per il Bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a Maestro della Cappella in Bergamo* Bergamo, Civica Biblioteca e Archivi Storici "Angelo Mai" – Fondazione Donizetti 2004, pp. 163-164.

² *Messa intera a tre Soprano Tenore e Basso con Organo Obbligato*, Bergamo, Biblioteca civica A. Mai (I-BGc) Fondo Mayr 114/20. Trascr. e rev. di K. Zoepfel (reperibile presso la Internationale-S. Mayr-Gesellschaft di Ingolstdt). Nel presente contributo prenderemo in considerazione solo composizioni eseguite e disponibili in edizione moderna, che possano essere eventualmente reperite dagli interessati.

potremmo desumere dal giudizio che troviamo in Girolamo Calvi, primo biografo del compositore:

I primissimi componimenti da chiesa di Mayr sembra che risentano alquanto del pedantesco, perciocché egli prende il suo tema, il suo soggetto, e lo svolge in tutte le sue parti senza badare al troppo di imitazioni e di lungaggini che ne seguono, ma ben presto smorbatosi e levatasi da dosso quella maniera d'oltre monte, minuta, secca e pedantesca, che gli doveva riuscire di molto disaiuto e fatica, lasciò fare alla sua mente inventrice, e anche in chiesa immaginò e appropriò diversi generi e forme di componimenti, secondo che gli venivano suggeriti dallo squisito suo gusto.³

In realtà il «ben presto» di Calvi è da prendere probabilmente alla lettera: Mayr confesserà una volta che non aveva più il coraggio di guardare i suoi primi tentativi realizzati sotto la guida di Carlo Lenzi, suo predecessore in Basilica, alla fine degli anni '80, ma questa *Messa*, che sopravvive con tutte le parti separate autografe, era evidentemente considerata dall'autore già 'smorbata' dai difetti di gioventù e buona anche per replicati riutilizzi. La presenza del set di parti praticamente al completo rappresenta una fonte insostituibile di informazioni, sia sulle dimensioni dell'ensemble vocale-strumentale che sulle modifiche intervenute successivamente nell'organico. In questo caso potremmo calcolare una ventina abbondante di archi e dalle 12 alle 16 voci, un numero in linea con le consuetudini del tempo, in cui grandi masse vocali e strumentali si riunivano solo in casi eccezionali; inoltre possiamo avere la conferma (non dichiarata dalla partitura) che non si tratta solo di tre voci soliste, ma di un piccolo gruppo del quale fanno parte anche le voci che eseguono i soli (considerazione importante per la prassi esecutiva). Mayr adotterà sempre questa disposizione, individuando poi voci «di concerto» (i solisti) e «di ripieno» (da cui sono esclusi i soli) nella stesura delle parti. Anche la struttura e l'articolazione dei movimenti rispecchia un modello che resterà costante per il compositore: limitazione ai soli primi tre testi dell'*Ordinarium*, Kyrie tripartito ma con gli episodi collegati e Christe affidato in genere ai solisti, Gloria più articolato, con versetti separati e autonomi nel caso delle messe più lunghe oppure collegati tra loro in quelle più brevi, in ogni caso il brano più ampio, Credo in cui l'Et incarnatus e il Crucifixus vengono evidenziati da differenti andamenti e tonalità, ma sempre collegati al corpo principale del brano. Questi ultimi sono parametri validi per tutti i compositori che scrivono musica sacra in Italia tra Sette e Ottocento, naturalmente riscontrabili anche nelle partiture sacre dell'allievo più noto, Donizetti.

Risulta evidente in questo lavoro l'assunzione di alcuni tratti convenzionali (ad es. la scansione della parola 'Gloria' secondo il modulo quarto puntato - ottavo - quarto, o la ripetizione della parola 'Credo' – due metà seguite da due quarti – come formula iniziale replicata poi in testa a ogni frase del testo), a fianco di altri più tipici del compositore, anche se non esclusivi, come il far duettare la voce solista con uno strumento obbligato: non solo l'organo, che partecipa come tale anche alle sezioni corali, ma anche il violino, nel *Domine Deus* dialogante col terzetto solistico, e l'oboe nel successivo *Qui tollis* affiancato al soprano. La scrittura corale è tendenzialmente omofonica, ma non appena possibile il tessuto è arricchito da piccole imitazioni o da contrapposizioni tra una singola linea e le altre due. La scrittura fugata appare nel secondo *Kyrie* e alla fine del *Gloria*, in alternanza con tratti omoritmici, un trattamento coerente con un contesto nel quale è l'orchestra a proporre e sviluppare i disegni principali, ma sufficientemente variato per non relegare le voci a mero ripieno armonico. Tali rilievi in apparenza limitativi non conducono però a un risultato musicale insignificante: è degno di nota,

³ Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr* [1846]), a cura di P.A. Pelucchi, Fondazione Donizetti, Bergamo 2000, p. 271 .

anzi, come Mayr possa variare la tavolozza espressiva grazie a un'accorta alternanza di colori strumentali e con l'impiego del cromatismo nei luoghi opportuni.

Nell'ultimo decennio del Settecento Mayr scrive sei oratori, sia per il Conservatorio dei Mendicanti di Venezia (*Iacob a Labano fugiens*, *Sisara*, *Tobiae matrimonium*, *David in spelunca Engaddi* su testo latino) che per Forlì (*La passione*, *Il sacrificio di Jefte* in italiano) e il suo primo *Stabat mater*, in do minore. Si tratta di pagine perfettamente godibili anche oggi, come la loro ripresa moderna e incisione su cd ha ampiamente mostrato, che tuttavia, specie le veneziane, riservano al coro un ruolo limitato, in linea con una tradizione che vedeva nella voce solista il protagonista assoluto (Mayr scriveva per Bianca Sacchetti, la star dei conservatori veneziani)⁴: non a caso saranno proprio i successi in questo ambito ad aprire al compositore bavarese la strada del palcoscenico. Nelle due partiture forlivesi emerge però qualche tratto più interessante. *La passione*⁵ si apre con un'ampia pagina in do minore, in cui il ritornello corale si alterna, come in un rondò, alle differenti frasi dei soli⁶; all'inizio della parte seconda il coro è accompagnato dai soli fiati, mentre il successivo terzetto solistico è sostenuto dai soli archi; la ripresa ampliata dell'inizio impegna l'intero organico. La conclusione è ancora corale, con inizio a cappella come introduzione a un fugato in cui al soggetto diatonico ('tu guida al gaudio santo') si contrappone un controsoggetto cromatico ('chi lagrimò con te') con efficace madrigalismo. In stretta contiguità si pongono pure i tre interventi corali dello *Stabat mater*⁷, anche per l'identico impianto tonale (do minore, mi bemolle maggiore, do maggiore – anche nello *Stabat* un fugato, preceduto però da un'ampia introduzione in minore): in questo caso abbiamo a che fare con pagine di più ampio respiro, nelle quali la scrittura corale passa agilmente e replicatamente da dialoghi imitativi a raggruppamenti omofonici. Anche la singola parola può essere isolata a fini espressivi: *Quis est homo*, il movimento centrale dello *Stabat*, utilizza la prima parola per interiezioni accordali che impongono al martellante ritmo puntato orchestrale sospensioni armoniche; la conclusione («dum emisit spiritum») porta all'inevitabile frammentazione della parola, ma in un contesto di armonie dissonanti e di contrasti sonori tale da rinnovare il tradizionale mezzo retorico. Con *Il sacrificio di Jefte*⁸ (lo stesso vale anche per *David*, l'ultimo oratorio veneziano) siamo ormai quasi in ambito operistico: benché tutti questi lavori siano 'azioni sacre' agite direttamente e non raccontate, aveva prevalso fin qui la dimensione contemplativa. Ora al contrario l'espansione della scena attraverso una sequenza coordinata di recitativi accompagnati e arie o insiemi esalta la componente drammatica: il coro, apparentemente sacrificato dall'assenza di ampi interventi, è invece sempre coinvolto nell'azione, in dialogo o in opposizione ai protagonisti. Tipicamente operistico è anche l'alternare nella scrittura le quattro voci miste alle tre per gli interventi del coro femminile. La tappa successiva nella carriera di Mayr è proprio l'accettazione nel 1802 della guida della Cappella bergamasca: ora l'impegno nella produzione sacra si fa costante e fin dall'esordio il compositore presenta un importante ciclo di brani, una *Messa* (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*) e un ciclo vespertino. Anche se non si tratta della miglior riuscita mayriana in ambito sacro, in queste partiture troviamo già stabilite le linee di un operare che, il più possibile variato nei particolari, non tradirà mai tali parametri generali. Il compositore doveva obbedire qui a due fondamentali

⁴ Da rimarcare semmai come la limitazione alle sole voci femminili non comporti in nessun caso mancanza di varietà espressiva.

