La "Missa Lorca"

CORRADO MARGUTTI

1. CONSIDERAZIONI DI CARATTERE GENERALE

Una Messa che porta il titolo *Missa Lorca* non si inserisce certamente nei "titoli" tradizionali con cui possiamo trovare delle Messe musicate nel corso della storia musicale.
Questa Messa è suddivisa in sei numeri:

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Agnus Dei
6. Dona nobis pacem

Ciascuno di essi porta al suo interno la compresenza di testo latino liturgico e testo spagnolo tratto da differenti poesie del poeta spagnolo Federico García Lorca. Mi soffermo brevemente in una presentazione generale della *Missa* per poi scendere nei dettagli delle singole parti che la costituiscono.

2. IL PROGETTO

Quando ci si avvicina a un poeta non sempre è facile realizzare le motivazioni che hanno indotto l'autore della musica a fermarsi su tale scelta: il poeta parla un linguaggio che entra in dialogo con un cuore e una mente, passando dai canali dell'affettività e dell'interiorità più profonda, attraverso intuizione, sensazione e linguaggi inespressi; per questo ritengo che il mio legame con Lorca non possa essere datato né compiutamente spiegato. L'incontro con il García Lorca mi ha condotto attraverso gli anni al desiderio sempre più consapevole di volerlo conoscere meglio, a percepire più chiaramente un'affinità che mi risultava quasi inesprimibile.

Da questo è nata la motivazione di una ricerca più approfondita che mi ha condotto a capire meglio la sua vicenda umana e a scoprire in lui un amore per la musica che andava oltre l'interesse superficiale o la mera passione per il canto tradizionale. La sua fanciullezza è stata accompagnata da uno studio attento e puntuale della musica e solo motivi familiari hanno impedito che accedesse a studi di completamento similari agli studi di conservatorio italiani: «[...] manifestò l'intenzione di recarsi a Parigi per continuare gli studi musicali, ma la famiglia si oppose ed egli dovette rinunciare alla carriera musicale e orientarsi verso la letteratura»[1].
Questa notizia mi ha particolarmente colpito: credo che in questo si possa collocare la vera ragione del legame sentito con l'autore; per me la sua non è solo poesia, ma è soprattutto melodia inespressa, è linguaggio armonico e non verbale che affonda le sue radici nel musicista Lorca. D'altro canto, Jocelyne Auré arriva ad affermare che «[...] la sua poesia lirica e drammatica è improntata a un'ispirazione musicale che si rivela non solo nei temi, ma anche nelle forme, nella struttura, nell'atmosfera e nello stile»[2].

Uno degli amici più vicini a Lorca fu Manuel de Falla: credo che questo sia in linea con quanto sopra rilevato. Per de Falla Lorca compose una *Oda* che vibra particolarmente per la profondità. Essa risale agli anni 1929-30, periodo in cui Lorca incontra il «linguaggio surreale

[1] Voce *García Lorca, Federico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti-le biografie*, UTET, Torino 1989, III, p. 119.
[2] Ivi.

e cerca di conciliare tradizione ed avanguardia: la luce del poeta, in questo periodo, è la contraddizione»[3].

Nello stesso periodo Lorca incontra una nuova realtà uscendo dall'Andalusia; è il mondo ricco degli Stati Uniti, da lui però subito interpretato con una speciale chiave di lettura: «la scoperta nell'animo dei negri di una fede, la scoperta di un loro innato senso di purezza indipendente dalla massa capitalista e con essa contrastante: perché credono, perché sperano, perché cantano e hanno una squisita purezza religiosa che li salva da tutte le pericolose angustie quotidiane»[4].

Accosto queste due osservazioni per rilevare come ho visto delinearsi negli scritti di Lorca il discorso religioso che si aprì, con ogni probabilità, tra lui e de Falla, il quale era di «animo profondamente religioso a seguito del quale per gli eventi della guerra civile spagnola soffrì dell'ingiustizia trionfante in nome della fede cattolica, mentre la parte politicamente sana si schierava talvolta contro quei valori religiosi che tanto gli stavano a cuore»[5].
Risulta pertanto possibile leggere partendo da una prospettiva religiosa l'*Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, scritta per l'amico, come il canto religioso di un poeta che sa dire: «Ho bisogno di tutta la gioia che Dio mi ha dato per non soccombere davanti alla quantità di conflitti in cui ultimamente mi dibatto»[6].

Dalla mia ricerca è emerso il profondo interesse religioso di Lorca: uomo spagnolo a tutto tondo, che riassume passioni e amori, atteggiamenti e dualità dell'animo spagnolo. La Spagna è terra profondamente cristiana, ma anche fortemente anticlericale: la storia ne parla, Lorca lo riassume.

Trovo il suo progressivo riagganciarsi alla fede della sua terra; vedo emergere un interesse particolare per il rito della Santa Messa. Un frammento di manoscritto senza titolo suggerisce che Lorca ammirava la Messa come un paradigma strutturale che risulta una via stilizzata di interpretazione delle emozioni profonde «[...] una evocazione lontana in cui le cose sono stranamente trasformate alla maniera della Messa, che evoca la passione di Cristo per mezzo delle sue parole originali. Questa evocazione avrebbe dovuto essere basata su lenti movimenti e visi immobili [...] avrebbe dovuto essere la plastica algebra di un dramma di passione e dolore». "Algebra" come metafora di stile. La stessa frase ricorre nel sonetto a Manuel de Falla: «Álgebra limpia de serena frente. Disciplina y pasión de lo soñado»[7].

Di qui è per me stato breve il passo per giungere a tentare di dare voce musicale al suo pensiero, di usare la sua poesia per comporre una Messa.
La domanda che mi sono posto fin dall'inizio è stata: quale Messa può raccogliere e sintetizzare questo mio progetto?

La risposta l'ho avuta quando mi sono scontrato con l'affermazione di uno storico della religione, Ángel Álvarez de Miranda che, tra le molte critiche sul poeta, ha affermato che «nel teatro e nella poesia di Lorca si trova una religione o più esattamente un tipo di religiosità simile a quella dell'uomo primitivo e naturalistico»[8].

---

[3] Claudio Rendina, *Introduzione*, in Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, Newton Compton editori, 2 voll., Roma 1993, I, p. 8.
[4] *Id.*, *Conferenza «Un poeta in Nuova York»*, Madrid 1932, in *id.*, *Conferencias*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid 1984, p. 27; cfr. anche Piero Menarini, "*Poeta en Nueva York*" *di Federico García Lorca. Lettura critica*, la Nuova Italia, Firenze 1975, pp. 36-38.
[5] Voce García Lorca, Federico, in Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti cit., III, p. 119.

[6] Federico García Lorca a Jorge Zalamea, Madrid 1928, citato in Jorge Gómez Jiménez, *El siglo de García Lorca*, http://www.letralia.com/49/ar01-049.htm.
[7] F. G. Lorca, *Sonetto a Manuel di Falla*, citato da Christopher Maurer, *Introduzione*, in F. G. Lorca, *Collected Poems*, Farrar-Straus & Giroux, New York, 1991, p. XLIII.
[8] Ivi, p. LXIII.

ISSN: 1594-378X

Mi è quindi parsa un'operazione legittima quella di avvicinarlo a un autore che si colloca agli albori del canto polifonico: Claudio Monteverdi con la sua *Missa in illo tempore.*

D'altra parte la poesia di Lorca è permeata, più di quanto si possa cogliere a un primo approccio, dal legame con la tradizione religiosa e con il sentire popolare. Invero «la liturgia cattolica è richiamata ancora più spesso nella poesia di Lorca attraverso sculture religiose o processioni. Il parallelismo verbale, intellettuale e sintattico che permea la poesia di Lorca é stato abitualmente attribuito alla famigliarità con i versi tradizionali e con le liriche d'amore galiziane e portoghesi. Ma può piuttosto essere messo in relazione alla liturgia. Nel suo "Lamento por Ignacio" la prima parte richiama una litania, il narratore presenzia a un rito religioso di sua invenzione»[9].

3. ANALISI DELLE SINGOLE PARTI

Non mi soffermerò altre volte nel corso dell'analisi della *Missa* a sottolineare come la cronologia della composizione del singolo brano non abbia seguito l'ordine dei sei brani all'interno dell'opera completa. Sarà utile però, come vedremo al momento opportuno, dare particolare rilievo a quello che è stato il primo brano a essere composto, l'*Agnus Dei*. Sebbene sia ovviamente posizionato verso il finire della *Missa*, ne costituisce il brano generatore sia dal punto di vista cronologico che da quello letterario. Oltre a essere stato composto prima degli altri è stato composto prima che nascesse l'idea di scrivere la *Missa* completa. Nasce quindi come brano isolato che in una prima stesura portava il titolo di *Mundo*, dal titolo della poesia di Lorca che ne costituisce parte del testo. Solo in seguito è stata concepita l'idea della *Missa Lorca* e l'*Agnus Dei*, già esistente, si è trovato a essere la genesi di tutto il lavoro.

Ritengo di grande importanza questa considerazione prima di addentrarmi nell'analisi, in quanto spesso vi saranno riferimenti all'*Agnus Dei*, a sottolineare come molto materiale che si sviluppa nei primi quattro numeri vada poi a raccogliersi e a mescolarsi nello stesso *Agnus Dei*. Da un punto di vista esclusivamente strategico e cronologico questa non è che una illusione da me stesso cercata per dare unitarietà compositiva alla *Missa*, in quanto, semmai, questa "migrazione di materiale" è avvenuta al contrario: dall'*Agnus Dei* verso gli altri brani. In un'analisi, così come in un'esecuzione, è l'asse cronologico che guida il discorso e quindi un particolare frammento melodico o una situazione armonica specifica, trovati per esempio nel *Kyrie*, risulteranno, al momento dell'*Agnus Dei*, come una citazione interna o, appunto, una stretta di materiale musicale che si reincontra. Una peculiarità dell'*Agnus Dei* è quella di essere portatore dell'idea letteraria di politestualità che si trova in tutta la *Missa* a parte il *Credo*. Nella poesia *Mundo* viene citato l'*Agnus Dei* nel suo originale latino. E' l'unico brano in cui nasce da Lorca l'idea di accostare i due testi. Negli altri numeri sarà interessante notare come la scelta sia a volte dovuta a una perfetta comunione di temi o frasi tra il latino e lo spagnolo, a volte sia una semplice "assonanza" di carattere emotivo; si tratta però sempre e soltanto di una scelta, più o meno attinente, del compositore.

3.1 Kyrie: tra Pena e Monteverdi

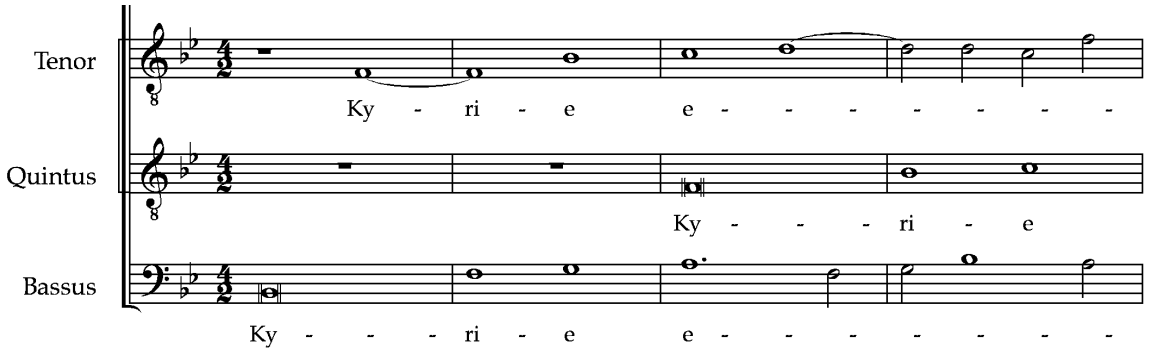
Il *Kyrie* da cui comincia la *Missa* insieme con la nostra analisi molto si avvicina all'*Agnus Dei* per armatura di chiave, situazione armonica e organico vocale. Costruito in forma A-B-A' si suddivide in tre parti corrispondenti ai tre momenti letterari del testo liturgico:
A - Kyrie eleison 1°
B – Christe eleison
A' – Kyrie eleison 2°

[9] Ivi, p. XLI.

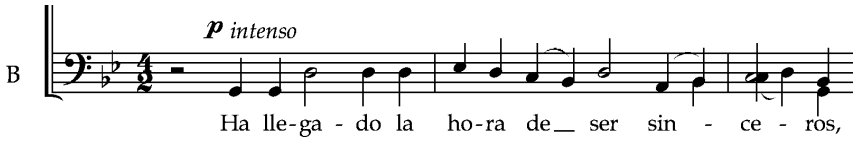
Il testo poetico utilizzato è un primo esempio di accostamento non certo dovuto a parole o frasi comuni. Apparentemente lontano dal testo latino, il testo di Lorca è un invito al raccoglimento e alla sincerità. Estremamente utile allo scopo è la scelta dell'ambientazione serale; il titolo stesso è "Tarde" e i primi versi che costituiscono il *Kyrie eleison 1°* dicono:

> Ha llegado la hora
> de ser sinceros,
> la hora de los llantos
> sin consuelo,
> la última hora antes
> del gran silencio[10].

La poesia, tratta da una *Suite* dal singolare titolo *Otra suite* è stata utilizzata interamente e suddivisa in tre parti corrispondenti ai tre diversi testi latini suddetti. Essa è formata da ventidue versi così suddivisi:
Kyrie eleison 1° - 6 versi
Christe eleison – 8 versi
Kyrie eleison 2° - 8 versi
Il coro, nei due *Kyrie,* è diviso a sei voci dispari come la *Missa in illo tempore* di Monteverdi; nel *Christe* è diviso a quattro voci miste sovrapposte a sei soli che interpretano il *Christe* della Messa di Monteverdi trasportato un tono sotto.
Kyrie eleison 1° - Coro a sei voci (SSATTB)
Christe eleison – sei soli (SSATTB) e coro a quattro voci (SATB)
Kyrie eleison 2° - Coro a sei voci (SSATTB)
Il *Kyrie* comincia con un tema la cui testa procede di quinta giusta ascendente. La seconda entrata del fugato è data al Tenore II che canta la risposta, che per via della mutazione propone lo stesso tema con la testa costituita da un intervallo di quarta giusta. Estremamente tradizionale, l'inizio ricorda per andamento e per conduzione delle parti le prime battute della *Missa in illo tempore* (Es. n. 1) abbassate di un tono rispetto all'originale monteverdiano:
Es. n. 1



Il tema della *Missa Lorca* (Es. n. 2, che Monteverdi avrebbe chiamato direttamente *fuga*) ha la stessa armatura di chiave ma è in Sol minore:
Es. n. 2



[10] F. G. Lorca, *Tarde* in *Otra suite* (1922), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 346.

ISSN: 1594-378X

Mentre in Monteverdi le entrate delle voci sono strette e alla battuta 7 abbiamo già l'ultima delle sei entrate, qui raggiungeremo le sei voci soltanto alla battuta 13. Se in Monteverdi le entrate sono "frastagliate" e seguono l'ordine di Basso,Tenore I, Tenore II, Soprano I, Contralto, Soprano II, qui abbiamo un grande e graduale triangolo verso l'alto secondo la seguente strategia di entrate:

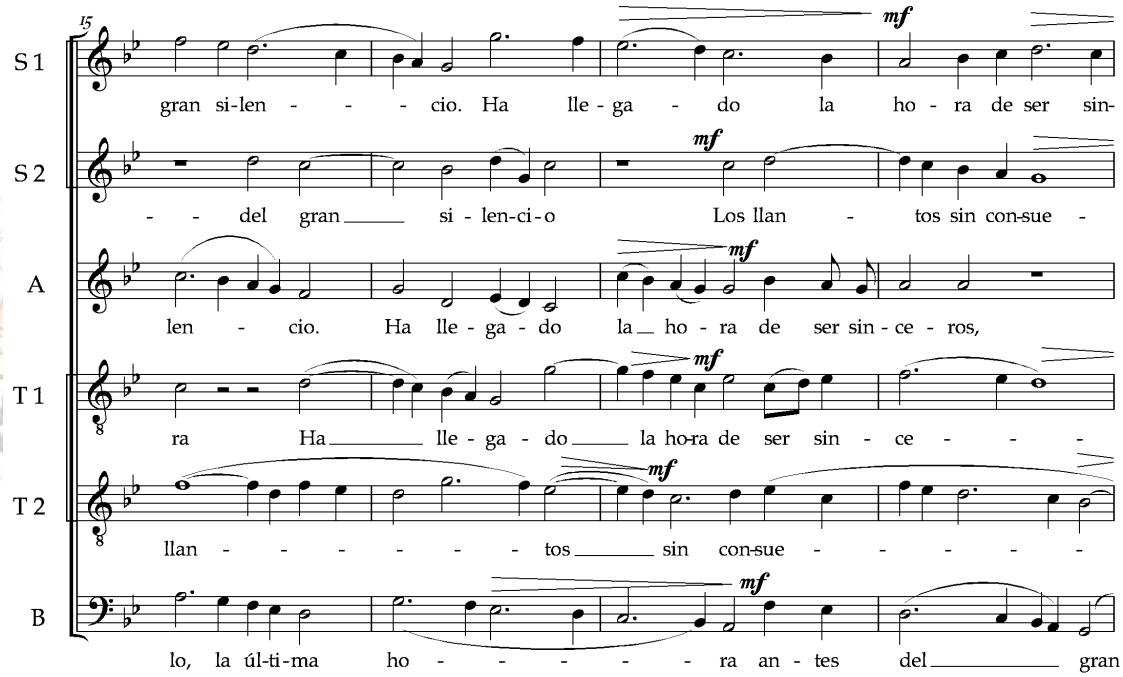
VOCE	ENTRATA	BATTUTA
Basso	Soggetto Sol-Re	1
Tenore II	Risposta Re-Sol	3
Tenore I	Soggetto Sol-Re	5
Contralto	Risposta Re-Sol	7
Soprano II	Soggetto mutato Fa-Re	11
Soprano I	Falsa risposta Re-Fa	13

Sono evidenti le due entrate irregolari dei Soprani I e II. Il Soggetto con cui entra il Soprano II alla battuta 11 porta una mutazione dovuta al fatto che l'anacrusi che sorregge le parole «Ha llegado» si trova a cavallo delle armonie di Tonica di Si b maggiore e nuovamente tonica di Sol minore. La risposta del Soprano I nella battuta 13 non è altro che una falsa risposta, un'entrata melodica rivoltata rispetto al Soggetto mutato a cui pare rispondere e caratterizzata da un'anacrusi più breve perché posta sotto due parole diverse: l'ultima entrata sorregge, non a caso, le parole «la última hora». Se una delle caratteristiche della polifonia, in particolare a così tante voci, è quella di rendere incomprensibile il testo soprattutto in un trattamento fugato, al contempo è proprio della voce superiore, il Soprano I in questo caso, poter essere più comprensibile e intelleggibile delle altre. Era mio interesse distribuire il testo in modo che questa entrata fosse, appunto, comprensibile e segnalasse con la sua irregolarità qualcosa di nuovo che sta per succedere: in particolare tre cose, esattamente in quest'ordine:

1. l'arrivo di Monteverdi (dalla battuta 15)
2. una flessione dinamica sulla parola *silencio*
3. l'arrivo del latino (dalla battuta 24 con levare)

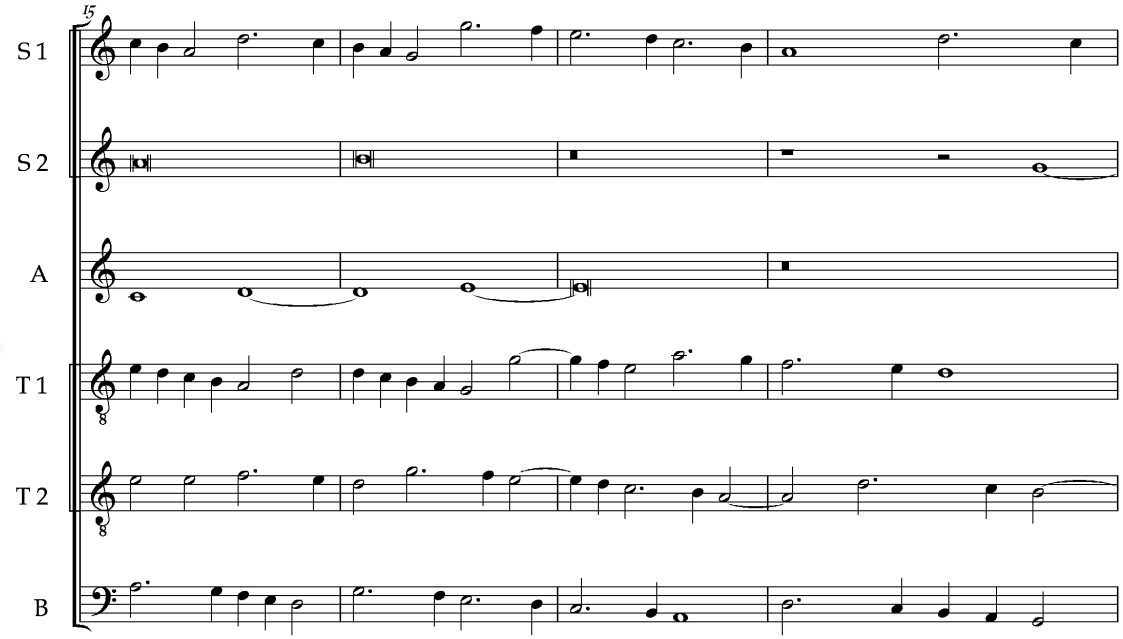
Alla battuta 15 (Es. n. 3) viene segnalato che a partire da lì fino alla fine del *Kyrie 1°* vi sono frammenti della *Missa* di Monteverdi. Il lavoro che è stato fatto consiste nell'aver letto le battute corrispondenti di Monteverdi, originariamente in do maggiore, come se avessero un'armatura di chiave con due bemolli. Questo non provoca una trasposizione, bensì quella che potremmo chiamare "incrinatura modale": una lettura "sbagliata" di un Do maggiore che viene alterato come se fosse un primo modo trasportato e, nello stesso tempo, un Sol minore. Sono stati necessari grossi interventi di "ricostruzione" di tessuto polifonico a causa dei "danni" subiti durante questa incrinatura. Un'attenta analisi e l'ascolto di un'esecuzione mettono in luce, ora che il lavoro è terminato, soltanto delle somiglianze con l'originale, nascosto da aggiunta o sottrazione di parti o movimenti di parti. Ma proviamo a vedere gli effetti di questo intervento di incrinatura e ricostruzione sulle prime quattro battute.

Es. n. 3 - *Missa Lorca* batt 15-18 complete:



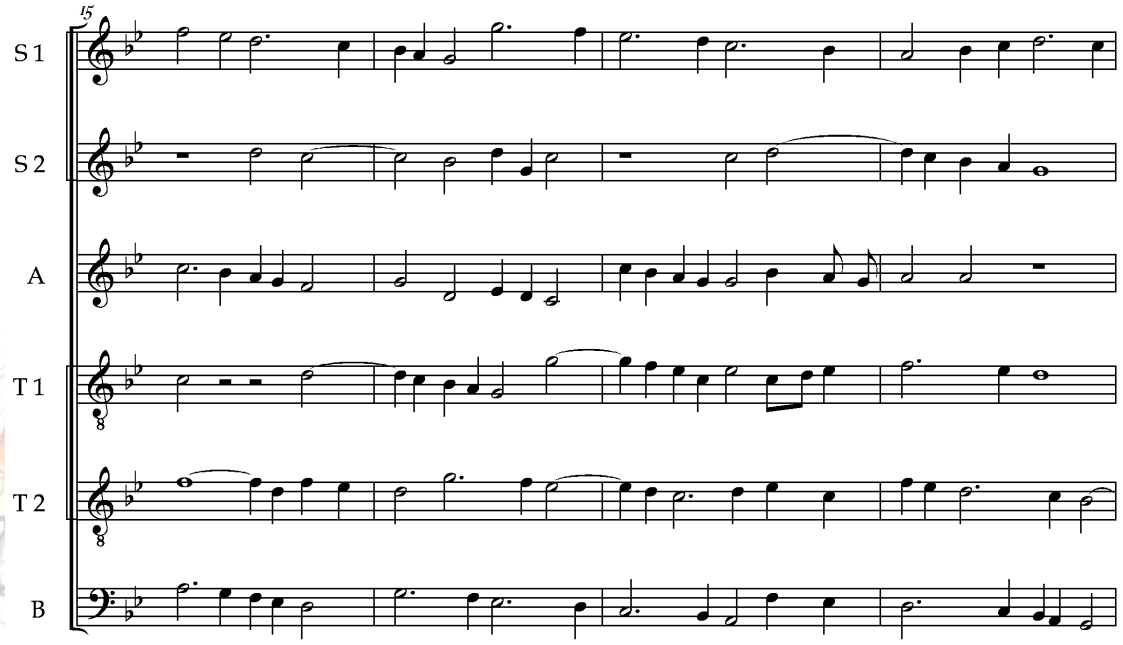
Riporto di seguito le battute originali di Monteverdi (Es. n. 4) private del testo latino che potremmo confrontare con le quattro battute che seguono (Es. n. 5), tratte dalla *Missa Lorca,* private anch'esse di testo e di qualsiasi segno:

Es. n. 4 - *Missa in illo tempore* batt. 15-18 sole note:



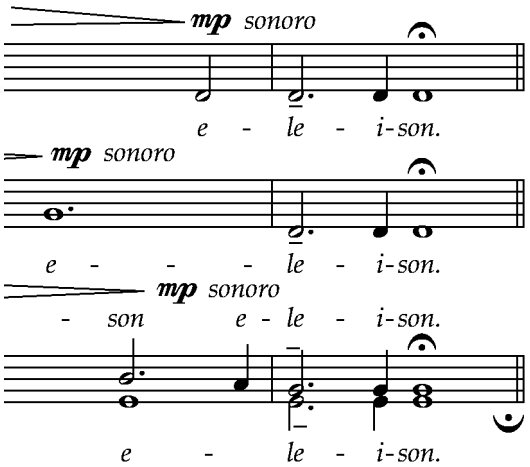
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n. 5 - *Missa Lorca* batt. 15-18 sole note:



La parte del Basso resta pressochè invariata salvo una lieve differenza alla battuta 17. Da notare come, sebbene sia invariata "graficamente", risulti comunque "incrinata" per l'azione della nuova armatura di chiave.
Il Tenore II aggiunge dei movimenti e fiorisce la parte rispetto all'originale alla stessa maniera del Tenore II le cui pause vengono riempite.

Le parti di Contralto e Soprano II sono completamente nuove. In Monteverdi erano parte di un Soggetto e di una Risposta con le due teste nelle battute precedenti a quelle confluite nella *Missa Lorca*. La parte del Soprano I è molto simile a Monteverdi, salvo la prima metà della battuta 15 che è stata modificata per permettere il collegamento con la battuta precedente e la prima metà della battuta 17, in cui compaiono due note di passaggio. Questo tipo di intervento si modella sul nuovo testo spagnolo che sostituisce il latino di Monteverdi e ne asseconda le esigenze dinamiche fino al passaggio al latino della battuta 24.
La maggiore ricchezza armonica che il modo minore offre ha consentito e favorito l'aggiunta di efficaci ritardi e fioriture, che portano allo scaricamento di questo primo *Kyrie* verso il registro grave delle voci maschili (Es. n. 6)
Es. n. 6



Il *Christe eleison* comincia con il sestetto di soli. Ad essi è assegnato il testo di Lorca solo per le prime venti battute, dopo le quali il sestetto interpreterà il *Christe* della Messa di Monteverdi. Così come vedremo nell'*Agnus Dei*, che ha questo organico in tutta la sua durata, anche qui il tenore solo introduce e si introduce in Monteverdi. Non è un solista del coro, bensì il Tenore I del sestetto che compirà la transizione alla musica di Monteverdi. Questa "intonazione" del tenore solista mi permette di approfondire un aspetto fondamentale nella poetica di Lorca che è sicuramente evidente e sensibile nella musica della *Missa Lorca* e che fa riferimento a due termini in particolare – gitanismo e *cante jondo* – e che in senso più allargato si sposa con quel senso per il folclore e una sensibilità religiosa di carattere e provenienza popolare che permea la poesia di Lorca e la *Missa* che porta il suo nome.

José Bergamín ha definito Lorca «il poeta contemporaneo più intimamente e, diremmo, pudicamente legato alla grande poesia popolare tradizionale spagnola»[11]. La sua definizione avrebbe però irritato il poeta andaluso. Egli era, per sua ammissione, uno che cambiava «opinione ogni cinque minuti»[12]; opponeva un netto rifiuto al sentirsi chiamare «il poeta dei gitani» e così scriveva all'amico Jorge Guillén: «Mi disturba un po' il mio mito di gitaneria. Non rispecchia affatto la mia vita e il mio carattere. Non l'accetto assolutamente. I gitani sono un tema e niente più [...] Non voglio che mi si assegni un'etichetta»[13]. Ma è stato osservato che questo «non è affatto un rifiuto di matrice culturale la cui presenza non è solo innegabile, ma anche amata e cercata, bensì non accettazione della definizione restrittiva della poesia e del poeta implicita nei temi stessi dell'etichetta "poeta dei gitani"»[14]. Lorca trova nel folclore letterario del proprio paese le radici del suo stile.

Il 19 febbraio del 1922 – l'anno della poesia *Tarde* che dà il testo spagnolo al *Kyrie* – Lorca tenne una conferenza al Centro Artístico y Literario de Granada dal titolo *El cante jondo (primitivo canto andaluz)*. Il *cante jondo* vale per "canto profondo" a significare l'intensità della musica flamenca, anche se va precisato che Lorca distingueva il *cante jondo* quale vero antico canto gitano, ovvero derivante dai primi sistemi musicali indù, privo di effetti sentimentali, dal *cante flamenco*, degenerazione del primo, che risaliva solo al Settecento. Al *cante jondo* faceva derivare una serie di canzoni andaluse il cui tipo genuino e perfetto è la *siguriya* gitana.
Lorca, d'altronde, ammoniva nella conferenza: «Non si deve prendere dal popolo altro che le sue maggiori essenze e qualche trillo di effetto, ma mai voler imitare fedelmente le sue ineffabili modulazioni, perché altrimenti non si farebbe altro che intorbidirle.» E come l'amico De Falla giunge alla creazione di false melodie popolari, Lorca elabora falsi versi tradizionali stilizzati. Stilizzazione, ambiente e giustezza emozionale hanno originato in Lorca una poetica tendente principalmente a disciplinare l'ispirazione. La metafora è sempre retta dalla vista, a volte una vista sublimata, ma è la vista stessa che le dona la sua realtà. Sulla base di questa poetica Lorca «compie un viaggio sotterraneo nelle viscere della sua Andalusia, scuoiando la terra e gli uomini, intento al *detrás* e al *más allá*, cioè alla verità originaria, ai ceppi della cultura andalusa, dell'allegria e della luce, della musica e del colore»[15]. E, sempre nella conferenza del febbraio 1922, dovendo sottolineare un personaggio "tipico", lo individua nella «Pena[16]. Essa è un elemento che penetra nel midollo delle ossa e nella linfa degli alberi, e che non ha nulla a che vedere con la malinconia o la nostalgia o un qualsiasi turbamento o dolore dell'animo. È un sentimento più celeste che terrestre; pena andalusa che è una lotta tra capacità d'amare e il

[11] José Bergamín, *Prologo*, in F. G. Lorca, *Poeta en Nueva York*, Séneca, México D. F. 1940, p. 17.
[12] Id., Poética, in Gerardo Diego, Poesía española contemporánea (1901-34), Taurus, Madrid 1962.
[13] Federico García Lorca a Jorge Guillén, gennaio 1927, lettera citata in Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca*, «Hispania», 39, 1 (Marzo 1956), pp. 41-48.
[14] P. Menarini, "*Poeta en Nueva York*" cit., p. 38.
[15] Oreste Macrí, *Introduzione*, in F. G. Lorca, *Canti gitani e andalusi*, Guanda, Parma 1950, p. 11.
[16] Cfr. *infra*, p. 61

ISSN: 1594-378X

mistero che la circonda e non riesce a capire»[17]. L'autore identifica la Pena in una donna: «La donna, cuore del mondo, e padrona immortale della "rosa, la lira e la scienza armoniosa", riempie gli spazi senza fine delle poesie. La donna del *cante jondo* si chiama Pena»[18].

Questa Pena porta in sè una forte contraddizione o contrasto di mondi. Si tradurrà nel Lorca più maturo (e lo vedremo già nel *Gloria* della *Missa Lorca*) in un utilizzo esasperato di immagini forti, contrastanti e sorrette da connessioni più analogiche che logiche, quasi surreali, anche se poi Lorca medesimo ci avrebbe ammonito: «Non è surrealismo, attenzione! La coscienza più chiara li illumina»[19].

Nel *cante jondo*, frutto della contaminazione del canto andaluso col canto gitano di origine pakistana e indiana, entrano i seguenti elementi:
a) I modi ionico e frigio (drammatico e cromatico) ispiratori della liturgia greco-bizantina, presente in Cordoba fino al XIII secolo nella Chiesa Mozarabica.
b) Primitivi sistemi musicali indù giunti attraverso i siriani e in particolare tramite il cantante e compositore di Baghdad chiamato Ziryab. Questi sistemi musicali influirono nell'uso dell'enarmonia e nello stile reiterativo e ornamentale.
c) Canti e musiche musulmane di origine iraniana.
d) Salmodie e sistema musicale ebraico tra il IX e XV secolo. Particolarmente evidente questa influenza nelle *seguiriyas* e nelle *saetas* (imparentate con la preghiera ebraica "Kol Nidrei").
e) Canzoni popolari mozarabiche di tipo autoctono andaluso.
Questi elementi mostrano la convergenza in Andalusia dei più diversi influssi: orientale, ellenico, semita, autoctono, laico, religioso, sinagogale, muezinico, liturgico greco, liturgico visigoto, canzoni colte di Ziryab, melodie indù e persiane.

Non si sa esattamente quali siano le regioni di origine dell'ondata migratoria che portò a questa fruttuosa contaminazione; probabilmente quella montagnosa del nord dell'India: Kush e Punjab. Di qui partì la grande ondata attorno al IX secolo dopo Cristo. Le migrazioni gitane in Europa risalgono ai secoli XIV-XV. Si fermarono per secoli in Grecia e poi si irradiarono verso la Penisola Balcanica. Un gruppo proseguì verso l'Europa centrale e, attraverso i Pirenei, giunse a Barcellona verso il 1447. Un altro gruppo giunse in Andalusia nel XV secolo attraverso il Nordafrica. Dal loro arrivo in Spagna vennero emarginati socialmente e perseguitati. Durante il regno di Carlo III nel XVIII secolo i gitani aquisirono il diritto di cittadinanza e legittimità giuridica. In Andalusia andò diversamente: vennero bene accolti in particolare nel triangolo che ancor oggi individua la zona del vero *flamenco*: Siviglia, Cadice e Ronda e al suo centro Jerez de la Frontera. I gitani che si fermarono lì incontrarono i *moriscos* e convissero in un clima pacifico e aperto alla contaminazione culturale.

Le considerazioni fatte fino qui sul *cante jondo* si sintetizzano nel verso «Llanto y salud, Amigos!» che intona il Tenore I solo. La vena popolare-gitana è evidente nei suoi aspetti melodico-ritmici e nel suo essere stilizzata raccoglie i suggerimenti del poeta.

[17] F. G. Lorca, Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"», Centro Artístico y Literario de Granada, 19 febbraio 1922, in *id.*, *Conferencias* cit., p. 32; cfr. anche Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1961, p. 139.
[18] Ivi, pp. 139-140.
[19] F. G. Lorca, Conferenza tenuta a La Habana di Cuba nell'aprile 1930, in id., Conferencias cit., p. 34.

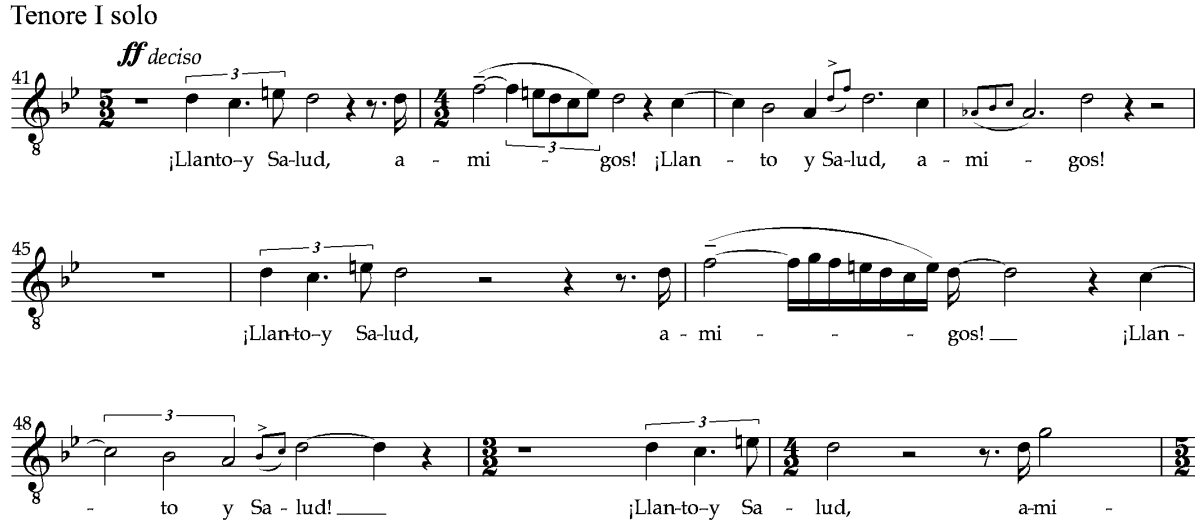
«Il *cante jondo* si avvicina al ritmo dell'uccello e delle sue ali»[20] (sorprendente sarà osservare come questa osservazione di Lorca si ritrovi nel testo della poesia usata per il *Sanctus*[21]). «Esso è musica forte di semplicità e stilizzazione»[22].

Le caratteristiche più squisitamente musicali del *cante jondo* sono dunque quelle che troviamo nel breve intervento del Tenore (Es. n. 7) nel *Kyrie* (che tornerà nelle ultime battute) e in maniera più sofisticata ed elaborata nelle parti solistiche del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei*:

- La reiterazione ossessiva di una stessa nota
- Melodia frigia o ionica
- Abbellimenti e ornamentazioni

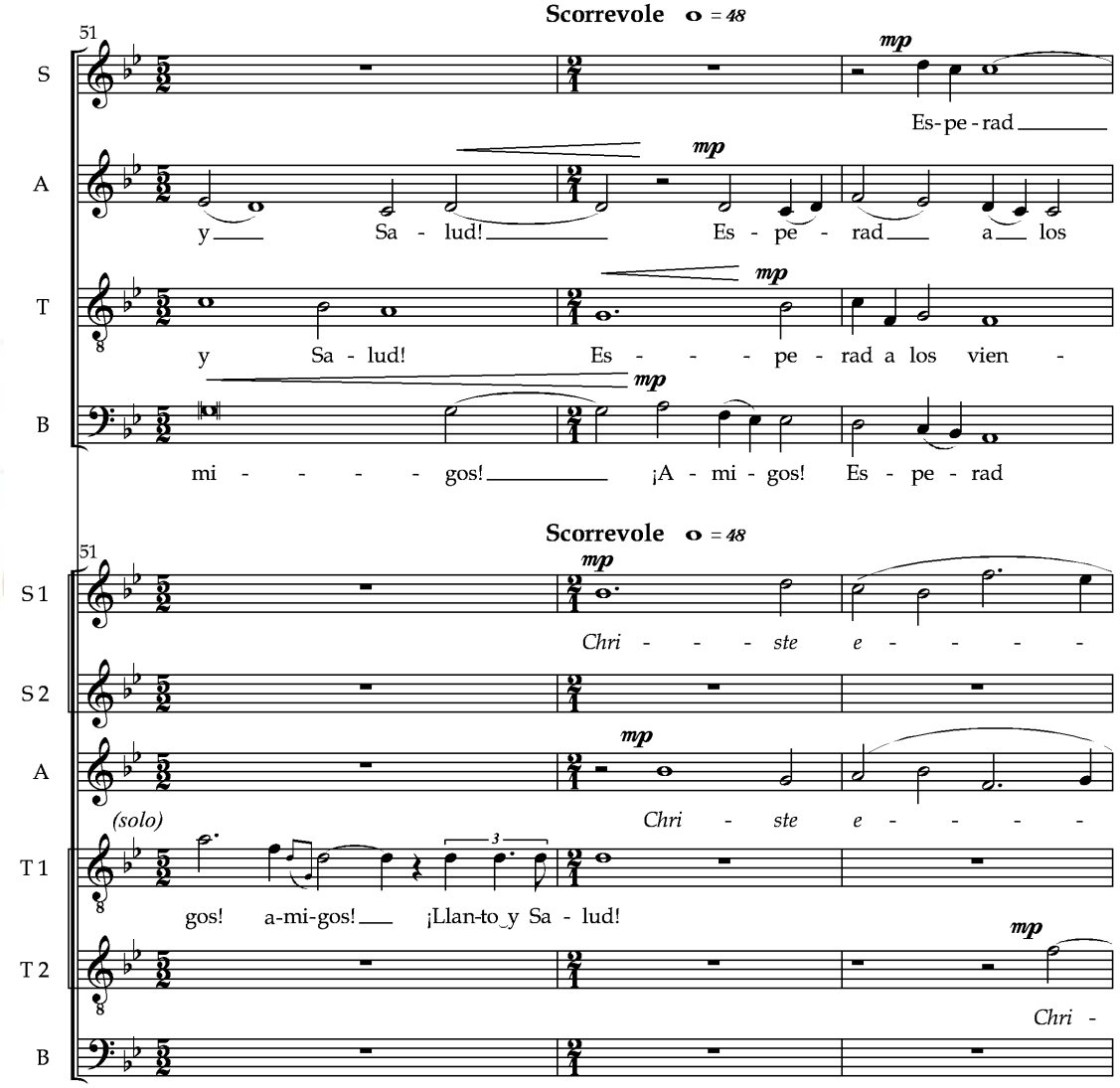
In particolare, per quanto riguarda quest'ultimo punto possiamo notare che sebbene la melodia del *cante jondo* sia ricca di giri ornamentali (come nel canto di origine indù) essi vengano utilizzati in determinati momenti del testo come espressione o suggerimento della forza emotiva di una parte del testo stesso. Vanno considerati e appaiono come ampie inflessioni vocali, più che come meri giri ornamentali.

Es. n. 7



[20] F. G. Lorca, Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"» cit., p. 32.
[21] Cfr. *infra*, pag. 61
[22] F. G. Lorca, Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"» cit., p. 33.

ISSN: 1594-378X



Il procedimento compositivo che sorregge il *Christe* avrà il suo sviluppo completo nell'*Agnus Dei* e sarà più esaustivo soffermarsi in un'analisi dettagliata nel capitolo dedicato a quella parte della *Missa*, anche in virtù delle considerazioni fatte proprio a proposito dell'*Agnus Dei*. Esso consiste in una sovrapposizione di testo e musica al brano monteverdiano nella sua versione originale (trasposto un tono sotto). Si tratta di una scrittura contrappuntistica a quattro voci che graficamente si sovrappone ma nella realtà si inserisce nel tessuto polifonico monteverdiano. Se nell'*Agnus* troveremo diversi tipi di contrasto-rapporto armonico tra le due parti (coro e soli) qui l'intervento delle nuove quattro voci è piuttosto discreto e dolce, soprattutto dal punto di vista armonico. La leggerezza dei tre versi è sorretta da un veicolo musicale piuttosto lieve:

> Esperad a los vientos
> cargados de semillas
> y paisajes inéditos[23].

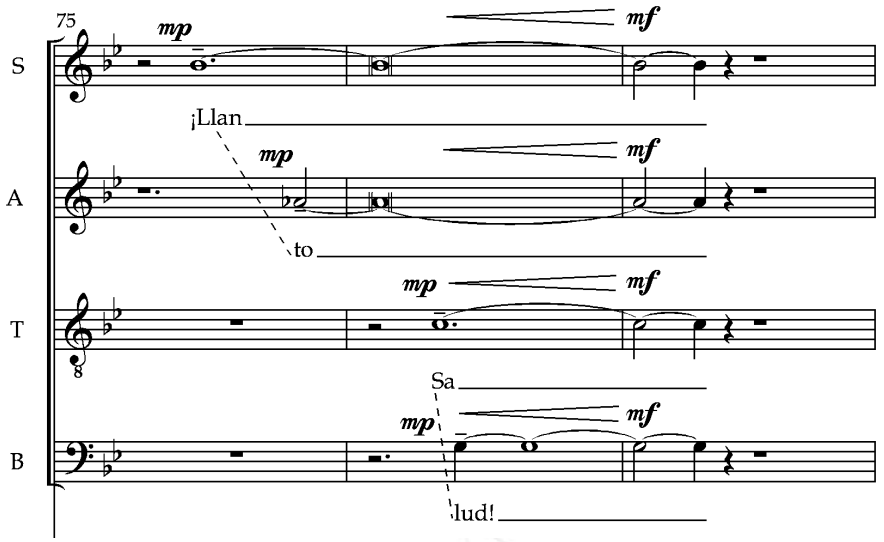
E poi ancora la frase che ritorna:

[23] F. G. Lorca, *Tarde* in *Otra suite* (1922), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 346.

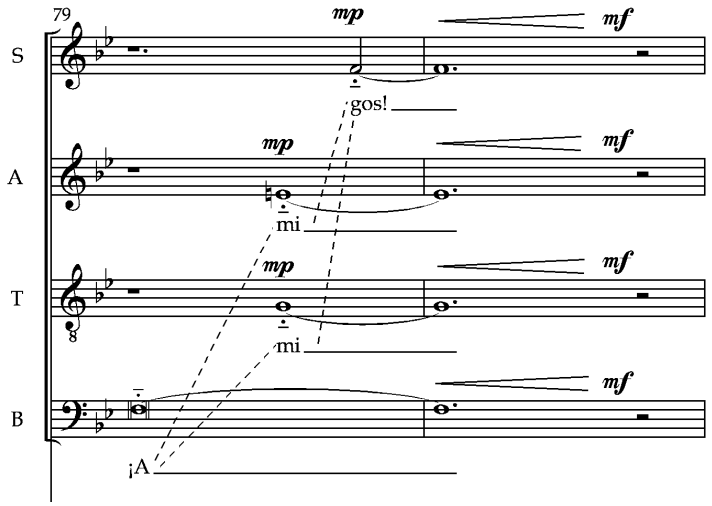
¡Llanto y Salud, amigos![24]

che questa volta si appoggia su due piccoli cluster (Es. nn. 8 e 9) che ne madrigalizzano il contrasto e, per dirla col poeta, la Pena, in particolare nel loro essere contrapposti a un tessuto polifonico stabile e solido che continua a scorrere con Monteverdi.

Es. n. 8



Es. n. 9



Il *Kyrie 2°* è una vera ripresa variata del *Kyrie 1°*. Le prime sedici battute sono identiche alle prime sedici con cui cominciava la *Missa*, se non per il testo nuovo e le indicazioni dinamiche:

Floreced y arrancaos
la floración de nuevo,
vestidos inefables,
corazón, carne y huesos[25].

[24] Ivi.
[25] Ivi.

ISSN: 1594-378X

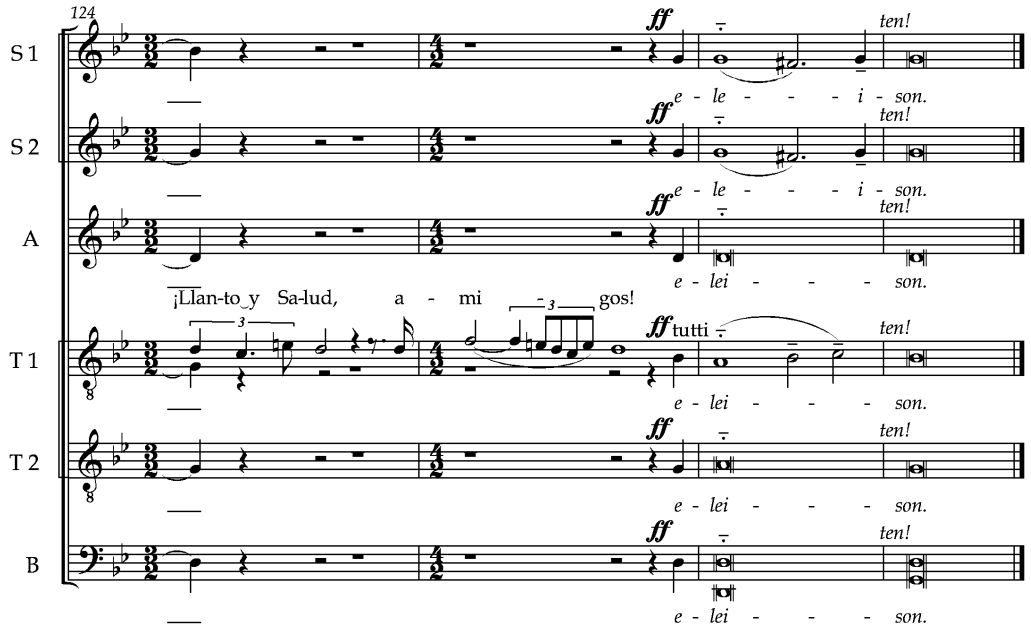
La prima grande differenza di questa ripresa arriva alla battuta 101, quando una fermata breve introduce a un corale omoritmico che madrigalizza l'intensa e teatrale frase con cui termina la poesia di Lorca:

> Frente al mar de los vientos
> para ser vivos siempre
> ser murientes eternos.[26]

L'assenza di movimenti melodici indipendenti nelle voci rende assolutamente compatta questa breve ma intensa fermata, che si ritroverà nell'*Agnus Dei*[27] con un testo più breve ma altrettanto intenso:

> Bajo el sol y la luna.
> Triste noche del mundo.[28]

La stasi del corale si stempera sulle ultime sedici battute del *Kyrie* dove lo stesso procedimento di incrinatura e ricostruzione di Monteverdi che abbiamo visto nel *Kyrie 1°* si ripresenta, ma questa volta su un materiale monteverdiano diverso.
Il già annunciato ritorno del frammento stilizzato di *cante jondo* intonato dal Tenore (Es. n. 10) solo sulla quarta e sesta lasciata dal coro è il respiro musicale per gli ultimi due accordi del *Kyrie*, che si chiude con una tradizionale cadenza dominante tonica.
Es. n. 10



3.2 Gloria: tra il Bene e il Male

Il *Gloria* della *Missa Lorca* è, insieme all'*Agnus Dei*, il brano più problematico dal punto di vista letterario per la complessità del testo spagnolo affiancato a quello latino che, se nel caso dell'*Agnus* è brevissimo, nel caso del *Gloria* è molto lungo. Il *Kyrie*, come abbiamo appena visto,

[26] Ivi.
[27] Cfr. *infra*, p. 75
[28] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

è suddiviso in tre parti secondo la scansione del testo latino. Il *Gloria* segue invece una suddivisione in cinque parti che prendono il nome a volte dallo spagnolo a volte dal latino:

1. La llegada del Demonio
2. Para vencer la carne
3. Et in terra pax
4. Qui tollis peccata mundi – Alba pura
5. Cum sancto Spiritu

Nel *Gloria* il testo latino è utilizzato nella sua interezza, mentre il testo spagnolo è frutto di una scelta di versi tratti dalla poesia dal titolo *Demonio* presente nella *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* del 1929.

Il clima espressivo entro il quale ci troviamo immersi fin a partire dai primi due numeri del *Gloria* che sono interamente in spagnolo (il testo latino interviene a partire dal n° 3 *Et in terra pax)* è assai diverso da quello del *Kyrie*. Il componimento poetico utilizzato è di un "momento espressivo" più maturo della vita poetica di Lorca. Ho già fatto cenno nell'analizzare il *Kyrie* a quello che potrebbe essere individuato erroneamente come il periodo surrealista di Lorca; ma è pur certo ed evidente che il linguaggio e la forza delle immagini utilizzate abbia delle notevoli differenze a seconda degli anni.

A questo scopo può essere interessante riportare una suddivisione in tre periodi con la quale Claudio Rendina, studioso italiano di Lorca, propone di considerare la produzione letteraria del poeta spagnolo. «Il primo contatto con l'oggetto poetico deriva inevitabilmente dal mondo infantile. I suoi modelli sono Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez. Questo è quello che potremmo considerare come il "primo" Lorca, espresso nel *Libro de poemas* ovvero in tutta la produzione che va dal 1917 al 1920»[29]. Per quanto concerne la *Missa Lorca* avremo modo di osservare come soltanto il *Dona nobis pacem* con cui si chiuderà la *Missa* appartienga di fatto a questo primo periodo. «Il "secondo" Lorca è quello cronologicamente situabile nella produzione che va dal 1921 al 1927, comprendendo le *Suites*, il *Poema del cante jondo*, le *Canciones* e il *Romancero gitano* all'insegna di un marcato elemento di ispirazione folclorica gitano-andalusa»[30]. «Il "terzo" Lorca infine è quello aperto all'esperienza newyorkese del 1929/30 e segnato da un linguaggio surreale e barocco»[31].

È indiscutibile che certe «date di un itinerario poetico risultano più sussidio mnemonico che non effettiva connotazione letteraria»[32], ma è anche vero che lo stesso poeta tendeva a fissare i tempi della sua produzione, segnalando costantemente a parenti e amici gli sviluppi della propria ispirazione. L'autore stesso fa precedere il suo *Libro de poemas* del 1919 da alcune "Parole di giustificazione", nelle quali tratteggia il carattere proprio di quello che abbiamo visto definire come "primo Lorca". Leggiamo infatti: «In questo libro (tutto ardore giovanile e tormento e ambizione senza misura) offro l'esatta immagine dei miei giorni di adolescenza e gioventù. […] In queste pagine disordinate c'è il riflesso del mio cuore. […] La nascita di ognuna di queste poesie che hai tra le mani, o lettore, si concilia con lo spontaneo sorgere di un nuovo germoglio dell'albero musicale della mia vita in fiore. […] Sarebbe una sciagura disprezzare quest'opera […] che ha la virtù di ricordarmi in ogni istante la mia infanzia appassionata scorrazzante nuda per le praterie di una pianura sullo sfondo di una montagna»[33].