⁵ Partitura autografa I-BGc Mayr 162/4 ; parti separate I-Mc M.S. ms. 187-1 e bis ; trascr. e rev. di M. Sokoll (reperibile presso la Internationale-S. Mayr-Gesellschaft di Ingolstadt).

⁶ Il modello è indubbiamente il Gluck dell'*Orfeo*, assimilato tramite Ferdinando Bertoni, maestro di Mayr e autore a sua volta di un *Orfeo* di stampo gluckiano.

⁷ I-BGc Mayr 23/5; trascr. e rev. di I. Schofield, Caddy Publishing, Londra 1992.

⁸ I-BGc Mayr 160/6 (part. aut.); I-Mc M.S. ms. 186-1 (part. e pp. sep.)

esigenze: indicare una svolta nella gestione della cappella senza tuttavia rivoluzionare completamente le consuetudini della formazione musicale chiamata all'esecuzione. Nei vesperi il *Dixit Dominus*⁹ è il brano più ampio articolato in otto movimenti distinti, quattro brani corali e quattro solistici: questi ultimi sono ancora nella forma dell'aria da chiesa di taglio arcaicizzante (il tipico versetto concertante mayriano, con la voce in dialogo e in emulazione anche virtuosistica con uno o più strumenti, non trova qui spazio), mentre le sezioni corali offrono più diversificati spunti d'interesse. Esso va colto non tanto nella scrittura corale in sé, quanto nell'interazione tra gli elementi vocali e strumentali. Passiamo così dalla solennità estroversa dell'esordio sinfonico con trombe e timpani del *Dixit* al più nobile incedere dello *Juravit Dominus*, dominato dal ritmo puntato della barocca *ouverture* francese, stilema arcaicizzante recuperato perché connesso con lo stile 'alto' e le sue ambizioni di «magnificenza, robustezza ed imponenza [...] congiunte alla dignità, alla severità, alla pia espressione richiesta dal luogo santo».¹⁰ Arcaismo peraltro combinato con un'armonia cromatica e una strumentazione decisamente 'moderne', dove gli strumenti a fiato hanno un ruolo specifico. La pagina serve da introduzione a un fugato che trae spunto dal primo coro del *Messiah* di Händel, di cui peraltro non è una copia quanto una libera elaborazione. Ancora differente il caso dello *Judicabit*, pure in due sezioni contrastanti lento-veloce: qui la tonalità minore, i contrasti dinamici, l'erompere improvviso di ottoni e timpani delineano un quadro drammatico, confermato dal successivo Allegro, dove la tonalità maggiore è oscurata sino al termine da inquiete modulazioni: i bassi soli si oppongono spesso al resto del coro con marcati unisoni, mentre il replicato uso del crescendo (di cui Mayr, prima di Rossini, era giudicato il più abile utilizzatore) sottolinea ulteriormente la piena padronanza dei vocaboli del sinfonismo classico, allora decisamente nuovi per l'Italia.

Se col *Dixit* Mayr presenta il suo 'capo d'opera', in cui possono risaltare le sue abilità, per così dire monteverdianamente, nella 'prima' come nella 'seconda prattica', in un altro salmo, il *Lauda Jerusalem*,¹¹ viene anticipato un atteggiamento che sarà al centro dei dibattiti sulla riforma della musica sacra promossi dal movimento ceciliano. Intanto il brano è dichiarato «sul canto fermo monastico»: di fatto, non il gregoriano quanto le forme derivate del cosiddetto canto fratto, che tuttavia

rispondono efficacemente ad un'esigenza liturgico-musicale ben precisa, quella di costituire un repertorio semplice e di facile apprendimento, adatto all'uso ordinario e ben proporzionato ai ritmi della celebrazione liturgica: canti scorrevoli, di breve durata, privi di qualsiasi elaborazione melodica e basati sulle triadi consonanti, ma capaci di svolgere egregiamente la funzione rituale dei far pregare cantando.¹²

Qui però la semplicità della melodia, replicata sempre uguale (e dunque memorizzabile e intonabile anche dall'assemblea), pur variando nell'armonizzazione da una a quattro voci, si accompagna a figurazioni orchestrali sempre diverse, come in un ciclo di variazioni che sfocia in una conclusione fugata sempre sul medesimo spunto tematico: dunque una sapiente mescolanza di semplicità e di artificio tale da soddisfare, come scrive Calvi, sia gli «intelligenti» che gli «idioti» e soprattutto da lasciare una profonda impronta anche in Donizetti

⁹ I-BGc Mayr 137/15, trascr. e rev. a cura di A. Firrincieli e P. Cattaneo reperibile sempre presso I-BGc.