---

[29] C. Rendina, *Introduzione*, in F. G. Lorca, *Tutte le poesie* cit., I, p. 8.
[30] Ivi.
[31] Ivi.
[32] P. Menarini, *Studio critico*, in F. G. Lorca, *Poesie inedite*, Garzanti, Milano 1988, pp. 12-14.
[33] F. G. Lorca, *Palabras de justificación,* introduzione a *Libro de poemas,* 1918/1920, in F. G. Lorca, *Tutte le poesie* cit., I, p. 34.

ISSN: 1594-378X

Questa digressione ci consente, prima di ritornare all'analisi del *Gloria*, di riassumere nel seguente schema l'appartenenza dei numeri della *Missa Lorca* ai diversi momenti della produzione poetica del poeta:

PERIODO	TITOLO	ANNO
Primo Lorca	Dona nobis pacem	1919
Secondo Lorca	Credo	1921
	Sanctus	1921/22
	Kyrie	1922
Terzo Lorca	Gloria	1929
	Agnus Dei	1929

3.2.1. L'arrivo del demonio

Il testo, soltanto spagnolo, comprende la prima e la quinta quartina di *Demonio.*

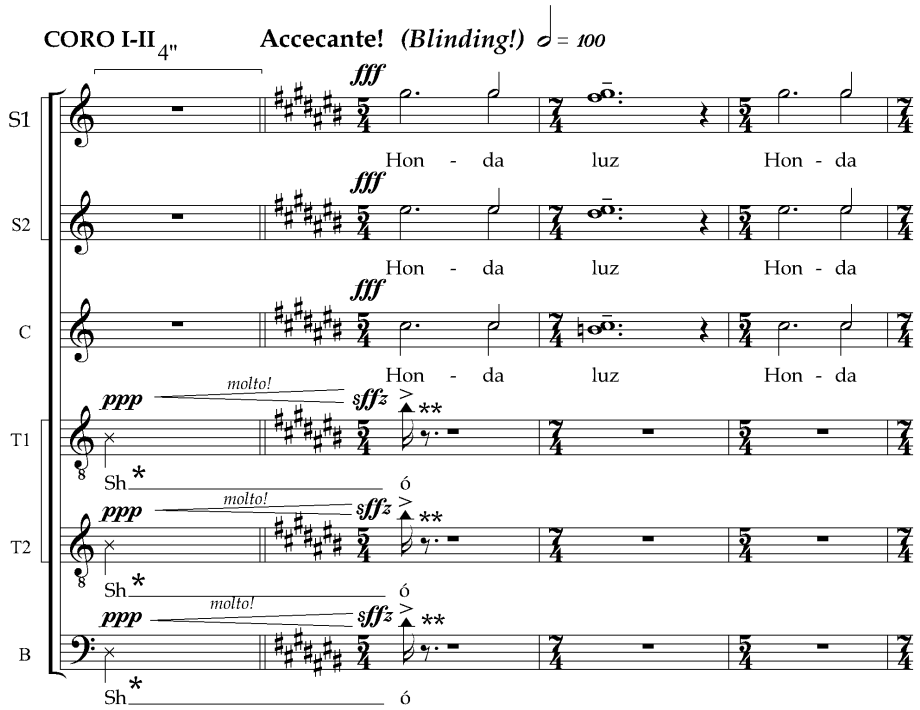
> Honda luz cegadora de materia crujiente,
> luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,
> anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
> por todas las esquinas del abierto domingo.
> [...]
> Las nubes proyectaban sombras de cocodrilo
> sobre un cielo incoloro batido por motores.
> Altas esquinas grises y letras encendidas
> señalaban las tiendas del enemigo Bello.[34]

Estremamente teatrale e suggestiva la descrizione del Male, attraente e accecante, che giunge sulla terra. A simboleggiare e madrigalizzare le caratteristiche sfolgoranti di queste prime due quartine, la musica (Es. nn 11 e 12) è profondamente caratterizzata da:

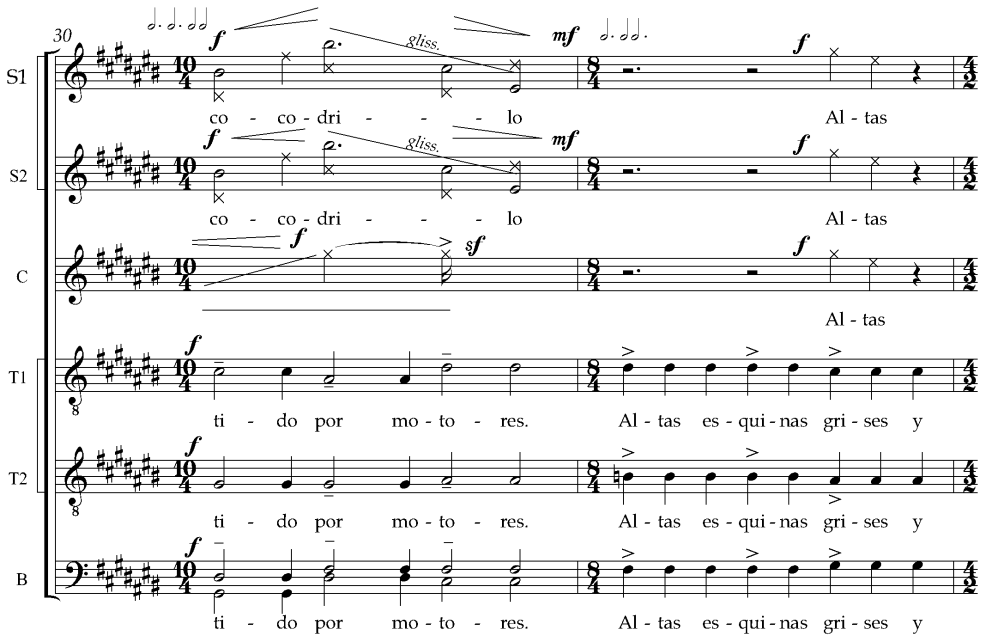
- Onomatopea
- Tessitura acutissima delle voci femminili
- Tonalità alterata in tutti i gradi (7 diesis in chiave)
- Tutte le battute hanno tempi composti
- Alternanza tra triadi e *cluster*

[34] F. G. Lorca, *Demonio* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 256.

Es. n. 11



Es. n. 12



3.2.2. Per vincere la carne

Dopo la presentazione del primo personaggio, il Demonio, viene presentato l'antagonista, che è il Bene o meglio Dio nel Sacramento:

Para vencer la carne del enemigo bello,
mágico prodigioso de fuegos y colores,

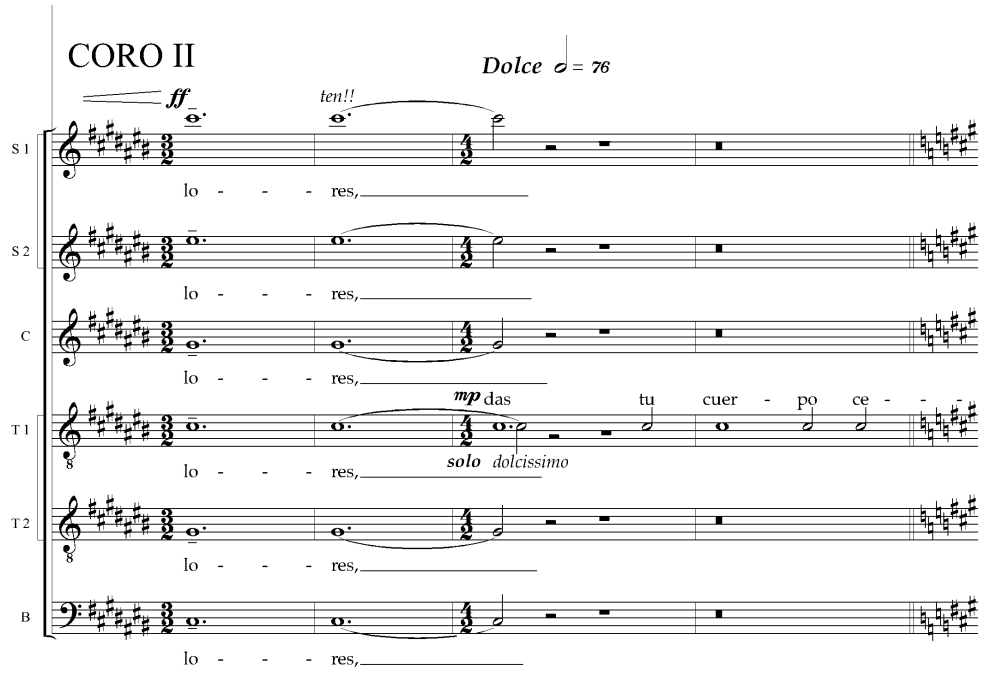
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

das tu cuerpo celeste con tu sangre divina
en este Sacramento definido que canto.[35]

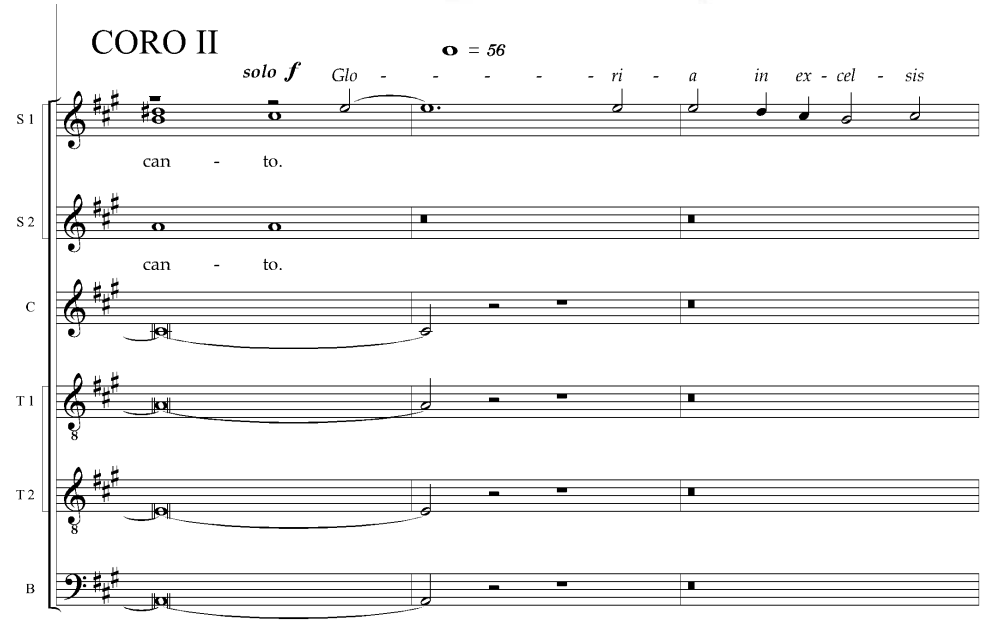
La scrittura musicale a doppio coro 6 + 6 vede (Es. nn. 13 e 14):

- Una progressiva distensione ritmica
- Una modulazione a tonalità meno alterata (3 diesis in chiave)
- L'arrivo del latino verso la terza parte

Es. n. 13



Es. n. 14



[35] Ivi

3.2.3. Et in terra pax

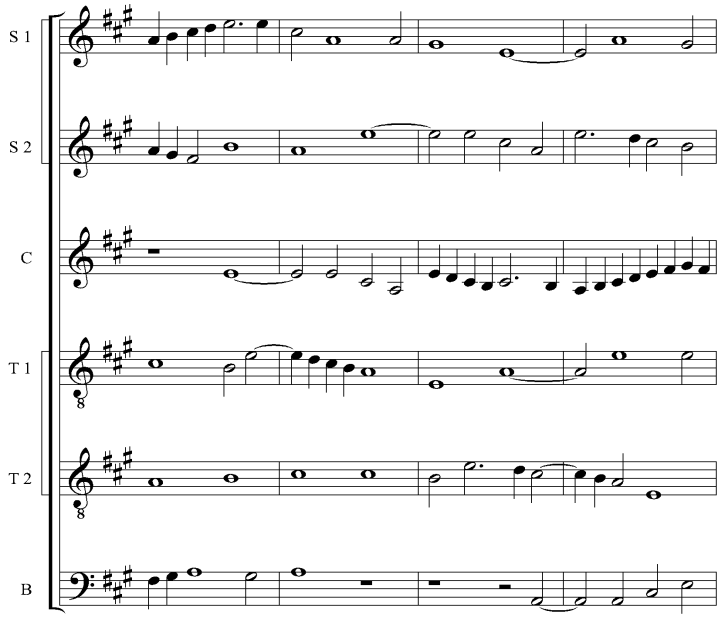
Presentati i due antagonisti, Male e Bene, Demonio e Dio, comincia il contrasto che vedrà vittorioso il Bene sul Male. La battaglia a cui si assiste è combattuta su diversi livelli letterario-musicali ed è certamente la parte più complessa e densa di tutto il *Gloria*, ma forse anche della *Missa*. Troviamo infatti:

- Due cori
- Due lingue
- Due tipi di materiale musicale

Il terzo punto necessita di un approfondimento. Nel *Kyrie* abbiamo descritto un procedimento compositivo che avevamo denominato come "incrinatura modale" applicato a Monteverdi e la conseguente ricostruzione del materiale così volutamente "danneggiato". Nel *Gloria* il procedimento è più complesso e articolato: lo potremmo definire come "esplosione" del tessuto polifonico originario monteverdiano e integrazione delle false lacune ottenute con del materiale nuovo.

Parte del *Gloria* della *Missa* di Monteverdi è stato trasposto una terza minore sotto (Es. n. 15), smembrato e distribuito su un'accollatura di un doppio coro a dodici voci, a partire dalle sei nel quale originariamente è scritto; questo primo intervento non ha tenuto conto del testo latino che è stato cancellato.

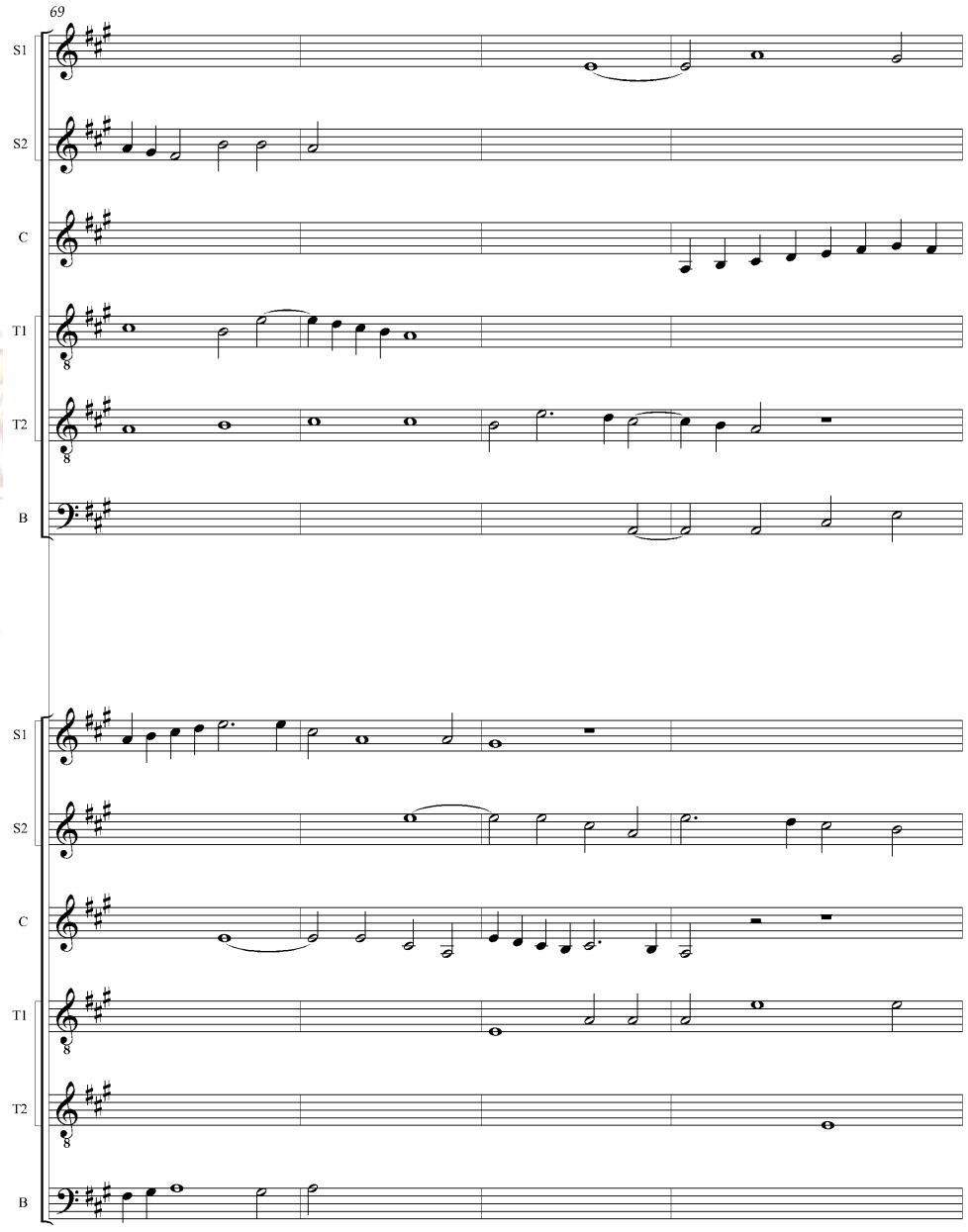
Es. n. 15



Il risultato dell'"esplosione" è mostrato nell'esempio n. 16 che ritrae le battute 69/72 dopo questo intervento di "esplosione", nel quale diversi frammenti melodici sono stati distribuiti sull'accollatura di doppio coro:

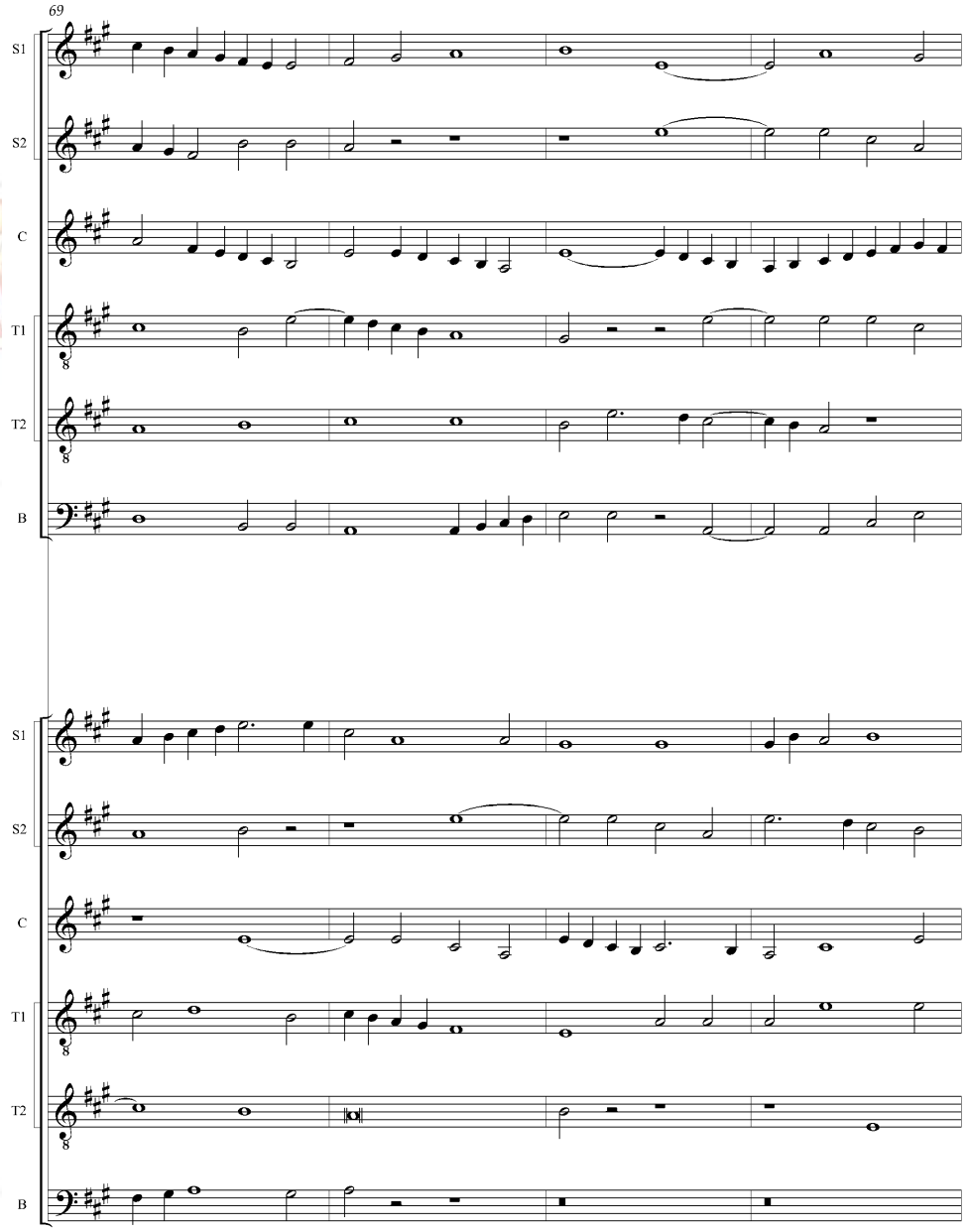
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n. 16



L'intervento successivo (Es. n. 17) è consistito nel colmare i vuoti del tessuto polifonico che si sono venuti a creare con del materiale nuovo, che si inserisce creando nuove linee melodiche e incontri verticali a volte complessi con appoggiature, che suonano come "falsi ritardi" anche sui tempi deboli e incontri dissonanti.

Es. n. 17



L'ultimo intervento (Es. n. 18), che completa le quattro battute prese ad esempio, consiste nell'aver distribuito i due testi latino e spagnolo. Il testo latino è quello precedentemente sottratto alla polifonia originale di Monteverdi, quello spagnolo consta di due quartine:

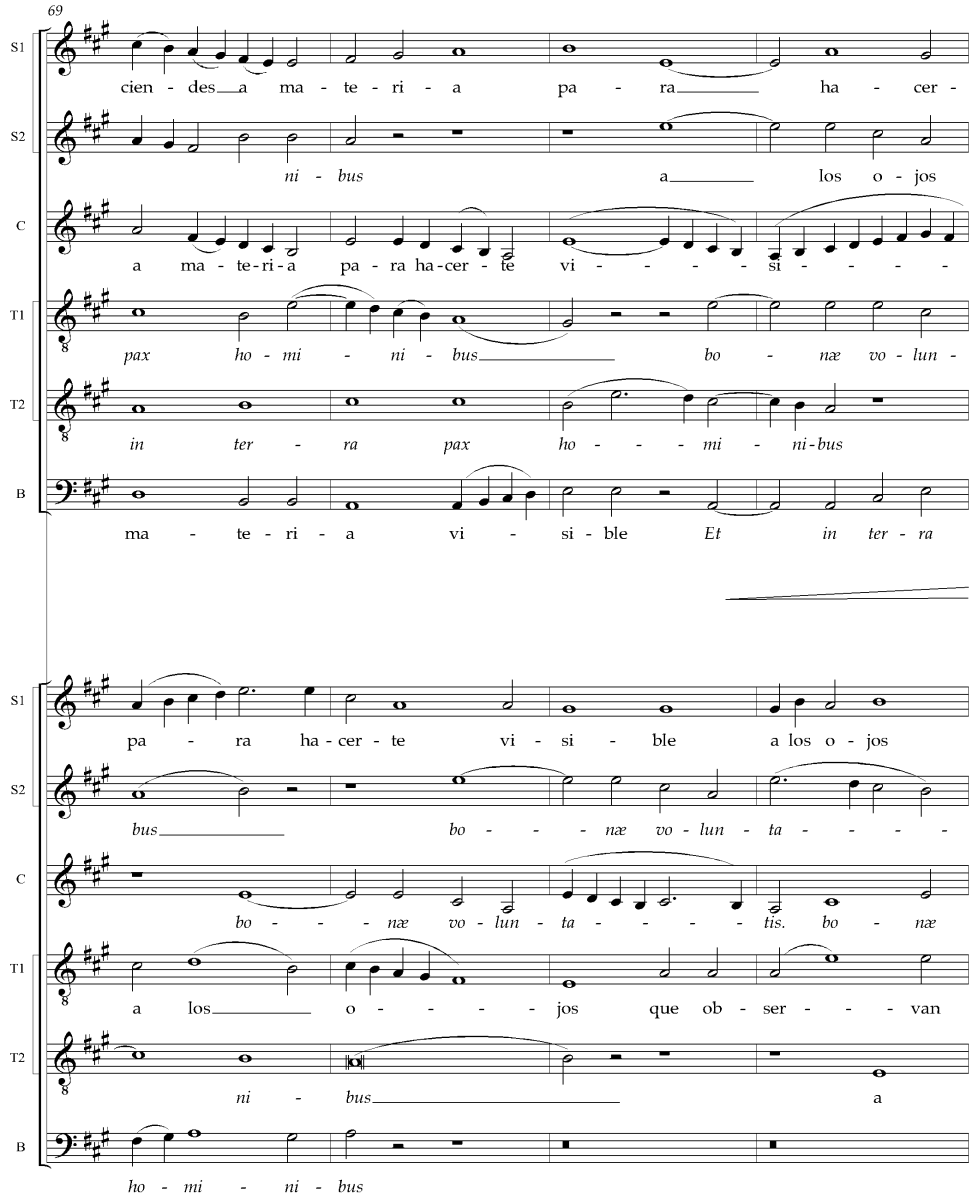
Desciendes a materia para hacerte visible
a los ojos que observan tu vida renovada
y vences sin espadas, en unidad sencilla,
al enemigo bello de las mil calidades.

¡Alegrísimo Dios! ¡Alegrísima Forma!

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Aleluya reciente de todas las mañanas.
Misterio facilísimo de razón o de sueño,
si es fácil la belleza visible de la rosa.[36]

Es. n. 18



Nel percorso attraverso le tonalità che il *Gloria* sta percorrendo possiamo individuare una profonda adesione al testo. Dalla partenza completamente alterata in senso ascendente si passa, come abbiamo visto, attraverso la "redenzione" dei tre diesis. Nelle ultime battute del *Et in terra pax*, sfruttando il frequente uso che Monteverdi fa del settimo grado abbassato, assistiamo a una temporanea modulazione all'ultima tonalità coi diesis del *Gloria*: un solo diesis che designa una cadenza perfetta su una triade maggiore di Sol che sarà il tramite, in quanto dominante, verso la nuova tonalità della sezione seguente: Do minore.

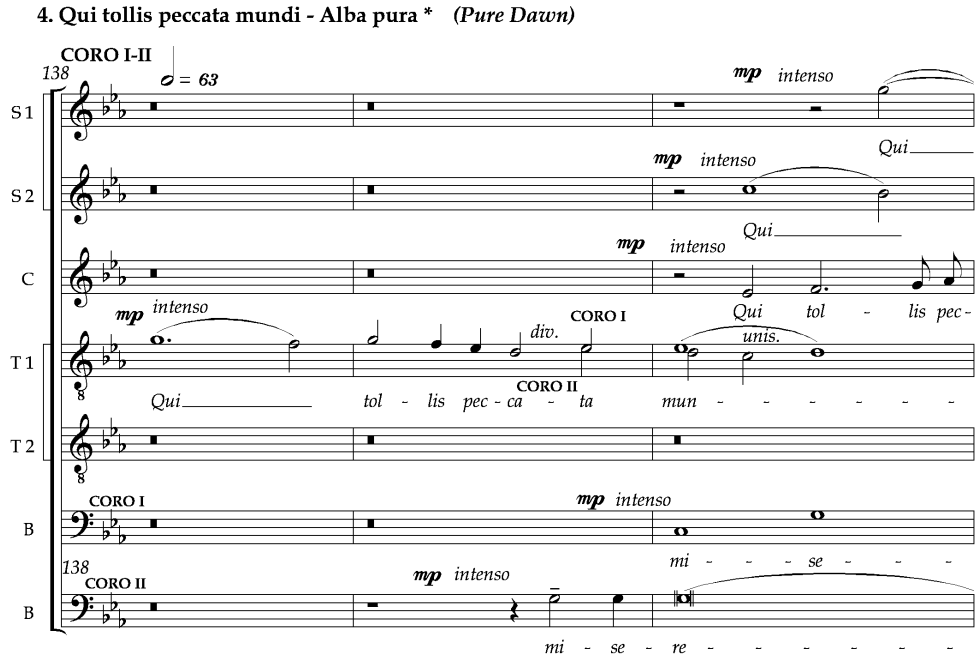
[36] Ivi.

3.2.4. Qui tollis peccata mundi - Alba pura

Un doppio titolo apre questa sezione perché suddivisa al suo interno. Non troviamo più politestualità, ma l'esposizione del *Qui tollis peccata mundi* latino (Es. n. 19), secondo una riscrittura e rielaborazione dell'originale monteverdiano con alcuni sostanziali interventi poco distruttivi:

- cambio di modo
- aggiunta di una settima parte al Basso
- fioritura della polifonia originale
-

Es. n. 19



Alba pura, la sezione in spagnolo, è assai semplice armonicamente, cullante e non si allontana dalla morbida serenità della nuova tonalità. Il testo è fortemente simbolico e ispirato:

> Aleluya, aleluya del zapato y la nieve.
> Alba pura de acantos en la mano incompleta.
> Aleluya, aleluya da la norma y del punto.[37]

La complessità dei simboli rappresentati è volta a inneggiare, con la ripetizione della parola *Aleluia*[38], alle forze del Bene, a Dio che ha appena finito di combattere nella lunga disputa dell'*Et in terra pax* contro le forze del Male. Lo scarpone e la neve sono un'immagine di complementarietà e completezza e, al contempo, un incontro tra la parte più terrena dell'uomo (il piede, come vedremo anche in altri passaggi lorchiani) e la neve, che rappresenta ciò che discende dal cielo ed è candido.

La mano incompleta è il simbolo meno chiaro dell'intero componimento e sta probabilmente a indicare la figura del Cristo Pantocratore.

La norma e il punto sono simbolo di unità e disciplina della Divinità; due parole che incontreremo tra breve nel *Credo* e, più avanti, nell'*Agnus Dei*.

---

[37] Ivi.

[38] *Aleluya* in spagnolo si scrive con una "l" sola a differenza di italiano e latino.

ISSN: 1594-378X

Molti riferimenti testuali e connessioni tra i vari testi scelti per la *Missa Lorca* creano una rete di simbologie, ritorni e rimandi che consentono di aiutarci a intendere certe immagini che, forse, prese singolarmente non sarebbero così perspicue o potrebbero condurre a ipotesi interpretative differenti. Osservazione necessaria, se non per un'esegesi letteraria dei testi di Lorca, sicuramente per l'interpretazione che è stata alla base delle mie scelte come compositore e che mi ha guidato nel progetto iniziale e nella sua realizzazione musicale.

3.2.5. Cum Sancto Spiritu

Il percorso delle tonalità procede dal clima alterato di partenza verso la cancellazione di ogni alterazione. Grazie alla dominante comune il *Cum Sancto Spiritu* conclude il *Gloria* in Do maggiore. Il percorso, che ha sia un significato simbolico sia una corrispondenza coi diversi climi armonici che abbiamo incontrato, conduce verso un vero finale "in gloria": bianco come bianco può essere inteso un Do maggiore non in quanto tale ma soprattutto in rapporto con il suo divenire bianco e luminoso rispetto a una tonalità tanto lontana quanto quella d'inizio. Nell'ultima quartina di Lorca, che è anche l'ultima quartina della poesia, si sintetizza mirabilmente la vittoria definitiva del Sacramento, del Bene, di Dio contro la Falsità, la Bellezza del trucco, il Male o più semplicemente il Demonio.

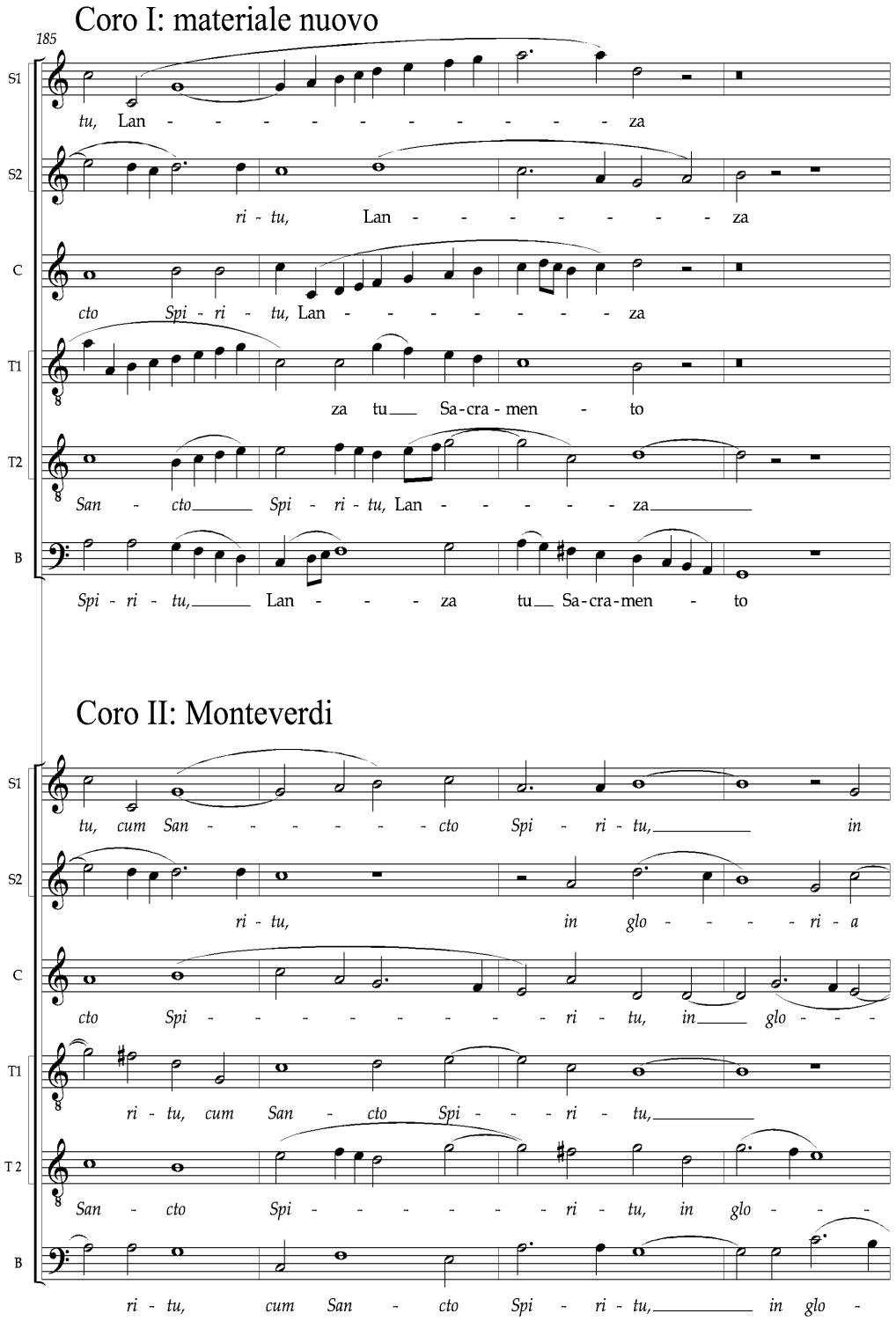
L'immagine finale è sorprendente: assolutamente teatrale. Un angelo di vetro, luminoso, sfavillante o più chiaramente quello che l'angelo simboleggia, Lucifero, viene mandato in mille pezzi da un gesto o forse da un soffio di un flauto; immagine dunque non solo teatrale, ma anche musicale nel suo effetto acustico e nel suo contenuto.

> Lanza tu Sacramento semillas de alegría
> contras los perdigones de dolor del Demonio,
> y en el estéril valle de luz y roca pura
> la aguja de la flauta rompe un ángel de vidrio.[39]

La conclusione del *Gloria*, nella sua realizzazione musicale, porta per la prima volta, che è poi anche l'unica in tutta la *Missa*, alla citazione perfetta del *Cum Sancto Spiritu* di Monteverdi senza solisti e non trasposto; il Coro II canta Monteverdi in Do maggiore mentre il Coro I in un clima assolutamente sfolgorante, in armonia con queste ultime battute monteverdiane, moltiplica e amplifica quanto avviene nella polifonia originale (Es. n. 20) e aggiunge slanci ritmici, che ovviamente non erano presenti in un brano del Seicento (Es. nn. 21 e 22), che portano all'*Amen* finale su di un accordo che allarga il coro in una posizione lata, richiedendo alle voci esterne una tessitura estrema (Es. n. 23).

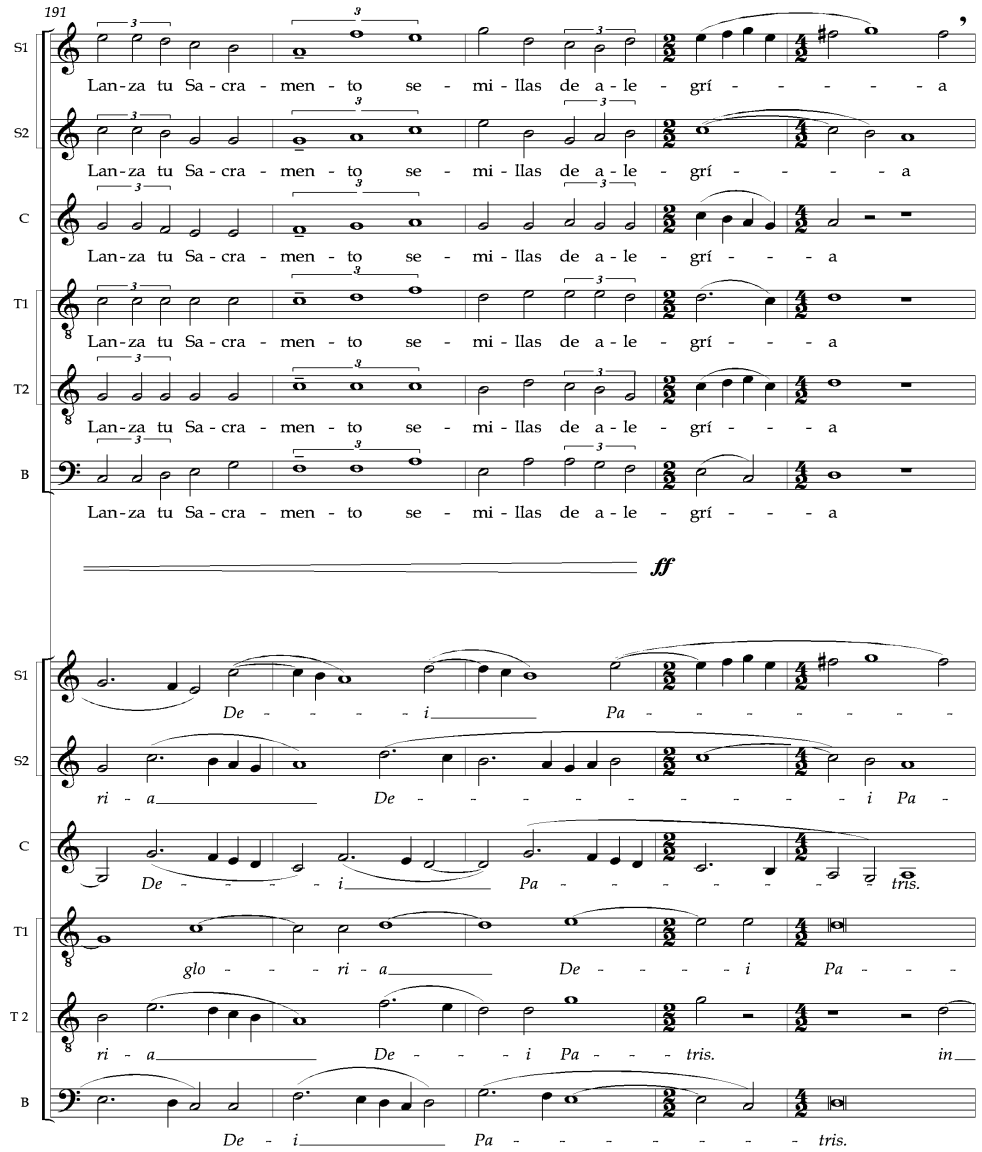
[39] Ivi.

Es. n. 20

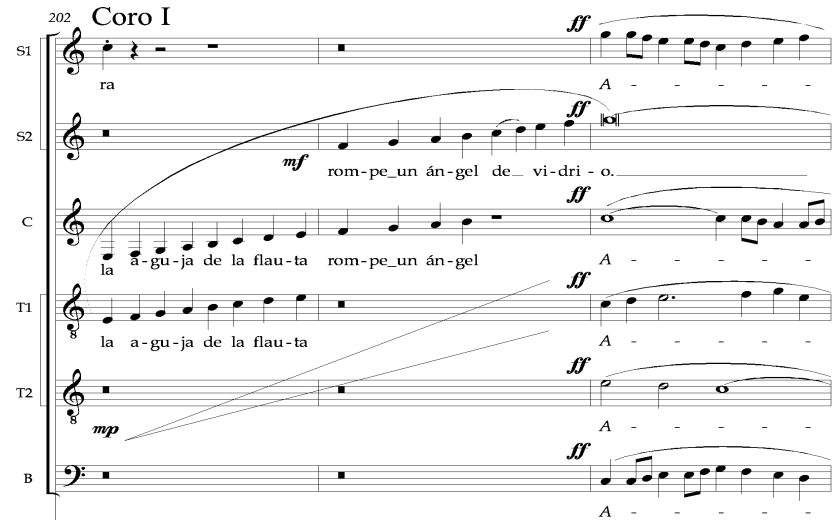


http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

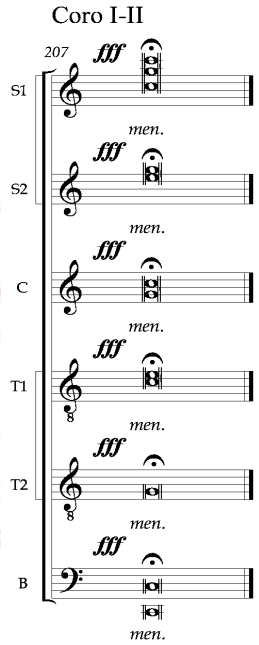
Es. n. 21


191
S1
S2
C
T1
T2
B
Lan-za tu Sa-cra-men-to se-mi-llas de a-le-grí-a
ff
De-i Pa-tris.
ri-a De-i Pa-tris.
De-i Pa-tris.
glo-ri-a De-i Pa-tris.
ri-a De-i Pa-tris. in
De-i Pa-tris.

Es. n. 22


202
Coro I
S1
S2
C
T1
T2
B
ra
A
rom-pe_un án-gel de vi-dri-o.
la a-gu-ja de la flau-ta rom-pe_un án-gel
la a-gu-ja de la flau-ta
ff
mf
mp

Es. n. 23



3.3 Credo: tra disciplina e improvvisazione

Osservando il materiale letterario è lampante la brevità del testo del *Credo*. Non solo: osservando la partitura è evidente la brevità del brano e l'assenza del testo latino.

Queste, e soprattutto la seconda, sono le caratteristiche che rendono il *Credo* un brano differente dagli altri. Si inserisce nella *Missa* per diversi motivi ma per gli stessi paradossalmente se ne distacca.

Questa evidenza è stata da me voluta in seguito a una riflessione necessaria durante la scelta del materiale letterario e musicale. Non era infatti obbligatorio scrivere un *Credo* nella *Missa*; una *Missa brevis* solitamente ne è sprovvista. Ciò che più mi turbava era che di solito, però, una *Missa brevis* è tale anche nella rapidità con cui sfrutta il testo (soprattutto in un brano lungo come il *Gloria*) e nella sua durata. La *Missa Lorca* non è certo una *Missa brevis* se già si considera la grande quantità del materiale letterario impiegato. Un'obiezione potrebbe essere che la *Missa Lorca* non è un a *Missa*, ma trattandola come tale ho deciso, soprattutto, che non fosse *brevis*.

Per vincere la "resistenza" del *Credo*, che sta nella sua complessità del significato liturgico e nella sua lunghezza, ho deciso di non utilizzare il testo latino ma solo quello di Lorca. La "quantità di testo" è ulteriormente ridotta dall'utilizzo di due brevissime poesie. Se nel *Kyrie* ho utilizzato una poesia intera di Lorca, nel *Gloria*, nell'*Agnus Dei* e nel *Dona nobis pacem* ho utilizzato soltanto alcuni versi di poesie molto lunghe, nel *Credo* come nel *Sanctus* ho utilizzato due poesie per ogni brano. Ma se ne *Sanctus* una delle due poesie è piuttosto lunga, per il *Credo* ho voluto utilizzare due poesie rispettivamente di tre e nove versi soltanto.

Così come il testo dell'*Hosanna* (che fa parte del *Sanctus*) i due testi del *Credo (Rayos e Símbolo)* sono tratti dalla *Suite de los espejos* del 1921. Tutta la *Suite* è caratterizzata da uno stile poetico estremamente sintetico e simbolico.

La simbologia di numeri e immagini presente sia in Lorca che nella *Missa* raggiunge un fortissimo livello di "saturazione" nel Credo. Lo specchio inteso come "proiezione dell'anima", l'arcobaleno (e i suoi sette colori) come collegamento tra cielo e terra, lo spettro luminoso che suddivide la luce nei sette colori dell'iride (gli stessi dell'arcobaleno) e la figura del

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Cristo – da Lorca descritta con tratti così umani che qua si fa portatore di luce, unione e fratellanza tra cielo e terra – sono alcune delle simbologie più forti del *Credo*.

Questa simbologia rimanda al linguaggio biblico secondo cui l'arcobaleno[40] rappresenta l'"Alleanza" tra Dio e il suo popolo mentre il numero sette[41], notoriamente numero simbolico, sta a indicare la completezza dell'agire di Dio e del sacro.

Nell'utilizzare il testo non ho tenuto conto della versificazione di Lorca; le due poesie scritte di seguito costituiscono sette frasi e il *Credo* sviluppa ognuna di esse nelle sette parti di cui esso è costituito. I sottotitoli che spesso compaiono nella *Missa* sono utili a scandire brani lunghi e complessi come *Gloria* e *Sanctus* e sono in spagnolo. Nel *Credo*, forse per il gusto di "far tornare i conti", (ma questo forse è uno di quei "vizi" dei compositori che in una analisi non si dovrebbero dichiarare) incontriamo dei sottotitoli in latino e spagnolo: anche nel *Credo* c'è qualcosa di latino, tranne, in realtà, il *Credo* vero e proprio.

Ogni frase del Credo ha "provocato" un'atmosfera sonora ed emotiva che si inserisce, senza soluzione di continuità, nel brano intero e nel suo essere scandito dalle sette *partes*.
Vedendo il testo di Lorca riscritto in questa maniera è già evidente la struttura in sette parti, sette colori se vogliamo giocare con i simboli elencati sopra, che sorregge il *Credo*.

PRIMA PARS: Todo es abanico.
SECUNDA PARS: Hermano, abre los brazos.
TERTIA PARS: Dios es el punto.
QUARTA PARS: Cristo tenía un espejo en cada mano.
QUINTA PARS: Multiplicaba su propio espectro.
SEXTA PARS: Proyectaba su corazón en las miradas negras.
SEPTIMA PARS: ¡Creo!

Ho sviluppato ciascuna delle sette *partes* in brevi gesti dal carattere improvvisativo secondo delle regole fissate da me per ciascuno.

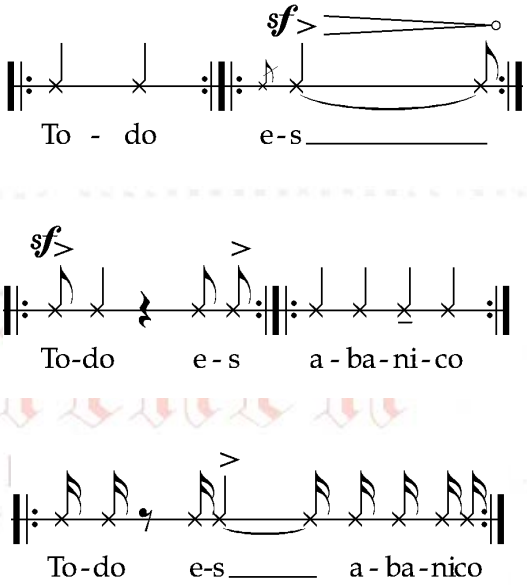
Il gesto compositivo che nel corso della *Missa* si è sviluppato fino al *Gloria* e proseguirà col *Sanctus* su stilemi differenti ma sempre notati in maniera tradizionale, nel *Credo* si limita a indicare una lettura musicale, evocativa, scenica, che enfatizzi di ogni frase il carattere sonoro, il suo significato, l'atteggiamento teatrale con cui proporlo.
L'aspetto teatrale e drammaturgico del *Credo* è evidente fin dal principio dello spartito da cui si apprende che:

- Il coro si dispone in ordine sparso spazializzato uniformemente nel luogo dell'esecuzione.
- Il *Cantus Firmus* (CF) viene eseguito da quattro voci maschili, 2 tenori e 2 bassi. I quattro coristi che eseguono il CF cantano uno accanto all'altro separati dal resto del coro (Es. n. 27).

Nella **PRIMA PARS** ho indicato diversi moduli ritmici che vengono eseguiti liberamente e con tactus individuale. Eccone alcuni esempi:

[40] L'arcobaleno, chiamato nella Bibbia «arco», è citato dopo il diluvio universale (*Gen*. 9,12-17) quale segno speciale della misericordia di Dio e a sanzione del "patto" con Israele di non mandare più il diluvio. Anche il profeta Ezechiele, cfr. *Ez*. 1, 23) lo usa per descrivere i fulgenti riflessi del trono divino. Questa simbologia è ripresa dal testo dell'Apocalisse canonica cristiana (*Apoc.*, 4,3 e 10,19).
[41] Il sette, numero sacro a partire dai Babilonesi, assume diffusamente nel tempo il valore simbolico di completezza, di "tutto", tant'è che "sette volte sette" sta per totalità. Fu sacro anche per gli ebrei che lo adottarono nell'apocalittica e nella liturgia (sette bracci del candelabro, sette unzioni d'olio, riposo del settimo giorno). Per il cristianesimo l'alta simbologia sta nel rimando ai sette sacramenti e ai sette doni dello Spirito Santo: a significare rispettivamente la completezza della presenza di Cristo e dello Spirito nella vita dal battezzato.

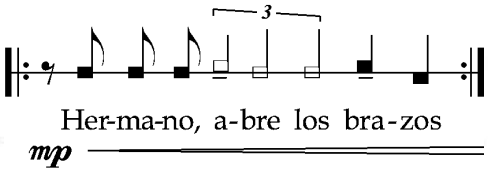
Es. n. 24



Il risultato è quello di una mancanza di *tactus* udibile, cosa che normalmente avviene nel momento in cui è data libertà a ogni singolo musicista. Il primo livello vocale, il sussurrato, è utilizzato per spostare l'accento sull'unica lettera sibilante della frase, la "s" del verbo, che apre il brano come si apre un ventaglio. Fin da questa PRIMA PARS è opportuno precisare come gli effetti usati sortiscono sicuramente un effetto evocativo e descrittivo, ma non si limitano a questo. L'utilizzo della tavolozza allargata che va oltre le note e oltre i valori ritmici tradizionali è un modo per rendere in modo madrigalistico sia il suono della frase (onomatopea), sia il contenuto emotivo, sia il gesto teatrale che Lorca, nella mia lettura, suggerisce.

La SECUNDA PARS segna il passaggio al secondo livello vocale: quello sonoro non intonato o più semplicemente parlato.