¹⁰ Calvi *cit.*, p. 271.

¹¹ I-BGc Mayr 12/3, rev. a cura di P. Cattaneo (Edizioni Carrara, Bergamo 2015).

¹² Marco Ruggeri, *Introduzione alla musica vocale sacra di Padre Davide da Bergamo*, in *Mayr a Santa Maria Maggiore cit.*, pp. 65-66.

che nel 1819 lo imita da presso in un *Laudate pueri*,¹³ ma che poi se ne ricorderà nel 1840 citandolo alla lettera nel coro di monaci fuori scena del quarto atto della *Favorite*.¹⁴

Da questo momento fino alla morte il compositore bavarese dedicherà le sue maggiori energie alla musica sacra; in quest'ampia produzione Girolamo Calvi poteva individuare tre distinti momenti:

il primo, che riflette le sue musiche dal 1805 fin circa il 1820, è di magnificenza, robustezza ed imponenza, che si scorge nelle musiche teatrali, congiunte alla dignità, alla severità, alla pia espressione richiesta dal luogo santo. Dopodiché gli ammaliati vezzi del gusto rossiniano invasero anche il santuario, Mayr, forse per assecondare il gusto dei tempi, e non essere posto da un canto, assunse tratto tratto de' modi del genio pesarese, e fece udire anco in chiesa dei pensieretti, delle cabalette che non uscivano direttamente dalla sua testa. [...] Oltre il 1830 riassunse Mayr il primiero stile, se ancor non v'aggiunse maggior cantilena; e sebben vecchio gli sortirono ancora de' capolavori: come la *Messa in mi*, di una freschezza, di una condotta magistrale, e così piena di avvenenti concetti, che appena si potrebbero raffigurare nel suo più bello scrivere circa il 1812.

Pensiamo che l'opera citata sia la *Messa in mi bemolle maggiore* per soli coro strumenti a fiato e organo obbligato i cui *Kyrie* e *Gloria* Mayr ha poi ristrumentato per una normale formazione orchestrale.¹⁵ La versione originale colpisce per il singolare organico, da Mayr replicato anche nella *Messa di Requiem a 4° con soli stromenti da fiato ed Organo obbligato*,¹⁶ padroneggiato con singolare maestria. Come ha scritto John Allitt, «l'ascoltatore non si rende conto dell'esilità dell'insieme, perché esso riempie una chiesa con splendido suono, quasi come un organo barocco ampliato».¹⁷ La cifra espressiva dominante in questi lavori è un'amabile semplicità, ottenuta con la concisione nel disegno dei pezzi e nella media difficoltà dell'impegno vocalistico. Non essendo qui il luogo per un'analisi particolareggiata, va subito posta in rilievo la sapiente distribuzione e alternanza tra veri e propri soli, sortite solistiche a due e a tre e tutti: una polifonia più timbrica che contrappuntistica, connotato specifico della scrittura mayriana. Esempio in tal senso l'*Agnus Dei* della *Messa*, con un 'donizettiano' ed elegiaco fagotto solo che dialoga col quartetto dei soli e col coro; merita attenzione però anche il *Credo*, che, dopo un lapidario unisono, fa enunciare prima ai bassi e poi alle altre voci il testo in un rapido declamato su una o poche note ripetute, come un tono di lezione salmodico, mentre i fiati sostengono discretamente con armonie tenute, apprezzabile tentativo di tradurre in termini attuali l'antico canto liturgico. Nel *Requiem* la capacità mayriana di movimentare la disposizione delle quattro voci con una polifonia che non deriva dal contrappunto scolastico quanto semmai dalla scrittura quartettistica dei viennesi si esprime al massimo grado: la citazione si estenderebbe di fatto a ogni intervento corale, ma non si può non evidenziare il *Rex tremendæ*, in cui agiscono solo le voci, l'organo e il violone. Brano di raccolta omofonia e di sapiente preziosità armonica, realizza compiutamente un ideale di castità espressiva che non deve nulla sia al ricalco stilistico arcaicizzante che al semplicismo pseudo popolareggiante.