Es. n. 25



L'apertura del ventaglio dal punto di vista esclusivamente madrigalistico è rumorosa mentre l'apertura delle braccia è silenziosa. L'aspetto emotivo è letto e tradotto in ritmo e musica tramite una ritmica più semplice, un'apertura sul verbo "aprire" che è apertura "melodica" – sebbene di vera e propria melodia non si possa ancora parlare a questo punto del *Credo* – e apertura ritmica al contempo. Anche la dinamica che dal **mp** procede verso il **f** è un modo per suggerire quella che risulta quindi apertura:

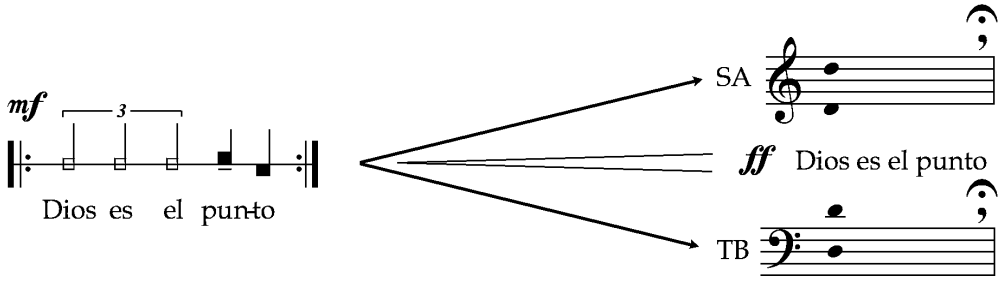
- letteraria
- vocalica (dalla "s" della PRIMA PARS alla "a")
- emotiva
- dinamica
- teatrale
- drammaturgica

ISSN: 1594-378X

La TERTIA PARS compie il percorso verso il terzo livello vocale: il "cantato". Ciò avviene gradualmente, in "apertura", sempre su tutti i livelli sopra descritti. Dall'oggetto si passa all'uomo e in questa TERTIA PARS si giunge a Dio. Anche la grafica (Es. n. 26) di questa frase suggerisce l'apertura verso:

- la dinamica **ff**
- la stasi ritmica
- l'unisono su tre Re

Es. n.26

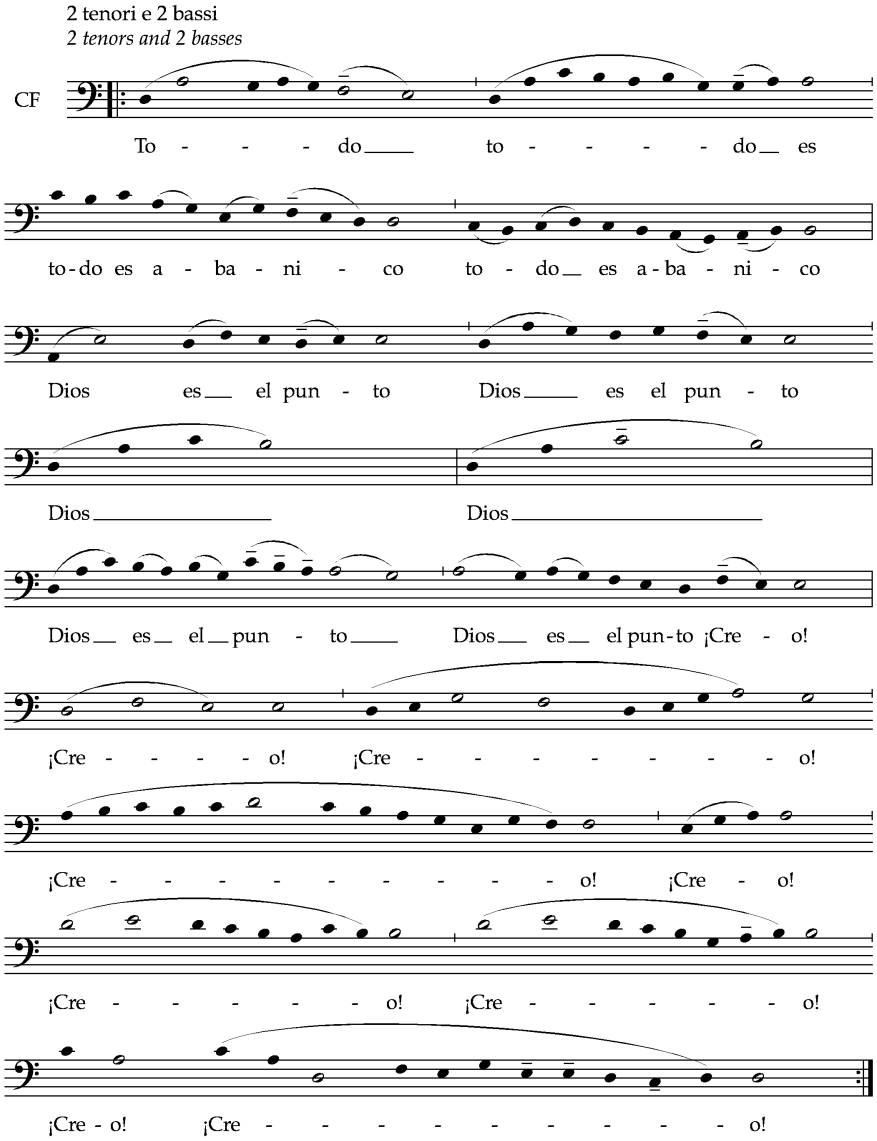


Incontriamo a questo punto l'unico "respiro" del *Credo*. Dopo le prime tre *pars* che hanno compiuto, con le prime tre affermazioni di Lorca, il percorso descritto, il primo e unico respiro presente nella composizione è quello che segna la transizione alla QUARTA PARS.

Il respiro è l'occasione per presentare un elemento del *Credo* finora ignorato: il *Cantus Firmus* (C.F.). Si tratta di una linea melodica falsamente gregoriana (Es. n. 27) che si snoda su un altrettanto falso primo modo. Il centro tonale è anche in questo caso il Re. Il C.F. viene interpretato da un ristretto gruppo di interpreti. Ne ho prescritti quattro: due con voce di tenore e due di basso. L'estensione dalla linea melodica e la necessità di avere una omogeneità timbrica e dinamica mi hanno guidato verso questo ristretto organico con voci acute e gravi assieme. Il testo del C.F. è costituito da tre delle sette frasi del Credo: la prima, la terza e la settima: «Todo es abanico. Dios es el punto. ¡Creo!». Costituisce dal punto di vista testuale una sintesi del messaggio lorchiano, dal punto di vista musicale un filo rosso e un riferimento tonale o più genericamente gravitazionale per le sezioni del coro che sono scritte su canovacci quasi improvvisativi. Insieme alle indicazioni delle durate approssimative in secondi il C.F. costituisce il punto di riferimento necessario in una composizione come questa.

Es. n. 27

CANTUS FIRMUS



La prassi improvvisativa, infatti, è propria di diverse aree della musica: le più frequenti sono sicuramente quella organistica e quella jazzistica. La prima è legata a un solo esecutore il quale si pone delle regole, ma all'interno di esse tutti i parametri sono gestiti da lui in quanto solo. Nel jazz le strutture ritmiche e armoniche danno libertà improvvisative ai singoli esecutori secondo degli schemi preesistenti all'esecuzione. Scrivere un brano corale non solo con sezioni caratterizzate dall'improvvisazione controllata, ma interamente costruito in questo modo richiede all'esecutore, che non è né singolo né singolo in un gruppo (in quanto vi sono comunque delle sezioni), dei sistemi di comunicazione e dei riferimenti per poter gestire l'evento musicale dell'esecuzione. Il direttore ha, come in un brano tradizionale, la funzione di riferimento, ma per disciplinare, scandire e al contempo dare unità a un brano come questo è necessario avere anche altri punti di riferimento spazio-temporali in più. L'improvvisazione corale è una pratica diffusa nel nordeuropa, in particolare nell'ultimo decennio, ed è usata

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

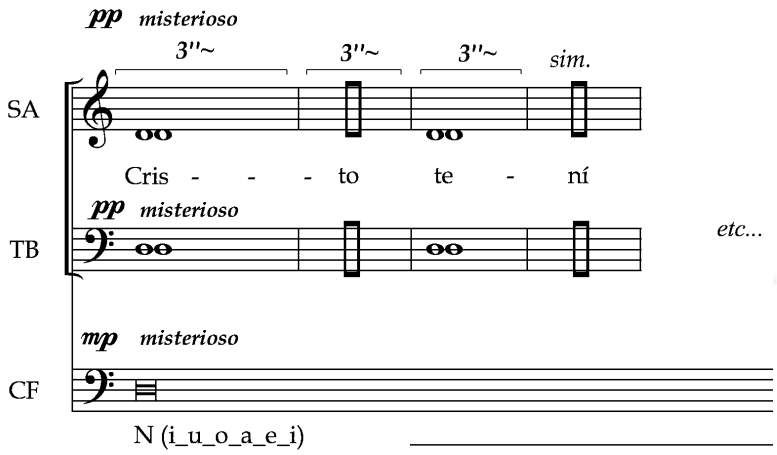
soprattutto con fini didattici per dare libertà e nello stesso tempo disciplinare i singoli coristi. Il *Credo* è stato da me composto per un gruppo corale svedese e, a differenza di altri esperimenti improvvisativi che si basano su brani preesistenti o su sezioni di essi, il *Credo* è interamente basato su questa pratica. La libertà che si manifesta in maniera caratteristica in ognuna delle sezioni del *Credo* è assai meno presente nel C.F. in quanto elemento conduttore, sebbene in secondo piano, e in quanto eseguito all'unisono da quattro voci. La libertà che non è improvvisativa in questo caso è data soltanto dalla notazione senza ritmo indicato: come un canto gragoriano scritto con la testa delle note e il pentagramma al posto dei neumi e del tetragramma. La funzione di sostegno tonale del C.F. è evidente e necessaria per connettere le *partes* non intonate (sussurrate o parlate) e quelle che fanno riferimento al Re, intesa tanto come nota *finalis* quanto come tonica. In sintesi i compiti del C.F. sono:

- intonare il *cantus firmus*
- tenere una nota pedale
- tacere

La QUARTA PARS, a partire dalla nota Re raggiunta in ottava o in unisono col C.F., alterna degli unisoni a dei *cluster* liberi (Es. n. 28). Ogni singolo corista può intonare qualunque suono a qualunque intervallo di distanza dal Re.

Il testo della quarta frase di Lorca con sette parole, in maniera assolutamente chiara ed evidente, riesce a dare della Trinità un'immagine visiva suggestiva e sorprendente nella sua geniale semplicità. Cristo sorregge con ciascuna mano uno specchio che riflette il suo volto e il suo sguardo: una sintesi mirabile tra l'unità del punto e il gesto di aprire le braccia necessario per sorreggere due specchi. La musica sorregge questa immagine così suggestiva enfatizzando i due effetti di unisono e *cluster* con una dinamica molto lieve e una scansione del tempo simile alla fisiologia di un respiro molto quieto. La realizzazione pratica di questa quarta parte, oltre a essere caratterizzata da una trasparente comprensibiltà del testo sostiene e amplifica la impareggiabile semplicità con cui il poeta rappresenta un mistero divino. Il C.F. nella sua funzione di sostegno non si limita a tenere un pedale di Re, ma lo emette su un ciclo di vocali utili a enfatizzare gli armonici naturali della voce che "colorano" sia l'unisono sia i *cluster* intonati dal coro in cui il Re si scioglie e si stempera.

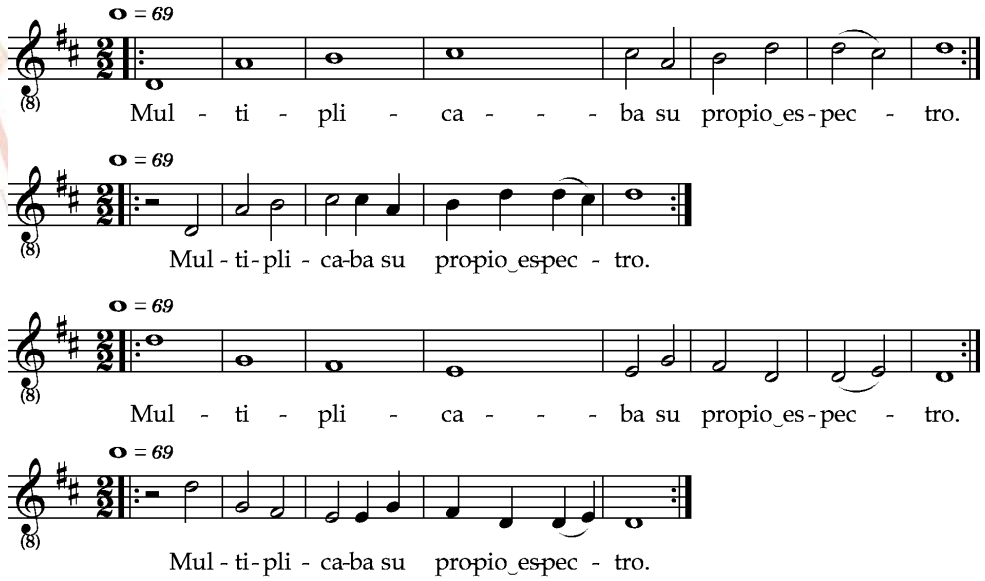
Es. n. 28



Nella QUINTA PARS compare una linea melodica vera e propria: l'unica nel *Credo*, escludendo il C.F. Come in tutta la *Missa* Lorca, anche nel *Credo* compare un frammento tratto dalla *Missa in illo tempore* di Claudio Monteverdi. Le motivazioni e le modalità di utilizzo del materiale monteverdiano sono varie a seconda dei brani. Nel *Credo* compare le prima fuga del Gomberti trasportata un tono sopra con un'armatura di chiave di Re maggiore (Es. n. 29). Le

fughe che Monteverdi indica nella prefazione della *Missa* e che ha tratto dal motetto del Gomberti sono dieci. L'utilizzo di questa fuga nel *Credo* della *Missa Lorca* prevede l'esecuzione della prima in quattro differenti versioni: quella originale, quella ottenuta dalla diminuzione, quella speculare e la sua rispettiva diminuzione.

Es. n. 29



Il trattamento del frammento contrappuntistico prevede che venga eseguito in canone, un procedimento tradizionale dunque e piuttosto rigoroso. Anche in questo caso, però, vi è un margine di libertà: il *tactus* non è più individuale, il direttore lo conduce. Il testo parla della moltiplicazione di uno spettro luminoso che è poi la riflessione dei due specchi. Ciò avviene secondo una struttura ritmica che sarà casuale nel suo svolgersi ma sicuramente, grazie al vincolo del *tactus* comune, caratterizzata da una certa regolarità. Il risultato polifonico di un qualunque canone è sempre un tessuto polifonico più o meno complesso. In questo caso il tessuto polifonico risultante sarà conseguenza, anche grafica se lo realizzassimo per esteso perdendo la casualità delle entrate, di

- dimezzamento o moltiplicazione dei valori
- riflessione speculare del tema di fuga

mantenendo così fede all'intento di leggere musicalmente, graficamente, teatralmente e gestualmente il testo, le parole e le immagini evocate.

La SEXTA PARS è divisa in due semiparti in quanto la frase «Proyectaba su corazón en las miradas negras» viene musicata con un madrigalismo, un glissando verso un punto o meglio verso più punti scuri e profondi. Pertanto è una frase "in discesa", una proiezione dell'immagine o della luce divina sull'umanità. Il glissando è separato dal suo naturale punto d'arrivo per una questione di eseguibilità del passaggio. Così la *pars* si divide in *a* e *b* per lasciar naturalmente spegnere la dinamica da **ff** a **mp** e indicare graficamente la durata della *pars*.

Questa frase che avvia il *Credo* verso la conclusione in realtà sottende numerosi rimandi sia nell'opera di Lorca che nella *Missa* stessa. Il mio interesse è stato, sin dall'inizio della *Missa*, quello di contestualizzare non solo latino e spagnolo o il sacro col profano, ma più profondamente un'idea del divino con l'umano. Sono numerosi i riferimenti che Lorca fa all'*arcoiris*, la bellissima parola spagnola che indica l'arcobaleno. Ed è stretto il collegamento fisico tra specchio, spettro, colori dell'iride e arcobaleno. Evidente al contempo l'unione che l'arcobaleno suggerisce tra ciò che è nel cielo e ciò che è sulla terra. Ricorrente è in tutta la

ISSN: 1594-378X

Missa il contatto e il riflettersi tra due diversi piani: sia nei testi liturgici sia in quelli lorchiani. In particolare nell'*Hosanna* il cui testo proverrà, come vedremo a breve, dalla stessa raccolta usata per il *Credo*.

Ma ancora, in una poesia non utilizzata nelle *Missa* e tratta dalla stessa *Suite*, Lorca ci dice:

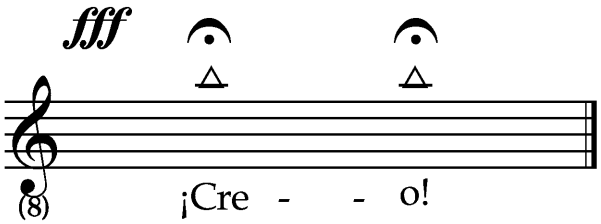
> Detrás de cada espejo
> hay una estrella muerta
> y un arco iris niño
> que duerme.[42]

Gioco di specchi dunque, ponte tra divino e umano, illusione ottica forse, ma sicuramente una forte convinzione che dietro questo gioco di specchi ci sia una forte connessione tra la figura così umana del Cristo di Lorca e lo sguardo bisognoso di luce dell'uomo, la cui anima è uno specchio che riflette paure, aspettative e angosce al contempo.

> Duerme.
> No temas la mirada
> errante.
> [...]
> Como mi corazón,
> así tú,
> espejo mío.
> Jardín donde el amor
> me espera.[43]

L'ultima frase del *Credo* non poteva che essere un grido(Es. n. 30). Dopo il sussurro, il parlato e il cantato ecco che l'ultimo livello, anche dinamico, della vocalità legge l'ultima frase, la più passionale e forte. Non è disperazione ma una fortissima affermazione, una professione di fede nei simboli d'amore, umanità, divinità e unione di cui tutta l'opera di Lorca è intrisa. Se il *Symbolum Nicæum* proclama delle verità di fede in senso liturgico il *Símbolo* di Lorca proclama a gran voce: «¡Creo!»

Es. n. 30



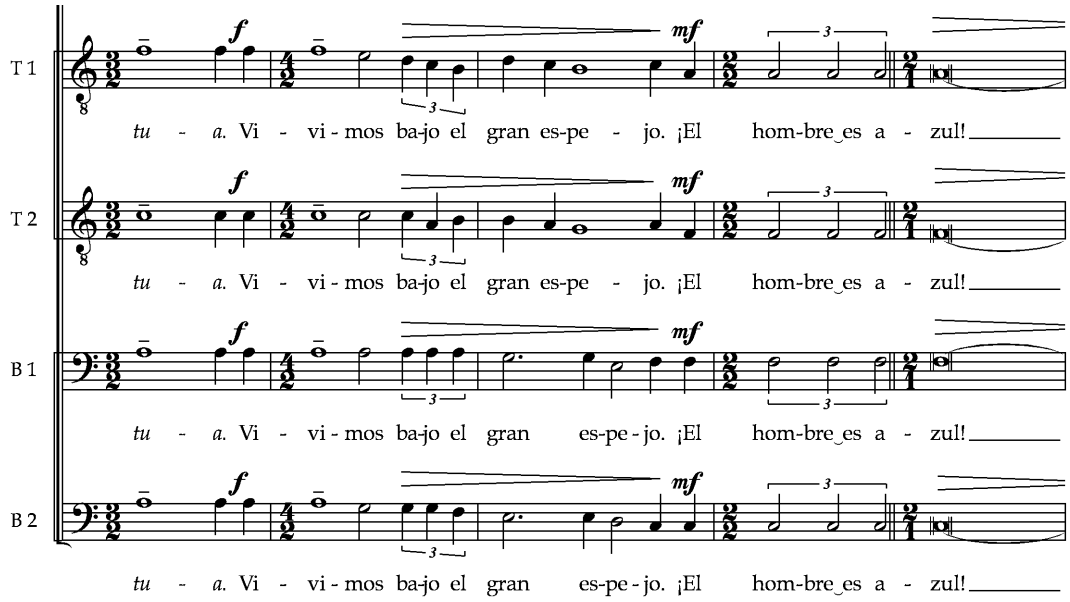
3.4 Sanctus: tra *cante jondo* e Monteverdi

> Vivimos
> Bajo el gran espejo.
> ¡El hombre es azul!
> ¡Hosanna![44]

[42] F. G. Lorca, *Capricho* in *Suite de los espejo*s (1921), in id., *Tutte le poesie* cit., I, p. 230.
[43] Id., Berceuse al espejo dormido in Suite de los espejos (1921), ivi.
[44] Id., El gran espejo in Suite de los espejos, 1921, ivi, p. 228.

Questo è il testo spagnolo dell'*Hosanna* condensato in sole quattro misure (Es. n. 31) del coro maschile che introduce l'*Hosanna* latino che incontreremo nel corso del *Sanctus*.

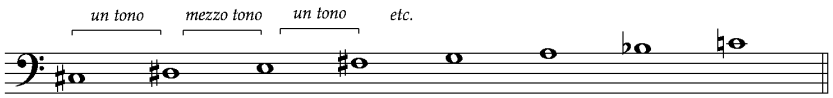
Es. n. 31



Quello del *Sanctus* e dell'*Hosanna* in esso contenuto è, insieme al *Credo*, il caso di poesie scelte per l'inerenza addirittura testuale con la parte della messa corrispondente. Nel caso della poesia entrata a far parte del *Sanctus* il titolo "Azione di grazia" corrisponde addirittura al nome che prende nella messa quel momento della liturgia.

Nel *Sanctus* incontriamo la parte solistica più estesa di tutta la *Missa Lorca*: un Baritono solo che dialoga, cantando soltanto in lingua spagnola, con il coro che, salvo alcune misure in spagnolo, canta tutto il testo del *Sanctus* latino. La parte solistica estesa e impegnativa è costruita sulla base di una scala ottotonica che vede l'alternanza di tono-semitono:

Es. n 32



Si è già diffusamente parlato di *cante jondo* a proposito del *Kyrie*[45]. Il solo del *Sanctus* (Es. n. 33) si presenta come una ben più estesa frase ispirata per andamento e indole al *cante jondo* e in particolare alla *siguriya* gitana. Profondo il sentimento di Pena[46] che troviamo nel testo e nella sua realizzazione musicale. Occorre precisare che dal punto di vista melodico-armonico, a differenza del *Kyrie* dove il frammento in questione era assai ridotto e semplice, qui incontriamo una sofisticazione di *cante jondo* o di *siguriya* più esteso, elaborato e virtuosistico. Assume una valenza teatrale molto forte e intensa, che richiede al Baritono di consumare nella parte del *Sanctus* precedente all'*Hosanna* le prime tre quartine della poesia, che in tutto ne conta quattro:

Gracias, Señor lejano,

[45] Cfr. *supra*, p. 21/24
[46] Cfr. *supra*, p. 22

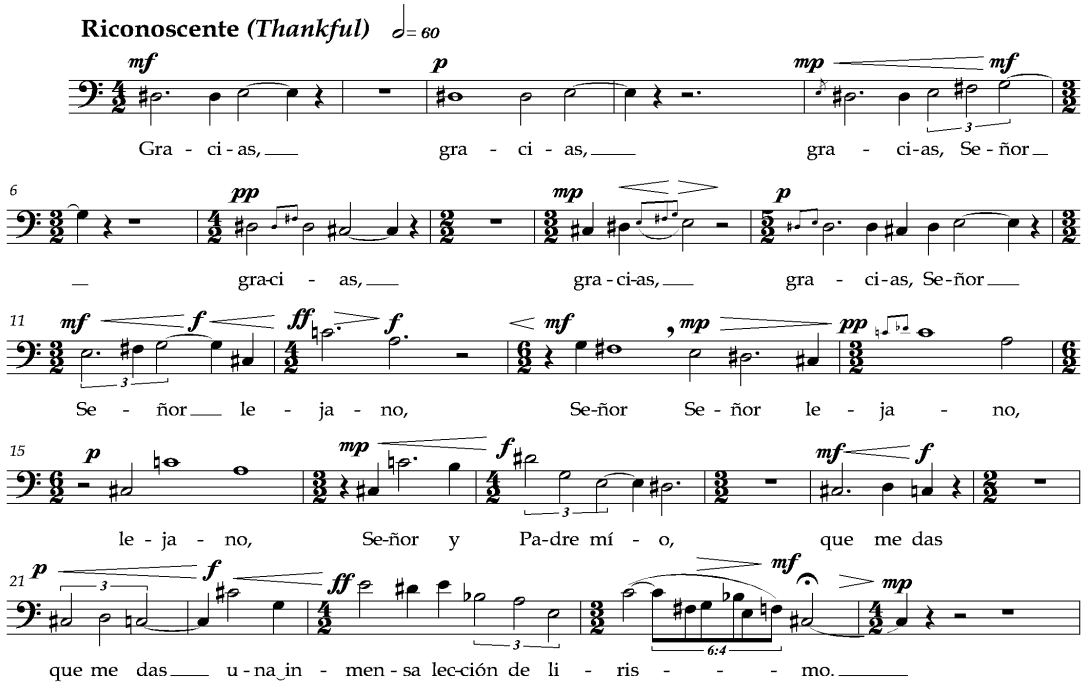
ISSN: 1594-378X

Señor y Padre mío,
que me das una inmensa
lección de lirismo.

¡Oh Santo, santo, santo
que muestras el divino
momento de la muerte
sin velos, a mi espíritu!

Dame la dignidad
del pájaro y del ritmo
de sus alas abiertas
ante lo sombrío.[47]

Es. n. 33



Esiste però un'attinenza ancora più profonda tra questo andamento di *siguriya* che investe il *Sanctus* e il testo poetico. Se torniamo a leggere quanto disse il poeta nella conferenza sul *cante jondo* tenuta a Granada nel 1926 – «Il *cante jondo* si avvicina al ritmo dell'uccello e delle sue ali»[48] – e lo confrontiamo con la meravigliosa terza quartina di *Acción de gracias* troviamo le stesse parole; scopriamo una fortissima attinenza tra la Pena, il ritmo, la sensibilità e la primitività del canto inteso sia come lirismo che come musica. Ma non basta: il gitanismo e la sua Pena vengono descritti nel momento sublime dell'imbrunire, quel momento prima della sera in cui, come abbiamo trovato in *Tarde*, viene il momento della sincerità prima dei saluti o delle speranze. Ritengo importante non dimenticare, nell'addentrarsi in connessioni così sottili e raffinate che la poesia di Lorca porge, che in spagnolo lo "sperare" e l'"attendere" si convogliano nello stesso verbo. Va da sé che linguisticamente, ma anche nella disposizione

[47] F. G. Lorca, *Acción de gracias*, in *Epitafio a un pájaro* (1922), in id., *Tutte le poesie* cit., I, p. 340.
[48] Cfr. *supra*, p. 24

d'animo, l'atteggiamento di andare verso qualcosa assume le valenze più forti e intime di consolazione, attesa e speranza, che sono aspetti fondamentali della Pena lorchiana.
Un'altra importante osservazione oltre a quanto già detto nel capitolo sul *Kyrie* è che il *cante jondo* si caratterizza per un accompagnamento sobrio. Molte volte si canta *a palo seco*, senza accompagnamento. Le chitarre non entrarono fino al XX secolo. I testi sono spesso in prima persona.

La *seguiriya* non ha alcuna relazione musicale con la *seguidilla* tradizionale spagnola. Si tratta di un canto drammatico, forte, adombrato e desolato che rappresenta il cuore più profondo del *cante jondo*. I suoi testi sono tristi, riflettono la tragedia umana, il soffrire e il dolore in relazione con gli eterni temi di amore, vita e morte.
Ricardo Molina commenta la *seguiriya* con le seguenti parole: «In linea generale il mondo che la *seguiriya* rivela è di una assoluta semplicità. La sua condizione *sine qua non* è la drammaticità. Le sue parole sono dirette all'anima, niente più. [...] La *seguiriya* è il grido di un uomo ferito dal suo destino. Può esprimere solamente sentimenti profondi come la tragedia di essere umano»[49]. L'ultima quartina di *Acción de gracias* pare uscire da un testo di *seguiriya* e corrisponde quasi letteralmente alle parole del critico e poeta spagnolo appena citato:

¡Oh Santo, santo, santo,
esta noche te pido
agua para mis ojos,
sombra para mis gritos![50]

Il *Sanctus* della *Missa Lorca* è suddiviso in cinque parti:
1. Acción de gracias *(Azione di grazia)*
2. Hosanna 1°
3. Benedictus
4. Hosanna 2°
5. ¡Oh Santo! *(Oh Santo!)*

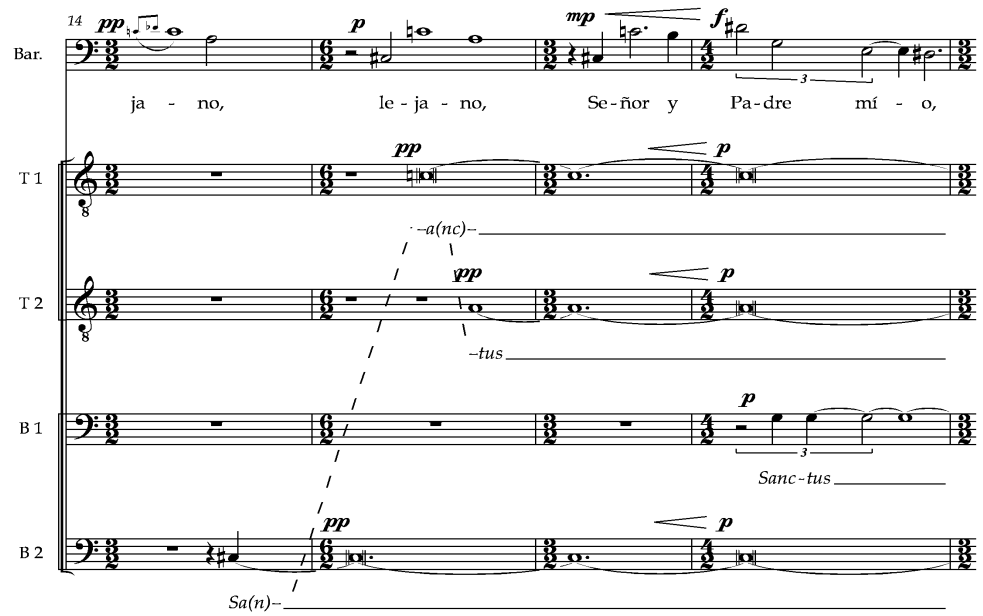
La struttura formale del brano è assai semplice e potremmo definirla struttura a ponte: A-B-C-B'-A'.

Le due parti esterne sono quelle che vedono il Baritono protagonista assoluto, ma con una differenza. Il n° 1 è assai esteso e prevede, dopo l'introduzione del solista *a palo seco*[51], l'intervento del coro diviso a otto voci (SSAATTBB). Le funzioni del coro sono chiaramente:
- realizzazione verticale del campo armonico del solista (Es. n. 34)
- sostegno armonico del solista (Es. n. 35)
- brevissimi spunti melodici di raccordo (Es. n. 36)

[49] Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco (ensayo de una interpretación antropológica)*, Editoriales Andaluzas Unidas, Barcellona 1985, p. 178.
[50] F. G. Lorca, Acción de gracias, in Epitafio a un pájaro (1922), in id., Tutte le poesie cit., I, p. 340.
[51] Cfr. *supra*, p. 63. *A palo seco* ossia senza accompagnamento.

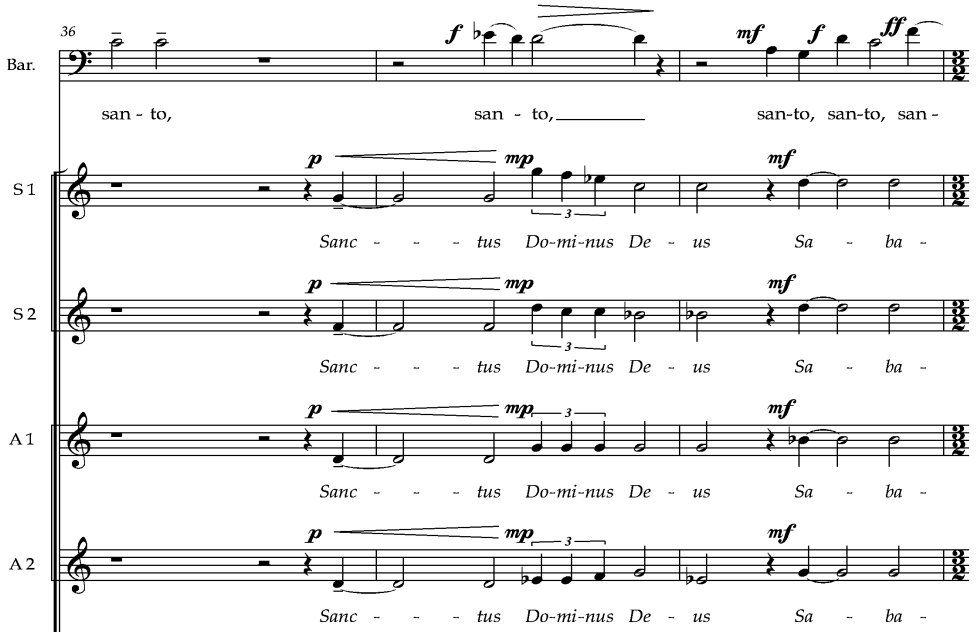
ISSN: 1594-378X

Es. n. 34

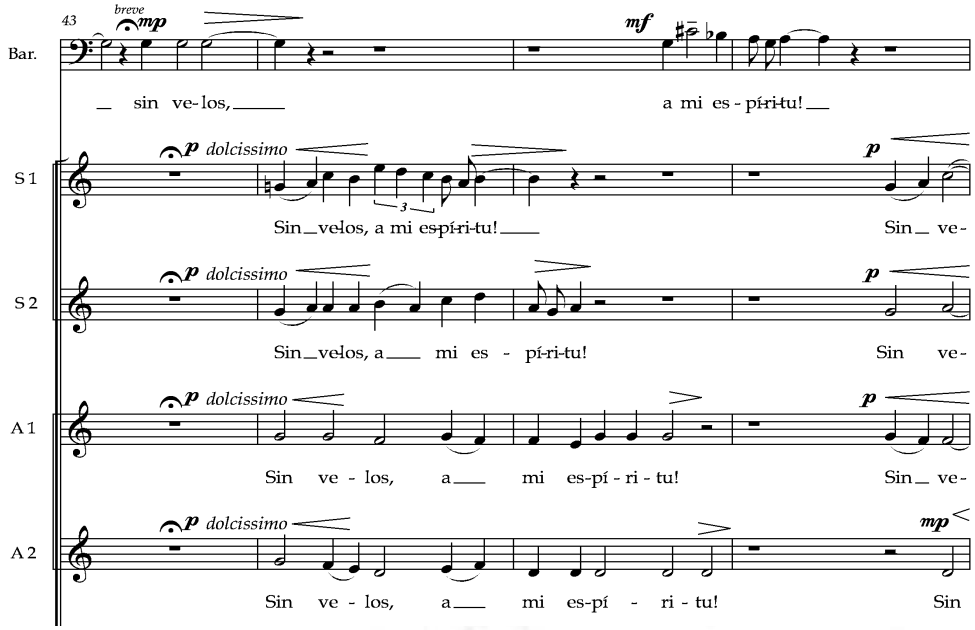


Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Es. n 35

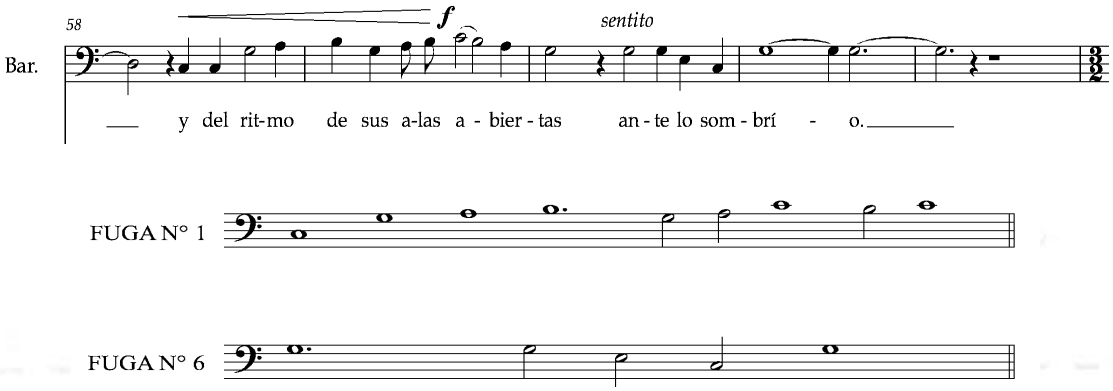


Es. n. 36



Può essere interessante notare come tra tra le battute 58 e 62, ossia prima di passare al n° 2 (*Hosanna 1°)*, vi sia nella parte del solo una citazione di Monteverdi (Es. n. 37) che comprende due delle fughe (Es. n. 38) della *Missa in illo tempore*: la prima e la sesta:

Es. n. 37-38

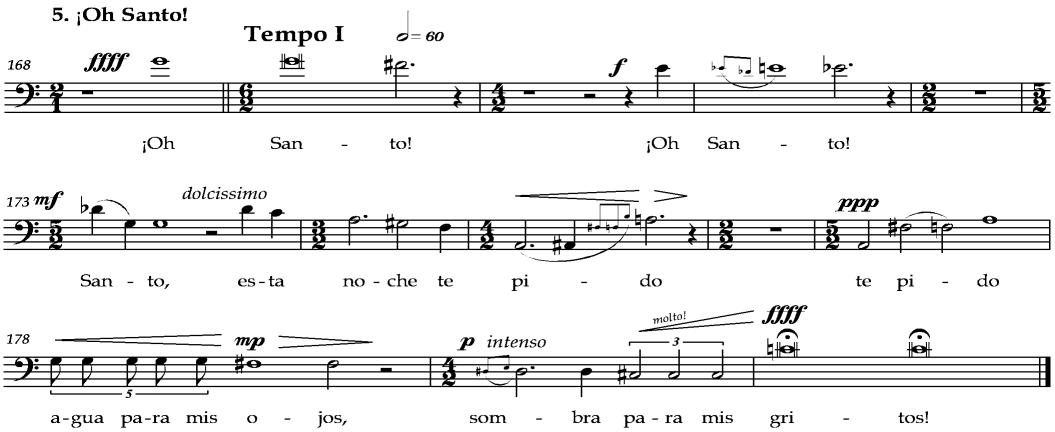


Questo frammento monteverdiano introduce alla seconda brevissima poesia che entra a far parte del *Sanctus*[52] utilissima alla transizione con l' *Hosanna* in quanto termina con la parola «Hosanna» che in spagnolo, così come in italiano, suona esattamente come in latino.
Per rispettare nell'analisi del *Sanctus* la forma a ponte notiamo come A', ovvero il numero 5, riprenda il numero 1 ma sia estremamente breve e non preveda il sostegno del coro: funge da coda del *Sanctus* e da transizione melodico-armonica (enarmonica) all'*Agnus Dei*.

[52] Cfr. *supra*, pp. 59-60 Es. n. 31

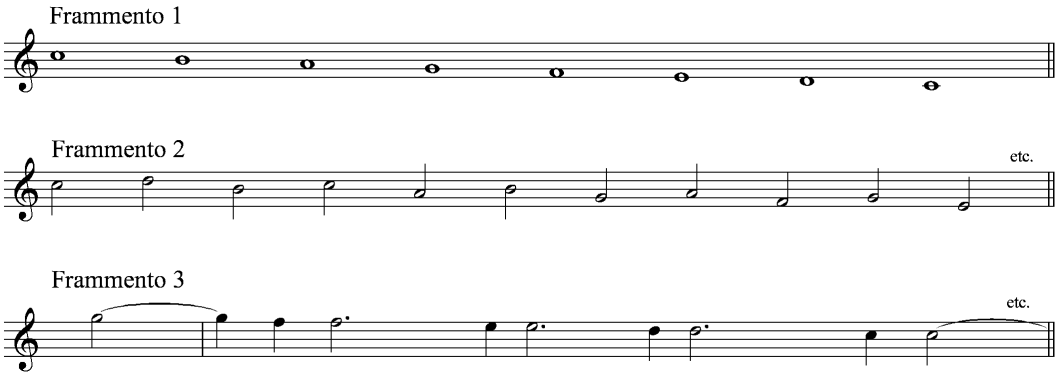
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n 39

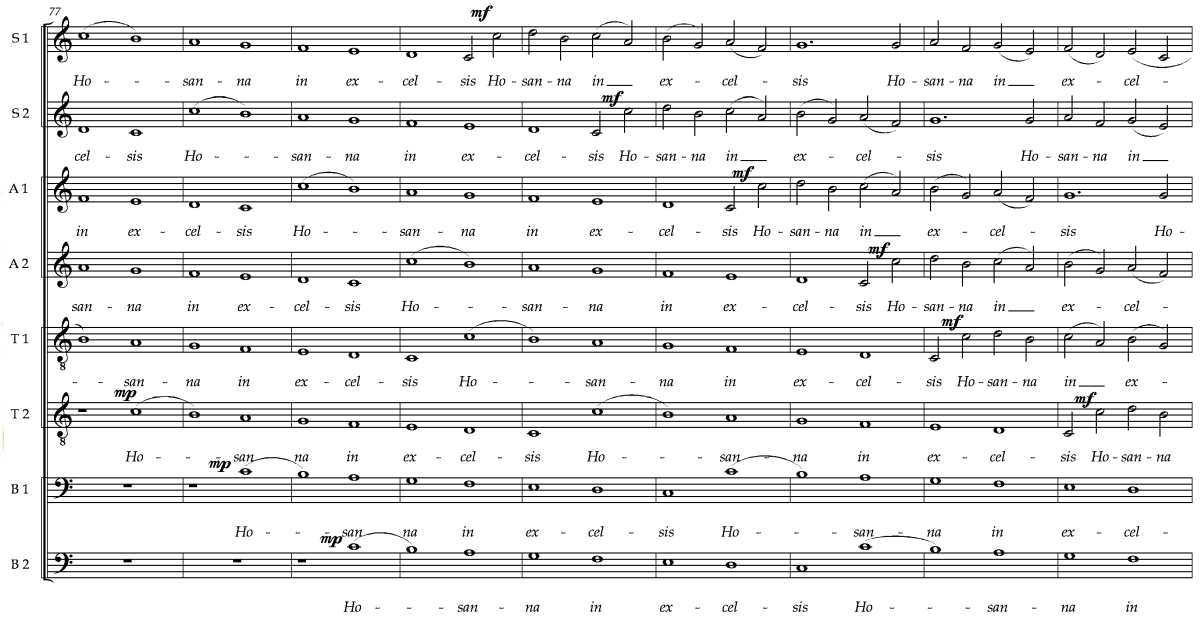


I due *Hosanna*, B e B', sono quanto di più lineare e diatonico si possa trovare nella *Missa Lorca*, che in generale vede prevalere la notazione bianca (Es. n. 40 e 41): in questo caso, però, l'assenza totale di alterazioni e la regolarità degli impulsi nel tempo di 2/1 rende lampante il bianco di questa pagina. Si tratta di un omaggio al *Sanctus* di Monteverdi, ottenuto combinando in un canone molto stretto tre semplicissimi movimenti di parti discendenti che abbondano nella polifonia di questo brano monteverdiano.

Es. n. 40

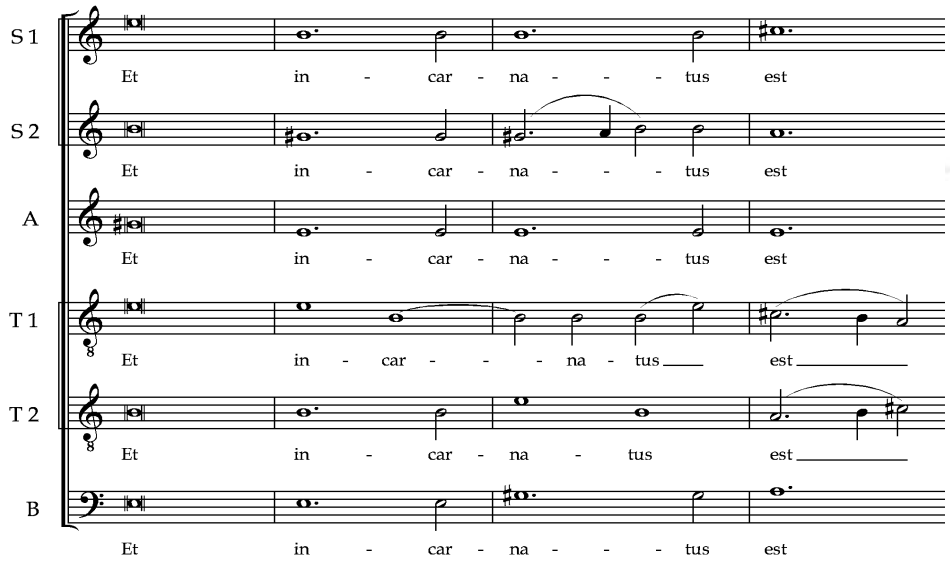


Es. n. 41



La chiave di volta della struttura formale a ponte è il numero 3: il *Benedictus*. È un brano con caratteristiche singolari non certo per il tipo di scrittura che è assai tradizionale, ma per essere l'unico momento della *Missa* in cui non è presente nè Lorca nè Monteverdi; è il solo brano in latino che potrebbe appartenere a una *Missa non Lorca*. Interamente per quattro voci maschili, il *Benedictus* è in Mi maggiore e si connette all'*Hosanna* 2° con una modulazione che riporta alla tonalità d'impianto. La scelta della tonalità è comunque un omaggio a Monteverdi che nel *Credo* della *Missa in illo tempore* introduce quello stupendo accordo di Mi maggiore sulle parole *Et incarnatus est*:

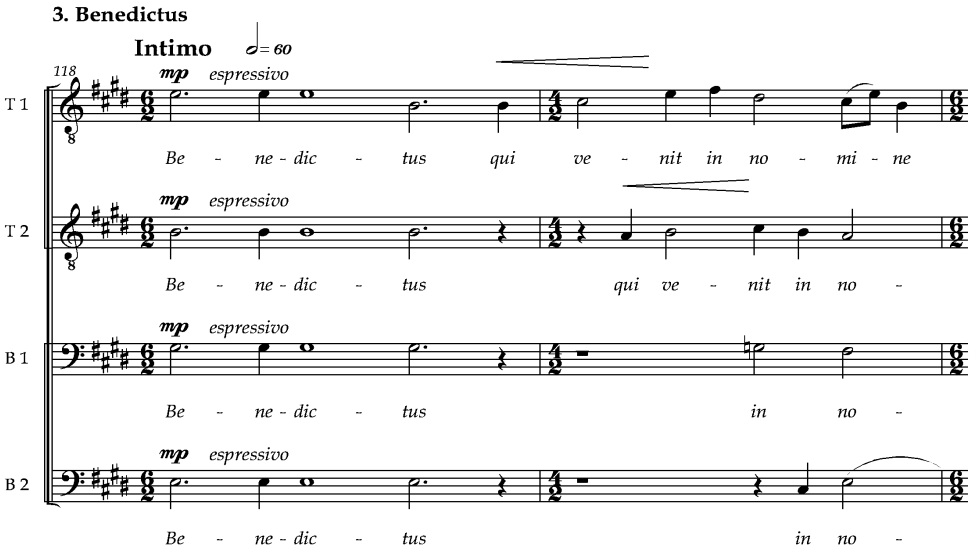
Es. n. 42



In questa scelta armonica e nello spunto melodico della prima battuta della parte superiore (Es. n. 42), data al Tenore I, sta l'omaggio a Monteverdi:

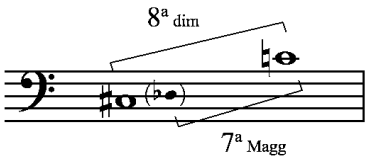
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n. 43



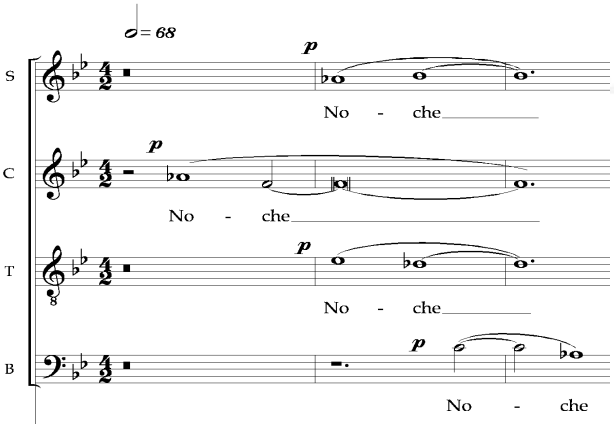
La coda o collegamento con l'*Agnus Dei*, ovvero il n° 5 del *Sanctus*, garantisce un collegamento morbido col brano successivo. Il Baritono, come abbiamo visto, conclude su un'ottava diminuita che comprende gli estremi della scala ottotonica:

Es. n. 44



Compiendo una trasformazione enarmonica questo intervallo, che diviene settima maggiore, comprende la tonica e la sensibile di Re bemolle maggiore, che è la triade su cui inizia l'*Agnus Dei* (Es n. 45). Come si vede nell'esempio, tratto dall'*Agnus*, in realtà la triade non compare, perché quando il Mi bemolle risolve la sua appoggiatura sul re bemolle il Soprano sale a Re. La transizione da *Sanctus* ad *Agnus* suona comunque come una modulazione, sebbene venga poi disattesa.

Es. n. 45



3.5 Agnus Dei: tra disperazione e rendenzione

Fin dall'inizio di quest'analisi della *Missa Lorca* ho tenuto a indicare l'*Agnus Dei* come brano "generatore" della *Missa*[53]. È infatti il brano musicale in cui il contatto tra i testi liturgico e poetico è più forte ed evidente, proprio per il fatto di essere stato proposto da Lorca medesimo. Nella poesia *Mundo* tratta da "*Oda al Santísimo Sacramento del altar*" Lorca cita le parole latine dell'*Agnus Dei* (escludendo le parole finali *dona nobis pacem*, motivo per cui ho in seguito ritenuto opportuno terminare la *Missa* con l'omonimo brano conclusivo).

I complessi e violenti accostamenti di immagini e di parole che Lorca utilizza sono evidenti sia all'interno del testo poetico spagnolo sia tra questo e la citazione del testo latino. Nel brano musicale il clima, a volte dolce a volte fortemente crudo, si trasferisce nel rapporto tra la mia musica e quella di Monteverdi, che scorre imperturbabile e quieta (ho indicato un *tactus* più lento rispetto a quello che si utilizzerebbe in una esecuzione tradizionale dell'*Agnus Dei* di Monteverdi).

Il brano è assai compatto sia nella densità armonica sia nel suo essere un continuo, interrotto solamente da brevi pause che risultano semplicemente dei respiri. Il sestetto solistico che interpreta *l'Agnus Dei* di Monteverdi non usa mai il testo di Lorca, cosa che capitava nel *Christe* in cui la compagine corale era suddivisa alla stessa maniera. Allo stesso tempo, il coro a quattro voci (SATB) canta esclusivamente sul testo spagnolo. Lo scorrimento di Monteverdi viene interrotto una sola volta. Riassumendo l'avvicendarsi della musica monteverdiana con quella di nuova composizione si può notare che l'*Agnus Dei*, così come il successivo *Dona nobis pacem*, non è suddiviso in parti; indico dunque le battute di riferimento che servono per considerare i diversi momenti del brano:

Batt. 1/9 – Coro
Batt. 9/16 – Transizione tra Coro e Sestetto
Batt. 17/39 – Coro e Sestetto
Batt. 40/50 – Coro
Batt. 50/88 (Fine) – Coro e Sestetto

La poesia utilizzata consta di dieci quartine, ma soltanto quattro e mezza sono state musicate. La prima quartina ci introduce immediatamente in un linguaggio onirico, lontano dalla realtà, quasi surreale (anche se il poeta, come si è detto, ci ammonirebbe sull'uso di questo termine)[54].

> Noche de los tejados y la planta del pie,
> silbaba por los ojos secos de las palomas.
> Alga y cristal en fuga ponen plata mojada
> los hombros de cemento de todas las ciudades.[55]

Sono molteplici e complesse le immagini simboliche in questo testo. Il piede era già presente nel *Gloria*, il cui testo proviene dalla stessa *Ode*, e sta a significare il limite più basso dell'essere umano che in questo caso è limitato verso l'alto dal tetto e non dal cielo. Siamo in una città di notte, il cielo non è azzurro (ma non lo era nemmeno nel *Gloria*, là era «battuto da motori»), l'uomo non è azzurro, non c'è contatto con il cielo e con la pace (la colomba dagli occhi secchi). L'atmosfera è di abbandono e perdizione. Le quartine omesse continuano nella descrizione di situazioni sanguinarie, orrende, sgradevoli e quasi infernali. Si intravede una

[53] Cfr. *supra*, p. 12
[54] Cfr. *supra* p. 22
[55] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

ISSN: 1594-378X

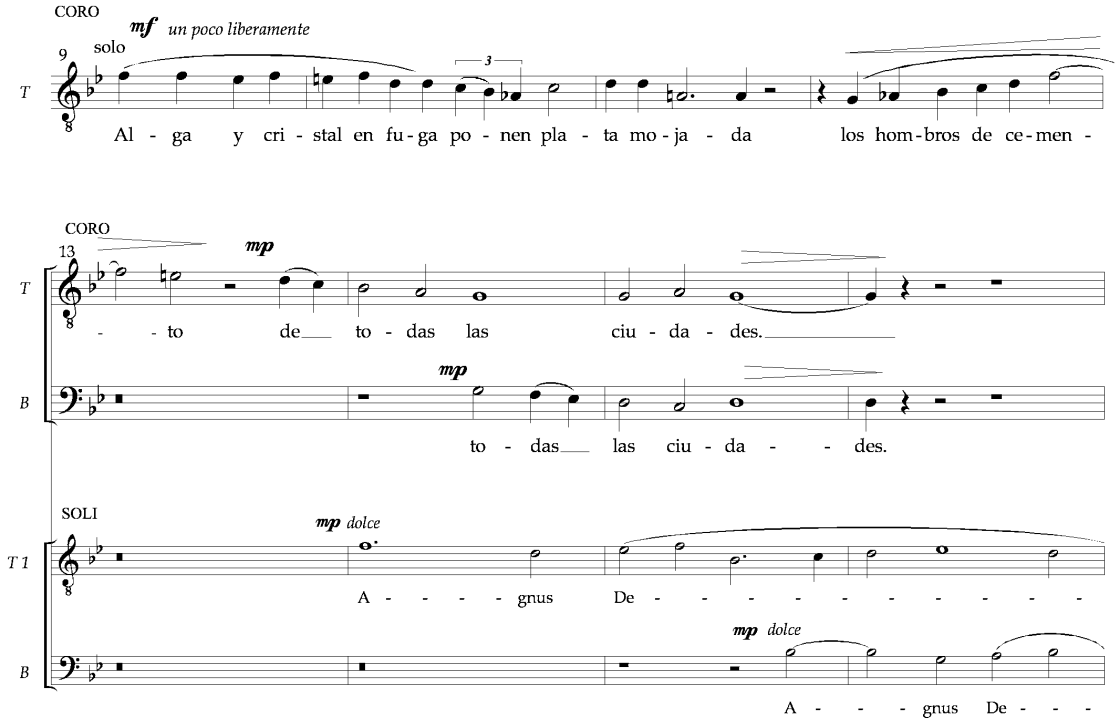
figura demoniaca, una «ramera con los senos de cristal arañado», che ci ricorda la figura di Lucifero nel *Gloria*[56].