¹³ Aut. alla Northwestern University di Evanston, Illinois (USA); trascr. e rev. di P. Cattaneo.

¹⁴ La notorietà del brano presso i contemporanei è testimoniata anche da una fonte iconografica: nel grande dipinto dello Scuri che accoglie oggi i visitatori all'ingresso del Museo donizettiano a Bergamo, Mayr è ritratto proprio mentre compone questo pezzo.

¹⁵ I-BGc Mayr 96/19a (*Messa a stromenti da fiato*), 19b (*Kyrie*), 19c (*Gloria*); trascr. e rev. di I. Schofield, Caddy Publishing, Londra 1994; ed. critica di M. Höbl e F. Hauk, Münstermusik, Ingolstadt 2013. Una copia della versione per orchestra fu inviata a Napoli da Mayr su richiesta di Donizetti nel 1834.

¹⁶ I-BGc Mayr 36/5, trascr. e rev. di P. Cattaneo.

¹⁷ John Stewart Allitt, *Giovanni Simone Mayr: vita, musica, pensiero*, Edizioni Villadiseriane, 1995, p. 110.

Tratti più estroversi tuttavia non mancano: ad esempio l'inizio del *Dies iræ* col rullo in pianissimo del timpano, l'accordo in crescendo dei fiati e l'unisono del coro che per due volte sembra spegnersi prima di affermarsi nel forte, o il *Lacrymosa*, con l'intensa declamazione corale su figure di due note legate discendenti che si spegne sul rullare del timpano, mentre una nota ripetuta del flauto riempie le pause delle voci.

Vorrei concludere questo sguardo parziale (in termini quantitativi si tratta di circa un centesimo della produzione sacra mayriana...) con almeno un accenno alla partitura più imponente, il grande *Requiem in sol minore*, unica opera pubblicata in vita, ma solo per iniziativa di alcuni ammiratori (Mayr riteneva che la sua musica sacra non fosse meritevole della stampa). L'anno è il 1819, ma la composizione può essere probabilmente retrodatata di un decennio circa; forse è avvenuta anche in tempi diversi, essendo abituale per il compositore, in lavori di così ampio respiro (siamo intorno alle due ore di musica) aggiungere o sostituire i singoli brani. La stessa edizione a stampa è piuttosto lacunosa, indizio che ci fa ritenere che Mayr, esattamente come avveniva nel melodramma coevo, in cui lo stesso autore aggiungeva o toglieva brani in relazione alla specifica compagnia di canto, potesse concedersi una certa flessibilità relativa alla specifica occasione. Una di queste circostanze è stato forse il funerale del marchese Terzi a Bergamo proprio nel 1819: Donizetti collaborò col maestro con due versetti, *Preces meæ* e *Oro supplex*,¹⁸ il cui ricco organico orchestrale trova logico riscontro solo con questo *Requiem*, tra l'altro mancante nella versione a stampa proprio della sezione corrispondente al secondo di tali brani. Per le dimensioni si tratta naturalmente di un 'requiem solenne', col *Dies iræ* diviso in otto parti: l'influsso francese delle musiche della rivoluzione si percepisce immediatamente nel ritmo di marcia funebre dell'inizio (presente negli strumenti, ma non nelle voci), ma quasi ogni elemento appare in dimensione monumentale, a cominciare dall'estensione dei soli, i cui lunghi tratti vocalizzati appaiono, più che un tributo al virtuosismo, una sorta di aulico paludamento adatto all'occasione speciale. Anche la scrittura fugata esibisce tratti inconsueti, come il soggetto cromatico del secondo *Kyrie*, che anticipa l'analogo momento del *Requiem* di Donizetti, ma anche il *Sanctus* di quello verdiano. Il brano conclusivo, *Libera me*, con il potente uso della compagine degli ottoni, raggiunge una tensione drammatica che, prima dell'esempio di Berlioz, trova pochi riscontri nel genere.

¹⁸ rispettivamente I-BGc Mayr 44/23 e 44/22