> La gillette descansaba sobre los tocadores
> con su afán impaciente de cuello seccionado.
> En la casa del muerto, los niños perseguían
> una sierpe de arena por el rincón oscuro.
>
> Escribientes dormidos en el piso catorce.
> Ramera con los senos de cristal arañado.
> Cables y media luna con temblores de insecto.
> Bares sin gente. Gritos. Cabezas por el agua.[57]

Pur non trovandoci in *Poeta a Nuova York*, in cui Lorca si scontra con la grande città, nell'*Ode* che incontriamo in *Agnus* e *Gloria* notiamo comunque quanto siano appropriate le parole che il poeta medesimo usa in una conferenza del 1932: «Qui la Pena si identifica nella stessa grande città, nella sua architettura extraumana e ritmo frenetico, geometria e angoscia»[58].

Dopo questa introduzione del coro è interessante notare come avvenga il collegamento con Monteverdi. Come nel *Christe*, è un tenore solo a compiere il collegamento. Il collegamento avviene con la collaborazione di quattro voci maschili soliste: un tenore e un basso del coro e il Tenore I e il Basso del sestetto.

Es. n. 46

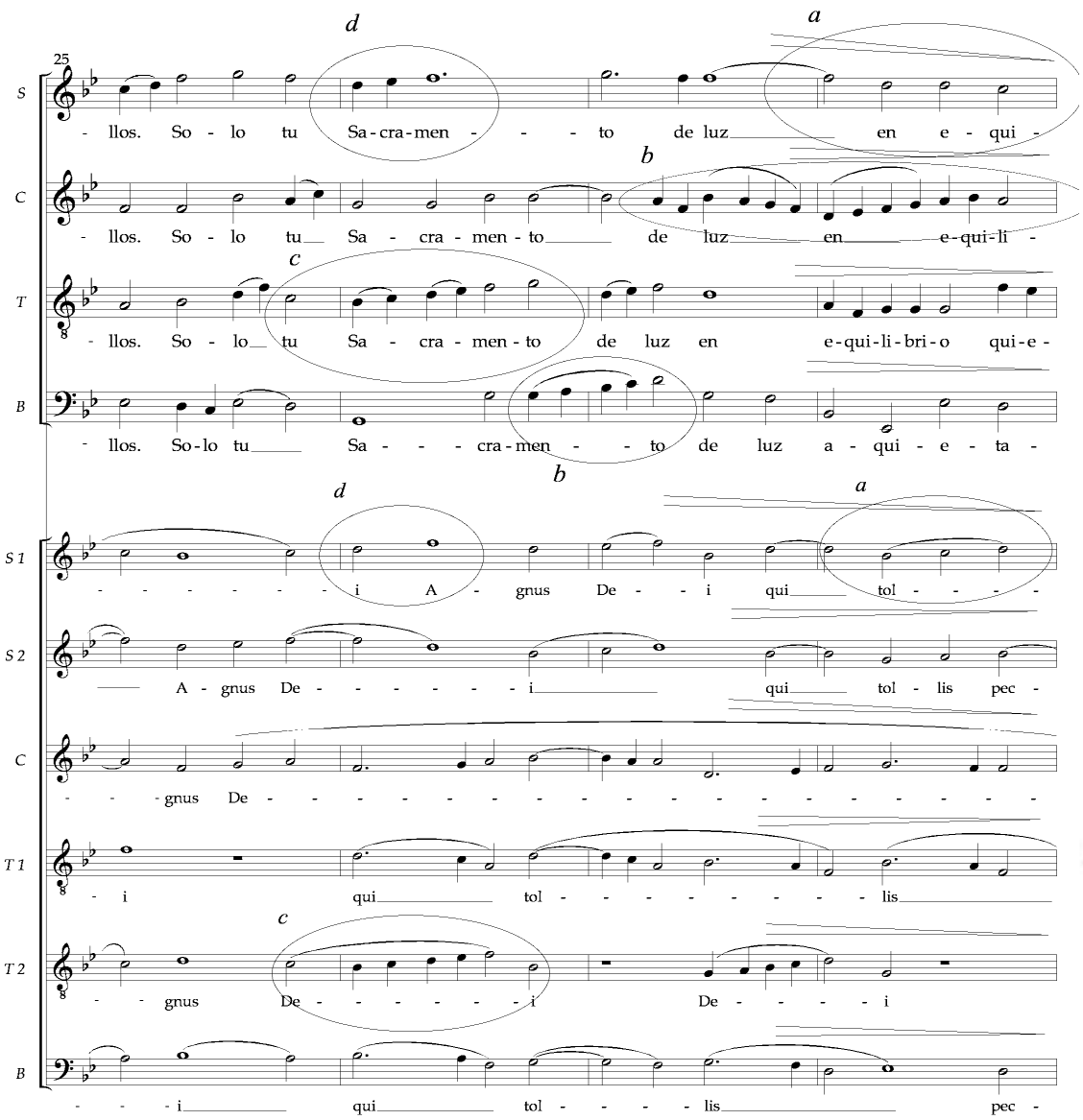


[56] Cfr. *supra* p. 43
[57] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.
[58] F. G. Lorca, *Conferenza «Un Poeta en Nueva York»*, Residencia de Señoritas de Madrid, 16 marzo 1932, in *id.*, *Conferencias* cit., p. 37.

La parte del Basso del coro, in queste prime battute un solista, spesso scende sotto la parte del Basso di Monteverdi dando alla polifonia originale un colore e delle funzioni armoniche differenti e falsate. La parte solistica del Tenore del coro ricorda l'intonazione del *Christe* e ci riporta alle considerazioni fatte riguardo al *cante jondo* in *Kyrie* e *Sanctus*.

In questa prima sovrapposizione il rapporto armonico e ritmico tra la parte di nuova composizione e Monteverdi risulta piuttosto morbido e consonante e arricchisce la polifonia di appoggiature, falsi ritardi (*a* in Es. n. 47) e movimenti nuovi (*b* in Es. n. 47); in altri casi sostiene certi movimenti di parti originali (*c-d* in Es. n 47).

Es. n. 47



Il presagio di qualcosa di catastrofico e cruento si annuncia nelle parole del poeta:

Para el asesinato del ruiseñor, venían
tres mil hombres armados de lucientes cuchillos.
Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.[59]

[59] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Lo stato d'animo è tristezza: la notte del mondo è il buio dell'incerto destino.

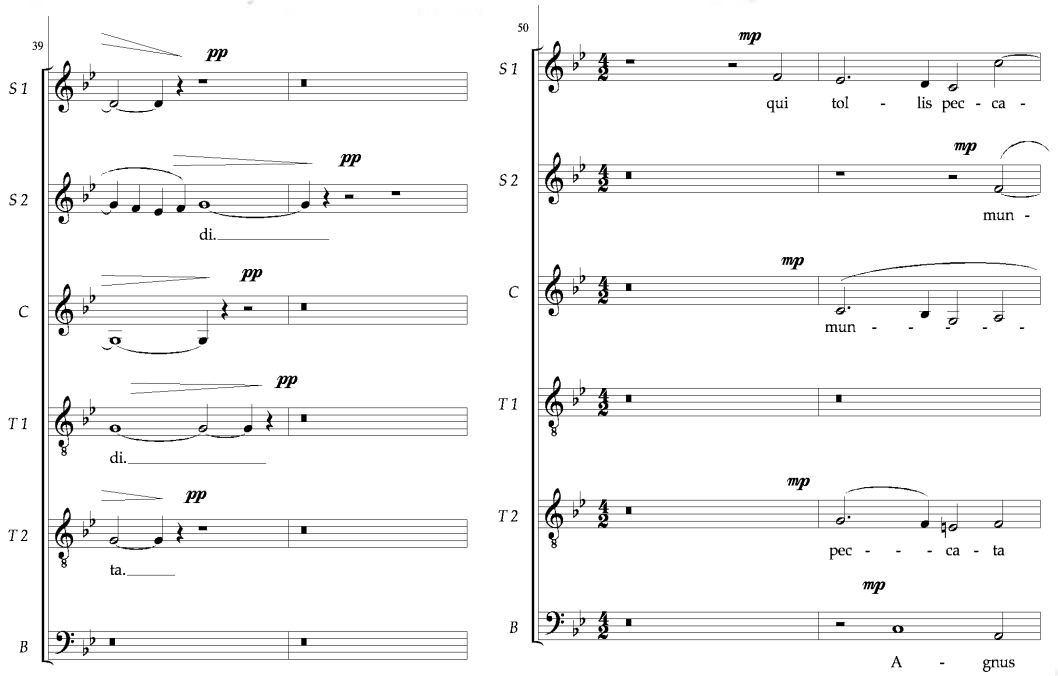
> Bajo el sol y la luna. Triste noche del mundo.
> Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe
> cuándo su mariposa dejará los relojes.[60]

L'immagine della farfalla che lascia gli orologi è immagine del tempo che termina senza preavviso, ma le farfalle nere sono anche quelle che avvolgono la *siguiriya*:

> Entre mariposas negras,
> va una muchacha morena
> junto a una blanca serpiente
> de niebla.[61]

La citazione musicale del *Kyrie* è evidente[62]: la frase, intonata dal coro si svolge su di una breve e intensa sezione omoritmica che prepara al ritorno di Monteverdi che si è interrotto; più che un'interruzione è uno strappo che viene "cucito" dal breve corale a quattro voci:

Es. n. 48



Le restanti due quartine, la seconda delle quali conclude la poesia, invocano l'Agnello di Dio come unico salvatore del mondo dal suo abbandono e dalla sua frenesia. Incontriamo qui un'immagine della Trinità che si aggiunge a quella descritta nel *Credo*[63]: l'Agnello di Dio viene indicato come imprigionato in tre voci uguali, simbolo di immutabilità, ordine e disciplina.

> Solo tu Sacramento de luz en equilibrio

[60] Ivi.
[61] Id., *El paso de la siguiriya* in *Poema del cante jondo* (1921-1925), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.
[62] Cfr. *supra*, p. 28
[63] Cfr. *supra*, p. 55

aquietaba la angustia del amor desligado.
Solo tu Sacramento, manómetro que salva
corazones lanzados a quinientos por hora.

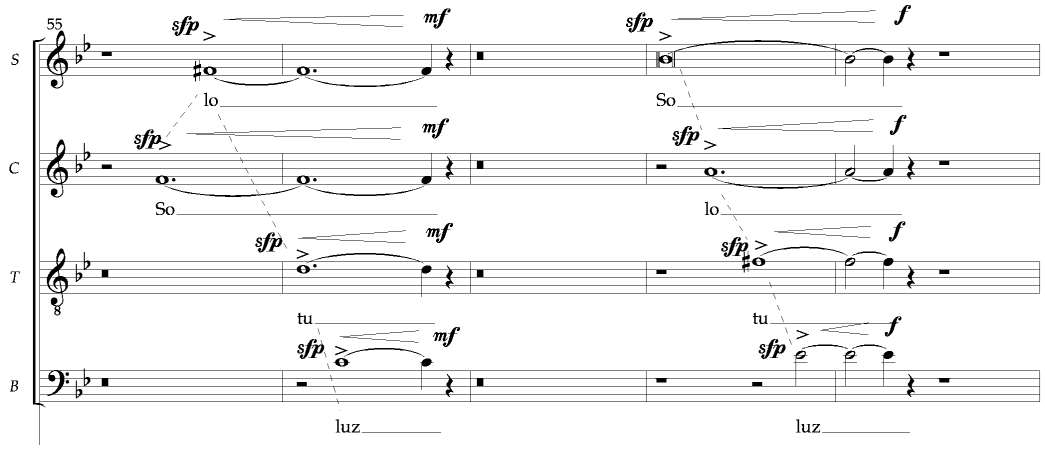
Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
¡Oh Cordero cautivo de tres voces iguales!
¡Sacramento inmutable de amor y disciplina![64]

Negli accostamenti che sostengono questa importante parte di testo incontriamo differenti procedimenti compositivi ed espressivi.

- Il *cluster* (Es. n. 49)
- Il parlato (Es. n. 50)
- La politonalità (Es. n. 51)
- Monteverdi retrogrado

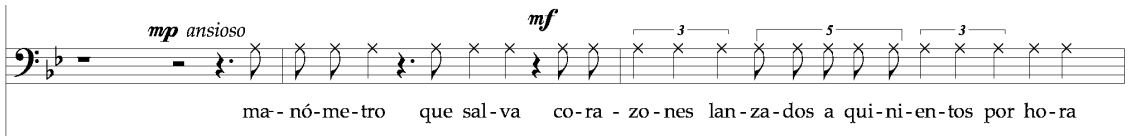
Il *cluster* ripropone quanto era stato proposto nel *Kyrie*: una luce dissonante illumina la richiesta di pietà e liberazione dal peccato che il testo latino incessantemente ripete:

Es. n. 49



Un angosciante frammento parlato ritmicamente si sviluppa a canone e realizza il crescendo dalla battuta 61 alla 65:

Es. n. 50

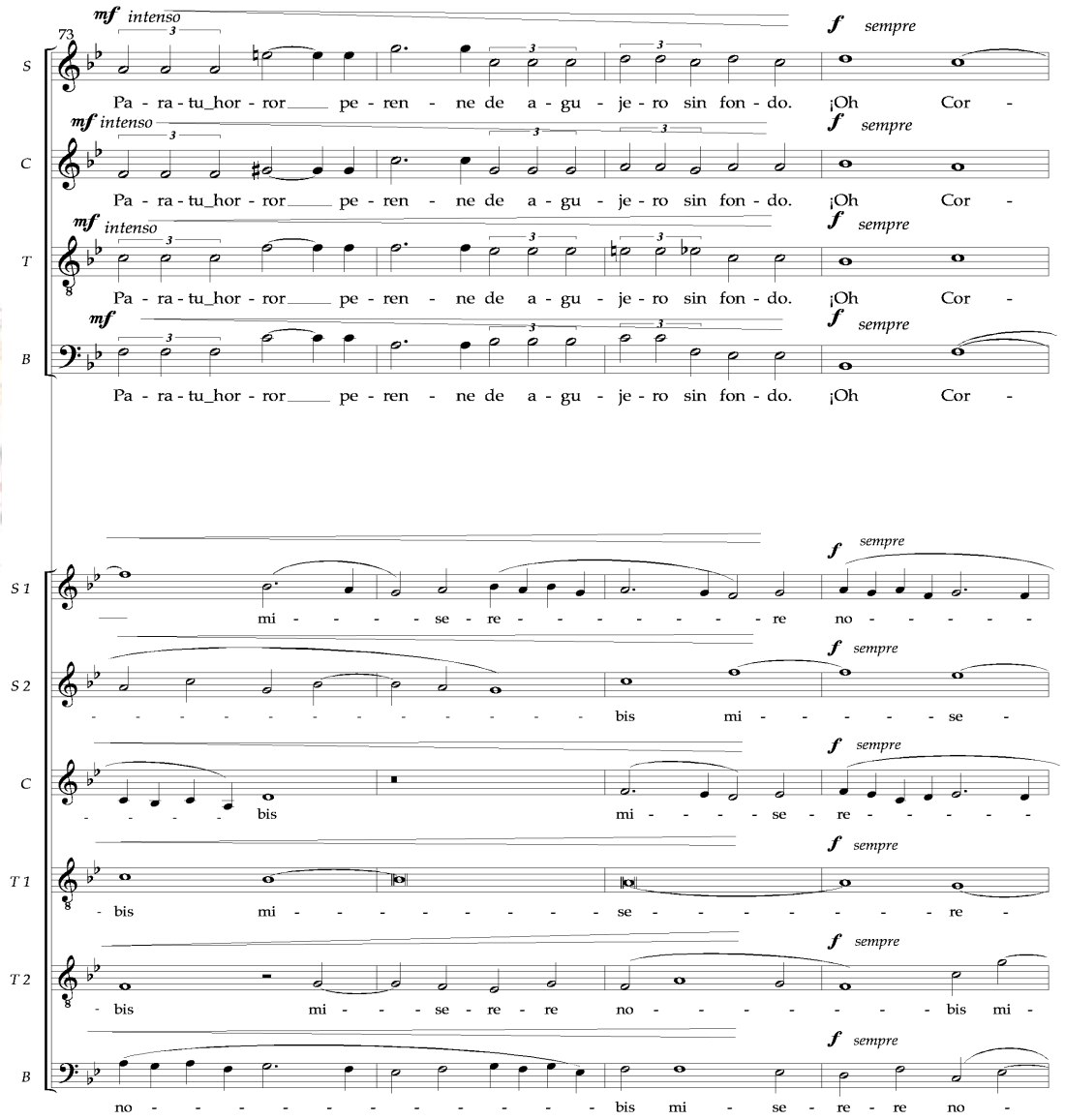


La tensione dinamica viene supportata da un forte crescendo di tensione armonica con sovrapposizione di ambiti armonici molto distanti e dissonanti che portano su di una accordo comune di tonica in corrispondenza della parte finale sulle parole: «¡Oh Cordero cautivo».

[64] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

ISSN: 1594-378X

Es. n. 51

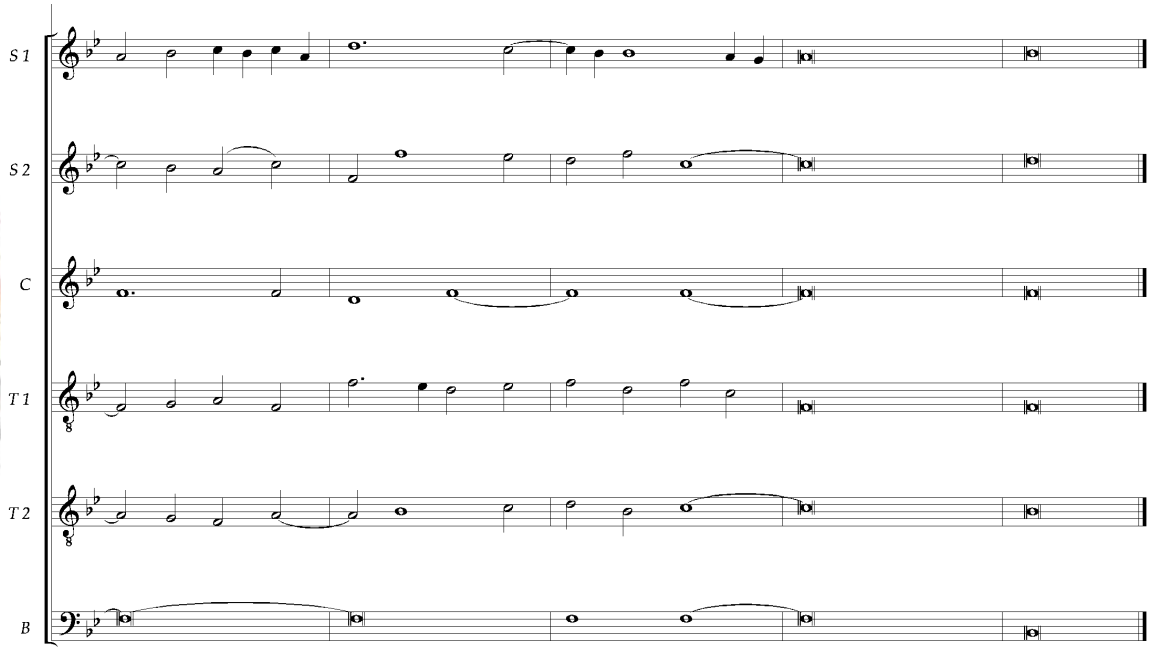


Dalla consonanza a cui siamo giunti (battuta 75; Es. 51) comicia una sezione che vede un procedimento compositivo nuovo nell'accostamento di materiale elaborato e materiale originale. Si era parlato di interventi di "incrinatura modale" per il *Kyrie*[65] e di "esplosione" del tessuto polifonico originario nella terza parte del *Gloria*[66]; qui incontriamo un intervento di riduzione a quattro parti delle ultime battute dell'*Agnus Dei* monteverdiano e una sua riscrittura retrograda. L'accordo di Si b del coro alla battuta 76 altro non è se non l'accordo del sestetto alla battuta 88, l'ultima dell'*Agnus* della *Missa Lorca*.

Nei seguenti esempi è evidente come sia avvenuto questo procedimento di riduzione e retrogradazione delle ultime battute dell'*Agnus Dei*; prendiamo ad esempio le ultime cinque:

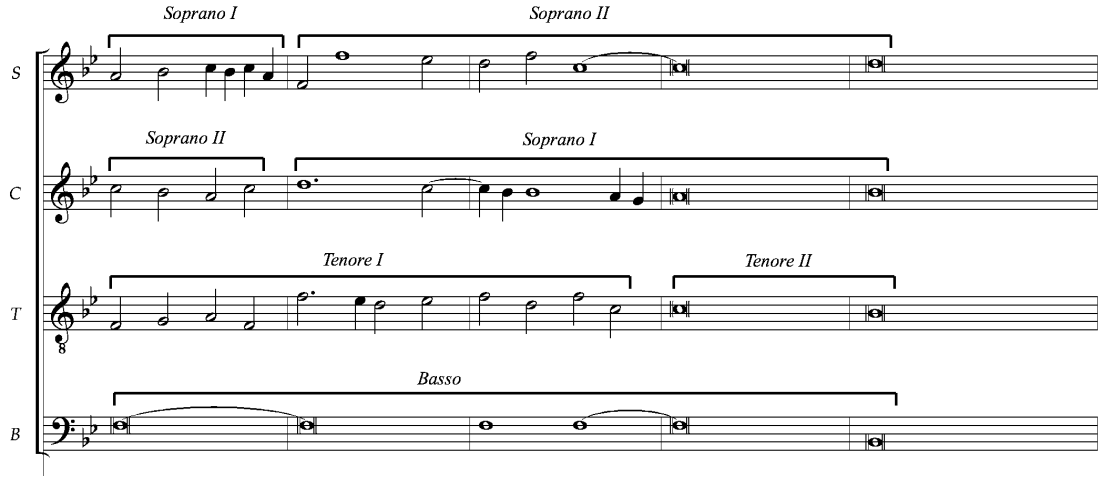
[65] Cfr. *supra*, p. 16
[66] Cfr. *supra*, p. 36

Es. n. 52



Da esse è stata tratta una riduzione a quattro voci miste, quelle in cui è diviso il coro (SATB), operando una sintesi tra Soprano I e II e Tenore I e II:

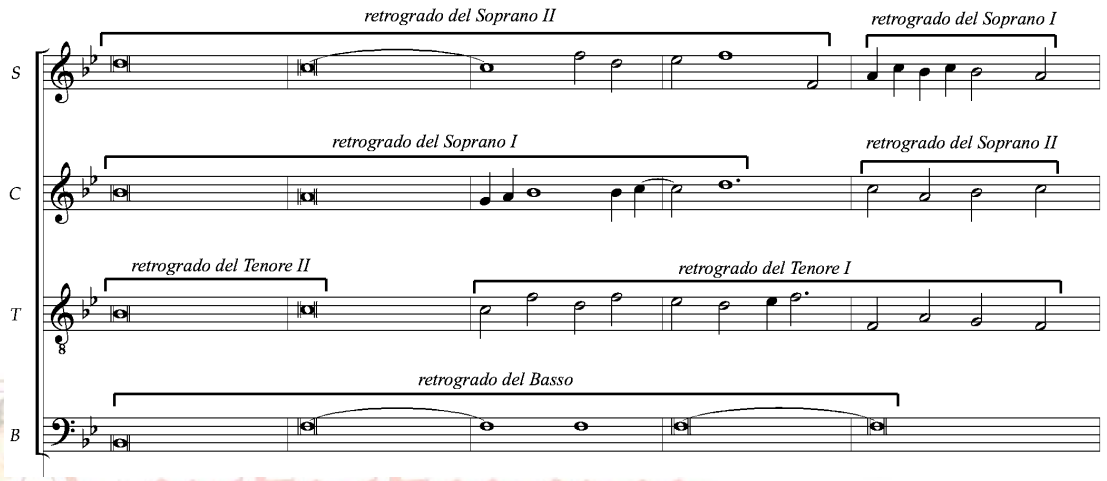
Es. n. 53



A questo punto ciascuna delle quattro parti è stata retrogradata...

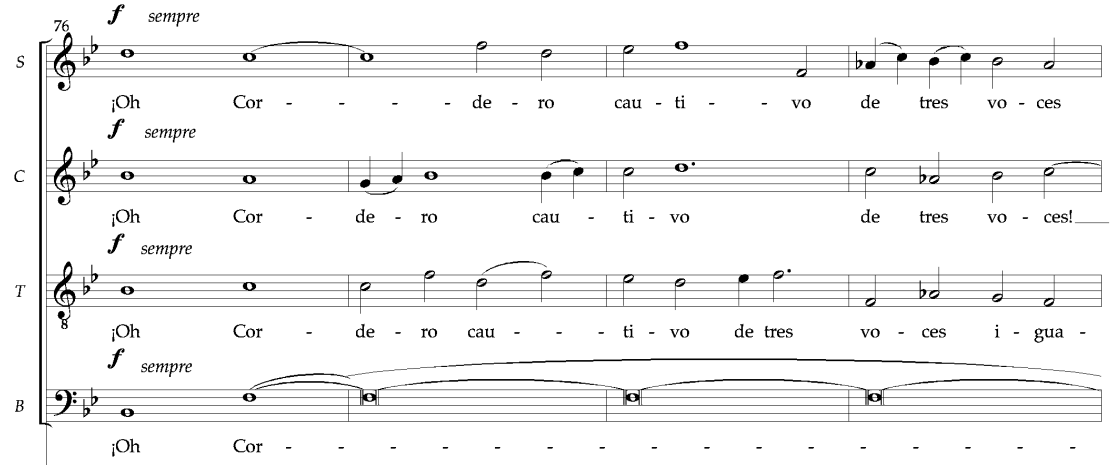
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n 54



... ed è stato apposto il nuovo testo spagnolo. Notiamo una diminuzione dei valori nelle prime due battute (ovvero le ultime due monteverdiane):

Es. n. 55



Osservando l'*Agnus* della *Missa Lorca* è evidente come questo procedimento abbia interessato non soltanto queste ultime battute prese ad esempio ma le ultime tredici.

Il nuovo frammento polifonico retrogrado scorre in una breve ma intensa frase finale dell'*Agnus Dei* che consuma il testo lorchiano rimasto. Queste ultime battute portano l'*Agnus* verso quello che potrei definire come "il primo finale della *Missa Lorca*". Ho infatti caratterizzato il seguente *Dona nobis pacem* come una coda, una sezione distesa con funzione di scaricamento di tutta la tensione letteraria e musicale che nel corso della *Missa* e dell'*Agnus* si è venuta a creare.

3.6 Dona nobis pacem: tra la nebbia e la pace

Quanto osservato nelle ultime parole di analisi dell'*Agnus Dei* costituisce un'importante manovra strategica per dare al *Dona nobis* un ruolo di assoluta importanza nella *Missa Lorca* nel suo assieme. Risulta quasi necessario, a parte la reale necessità di musicare le ultime tre parole della *Missa,* avere un brano-coda dopo cinque brani così densi e che nel complesso durano circa quarantacinque minuti. Se l'*Agnus Dei* ha raccolto e riunito diversi atteggiamenti

incontrati nel corso della *Missa* possiamo dire che il *Dona nobis* se ne allontani alquanto per diverse caratteristiche peculiari:

- Coro semplicemente a quattro voci (SATB) raramente diviso
- Una scrittura a valori "neri"
- Suddivisione ternaria
- Testo latino usato pochissimo e solo alla fine
- Aspetti melodico-ritmici molto semplici

Il testo del *Dona nobis pacem* proviene da una poesia del 1919 che appartiene al *Libro de poemas* che raccoglie le poesie del "primo" Lorca che vanno dal 1917 al 1920.[67] La semplicità e la freschezza delle immagini presenti in questo componimento poetico sono quanto di più vicino a un'invocazione di pace, quale appunto il *Dona nobis pacem* vuol essere. Così come già avvenne nel *Kyrie* il nesso tra testo latino e testo spagnolo non è così diretto come avviene negli altri numeri della *Missa*. Si tratta di un modo per rappresentare con le parole del poeta e la loro resa in musica il sentimento umano che vive nella preghiera che costituisce il testo latino: una sorta di amplificazione emotiva, o anche commento poetico; può essere inteso come un modo per seguire la traccia dell'*Agnus Dei* dove la poesia è commento, drammatizzazione e amplificazione delle parole latine.

Se il *Kyrie* è la richiesta di perdono dei peccati ed è possibile reperire nella produzione lorchiana dei passaggi che suggeriscono un invito al raccoglimento e alla sincerità, primo fra tutti *Tarde* che è stato usato nel *Kyrie*, non è reperibile un invito alla pace o una richiesta di pace. Ecco che partendo dall'insegnamento che il poeta ci dà nella sua produzione successiva ricca di simbologie che abbiamo analizzato e che cantano il legame tra cielo e terra possiamo provare a leggere questa poesia giovanile. Il suo titolo è "Pioggia" e come nel *Gloria* e nell'*Agnus* ne vengono utilizzati solo degli estratti.

Il "suggerimento" musicale di Lorca è quello di una musica umile; potrebbe essere una musica per un dolce risveglio.

> La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
> algo de soñolencia resignada y amable,
> una música humilde se despierta con ella.
> que hace vibrar el alma dormida del paisaje.[68]

Ritorna poi l'azzurro come nel *Sanctus*: il colore che unisce il cielo con la terra e la pioggia non è altro che il tramite per portare tale azzurro, che altro non è che un bacio:

> Es un besar azul que recibe la Tierra.[69]
> Pioggia come messaggero dell'infinito, come portatrice di vita e di benedizione:
> Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
> y nos unge de espíritu santo de los mares.
> Y son las gotas: ojos de infinito que miran
> al infinito blanco que le sirvió de madre.[70]

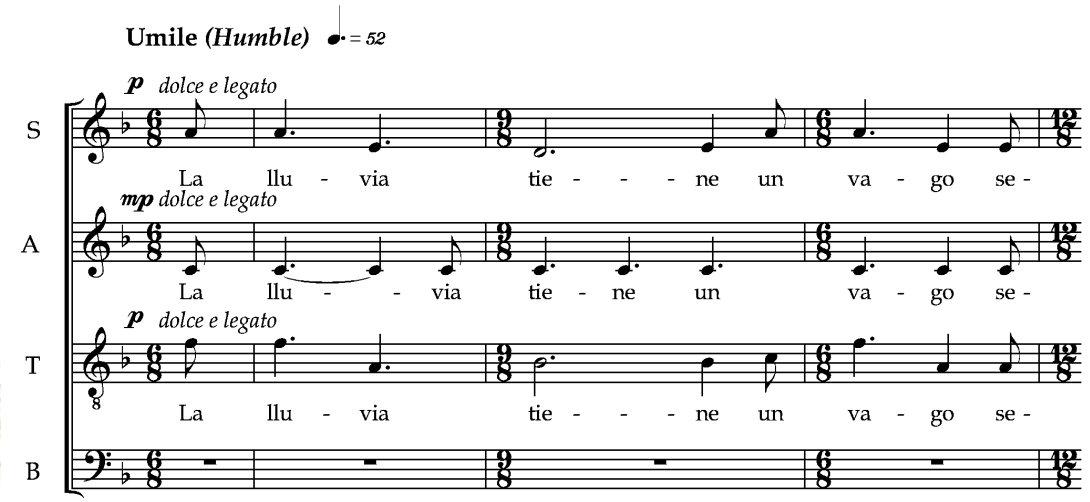
L'umiltà della musica che sorregge queste parole di una dolcezza toccante è stata resa con un ritmo cullante appena mosso da dolci cambi di tempo e con delle concatenazioni armoniche ripetitive ed elementari. Anche il frequente incrocio tra Tenore e Contralto e le dinamiche suggerite producono un effetto alquanto etereo:

---

[67] Cfr. *supra*, p. 30
[68] F. G. Lorca, *Lluvia* in *Libro de poemas* (1919), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 64.
[69] Ivi.
[70] Ivi.

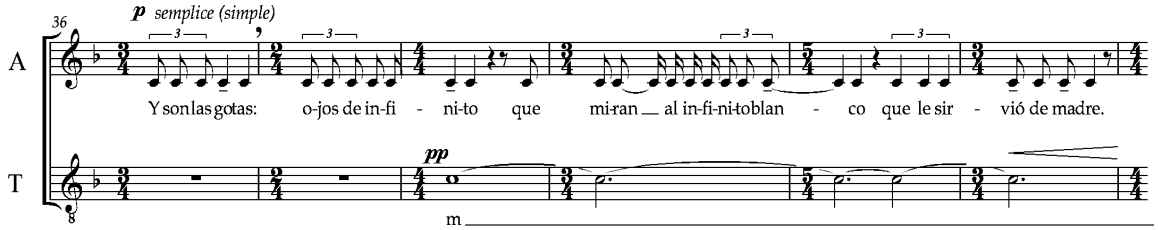
ISSN: 1594-378X

Es. n. 56

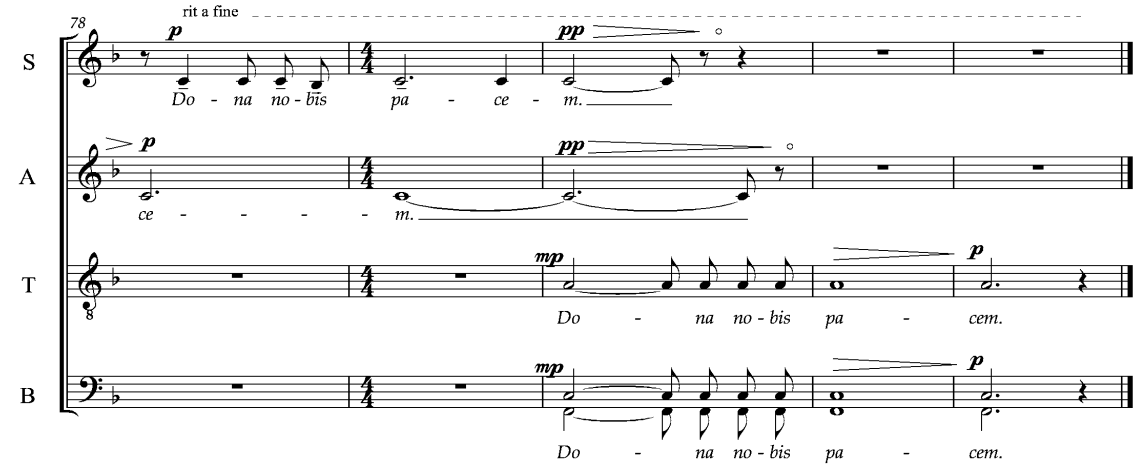


Ancora più semplice e piana è la resa in musica della frase data al Contralto con la risonanza del Tenore (Es. n. 57) su un Do usato, da qui fino al termine della *Missa*, come corda di lezione e come lieve sospensione sulla nota dominante, che solo sulle ultime parole latine si appoggerà su una tonica stabile (Es. n. 58).

Es. n. 57

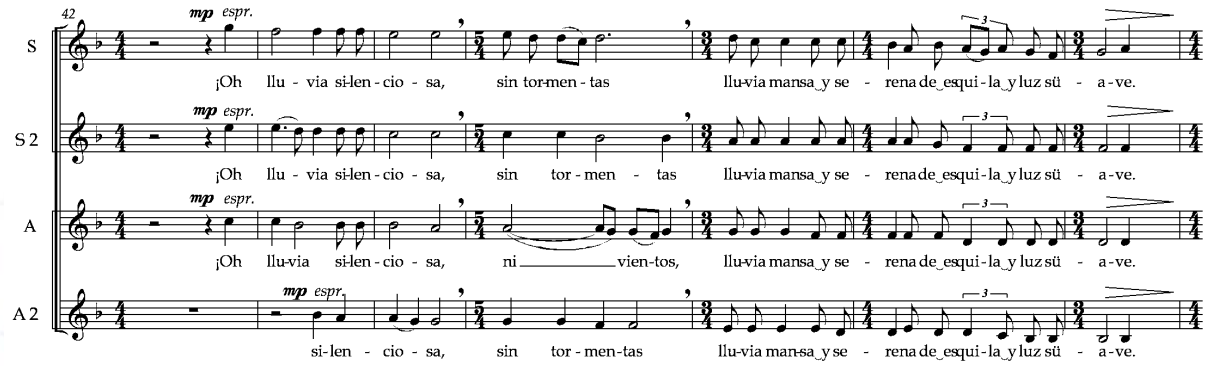


Es. n. 58



Le quartine successive fanno riferimento all'indole pacifica della pioggia leggera ed è l'unico breve frammento musicale della *Missa* a voci pari femminili con un evidente madrigalismo, che descrive in sette battute una discesa molto graduale di ottava per tutte.

Es. n. 59

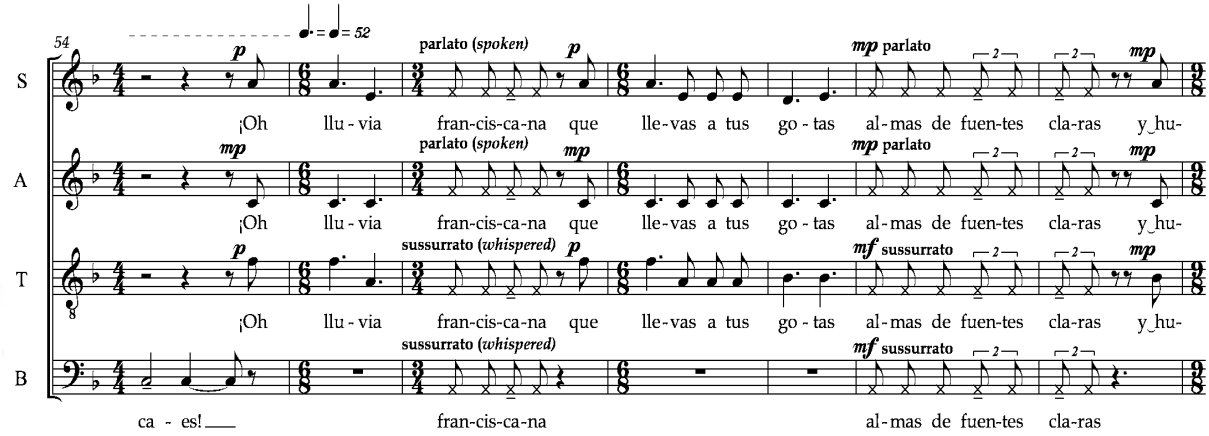


¡Oh lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz süave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y tristes sobre las cosas caes![71]

In una ripresa testuale un'apparente ripresa musicale delle prime battute si stempera in un particolare effetto corale: un parlato ritmico delle voci femminili sovrapposto a un sussurrato con lo stesso ritmo delle voci maschili.

¡Oh lluvia franciscana que llevas a tus gotas
almas de fuentes claras y humildes manantiales![72]

Es. n. 60



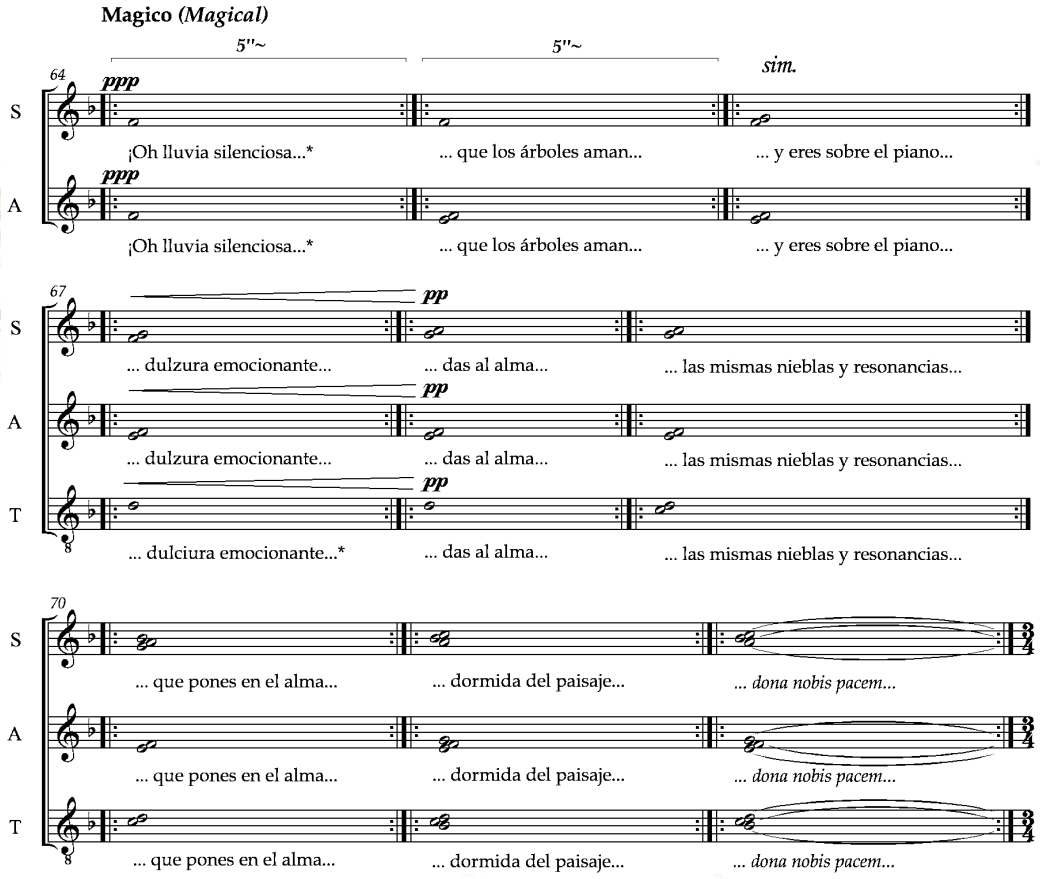
Abbiamo visto progressivamente semplificarsi la melodia e l'armonia fino a giungere alla melodia che come in una litania si spegne in frasi sussurrate; nella penultima pagina della *Missa* che dà voce all'ultima quartina di Lorca si sviluppa un *cluster* diatonico nel quale ogni singolo artista del coro scandisce una frase con articolazione individuale (Es. n. 61). La sonorità del testo e delle consonanti così evocative nella lingua spagnola esprime e madrigalizza l'emozione e la dolcezza con le quali Lorca conclude la sua partecipazione nella *Missa* che porta il suo nome:

[71] F. G. Lorca, *Lluvia* in *Libro de poemas* (1919), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 66.
[72] Ivi.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

¡Oh lluvia silenciosa que los árboles aman
y eres sobre el piano dulzura emocionante;
das al alma las mismas nieblas y resonancias
que pones en el alma dormida del paisaje![73]

Es. n. 61



L'ultima pagina, lo abbiamo visto nell'Es. n. 58, è un ulteriore scaricamento di un brano che è già scaricamento della *Missa* intera: una lieve e monodica scansione delle parole latine sulla dominante per cadenzare su una triade di Fa maggiore.

La *Missa*, che ha manipolato, citato e frammentato più volte la *Missa in illo tempore* di Monteverdi, arriva a citare interamente un numero della *Missa* monteverdiana con l'*Agnus Dei*. Nel *Dona nobis pacem* non vi è traccia di Monteverdi; solo Lorca e una musica umile dove la dinamica più intensa è un **mf** dato al sussurrato delle voci e un **mp** dato al canto. Le ultime parole di Lorca si perdono in un *cluster* come la sua voce si perse una mattina del 19 agosto del 1936 a Viznar dove venne fucilato dalla polizia franchista con un maestro elementare e due *banderillos*. Non si oppose in alcun modo al suo omicidio se non piangendo come un bambino.

3.7 Agnus Dei: versione con strumenti

É allo stadio iniziale il progetto di fare della *Missa Lorca* una versione con strumenti. L'unico brano che è già stato rivisto in questo senso è l'*Agnus Dei*. L'occasione di svolgere questo primo lavoro di orchestrazione è stata un'esecuzione dell'*Agnus Dei* in un concerto nel quale veniva eseguito il primo Concerto Brandeburghese di Bach (BVW 1046) ed è stato

[73] Ivi.

sfruttato l'organico strumentale a disposizione aggiungendo un Corno Inglese. L'organico completo quindi risulta essere:
Oboe
Corno Inglese
Corno in Fa
Clavicembalo e organo (un esecutore)
Coro misto (SATB)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi
Questa versione non ha lasciato intatta la parte vocale; gli interventi sul brano già esistente sono stati i seguenti:

- La parte del coro (SATB) è rimasta invariata
- Le sei parti solistiche di Monteverdi sono state abolite
- L'orchestra sostituisce Monteverdi e raddoppia a tratti il coro

Gli interventi sull'*Agnus Dei* originale sono dunque assai invasivi: non si tratta di una semplice orchestrazione. Un brano in cui la polifonia di Monteverdi data a sei solisti viene avvolta, urtata e interpolata da quattro parti corali che usano un testo diverso mette già a dura prova l'equilibrio polifonico. Le parti dei soli, oltretutto, non risultavano scritte come parti solistiche in un brano corale in quanto autonome e costituenti un brano preesistente e a sè stante. In una versione strumentale la parte dei soli sarebbe stata definitivamente snaturata e lo squilibrio sarebbe stato nocivo al brano.

Il procedimento che è stato attuato assomiglia a quanto fa Igor' Stravinskij in *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* dove tre madrigali di Gesualdo vengono privati della loro destinazione vocale, e quindi del testo, per essere strumentati per un organico strumentale. L'organico usato nella *Missa Lorca* strumentata è assai più ridotto e i cambi di timbro attingono a una tavolozza strumentale molto limitata.

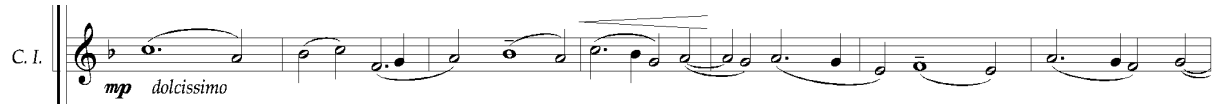
Il sestetto monteverdiano è stato trascritto secondo la seguente corrispondenza:
Soprano I – Oboe
Soprano II - Violini I
Alto – Violini II
Tenore I – Corno Inglese
Tenore II – Viole
Basso – Violoncelli e Contrabbassi

Questo è lo schema delle entrate che connettono le prime tredici battute del coro con l'inizio di Monteverdi, ma per ragioni timbriche, dinamiche o di estensione non vengono rispettate rigorosamente nel corso del brano. La lezione stravinskijana di *Monumentum* suggerisce un aspetto di grande interesse in questo tipo di operazione su di un brano polifonico: l'opportunità di fraseggiare in maniera strumentale in quanto non più legati al testo. La perdita di un elemento così importante come può essere il testo in un brano polifonico viene sfruttato come occasione di disegnare o sagomare in maniera strumentale le linee melodiche scoprendo o mettendo in luce le sorprendenti inflessioni che sono sottese alle linee del contrappunto monteverdiano. Ciò è ancora più evidente in un brano con un testo sacro così breve come l'*Agnus Dei* che non in un madrigale dove le parole sono molte e, per la natura stessa del madrigale, più profondamente legate al testo. Vediamo nell'Es. n. 62 la parte del Tenore I che comincia l'*Agnus Dei* di Monteverdi a battuta 14 e possiamo notare come il

ISSN: 1594-378X

fraseggio sia poi mantenuto nel corso del brano da tutti gli strumenti, archi o legni che siano, che contribuiscono a condurre la trama polifonica originariamente vocale.

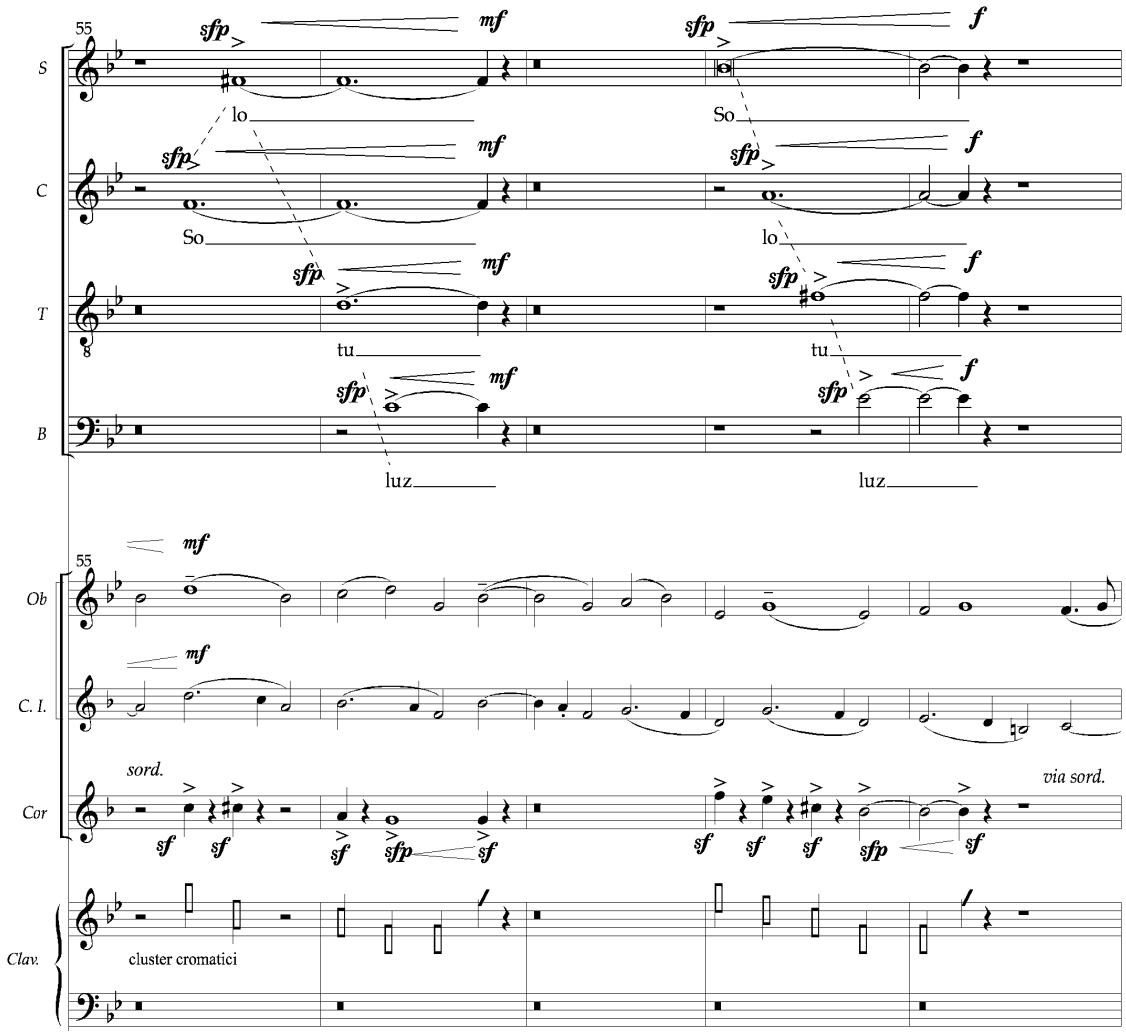
Es. n. 62



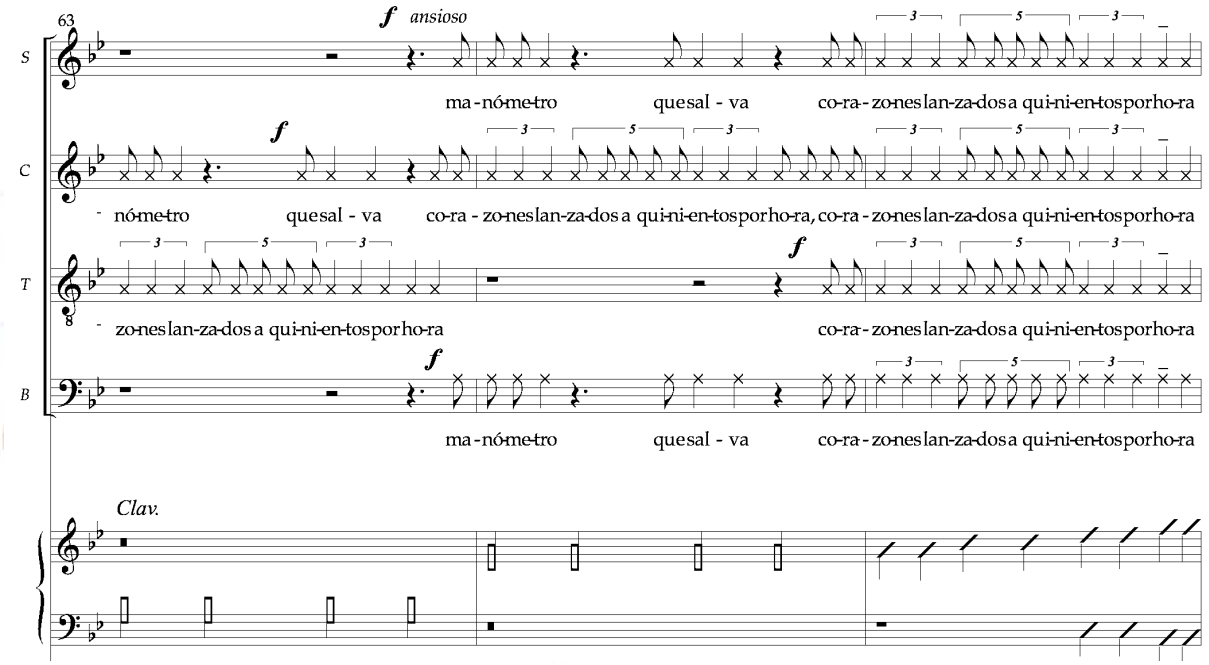
Gli strumenti però non suonano solo Monteverdi, ma sorreggono anche alcune parti del coro senza mai raddoppiarlo del tutto tranne la parte dell'organo che nel crescendo finale raddoppia il coro perfettamente.

Il coro, quando Monteverdi tace viene leggermente sostenuto da alcune parti strumentali ma anche in questo caso mai raddoppiato. Il contrasto tra voci reali e corali che c'era nell'*Agnus Dei* originale qui si converte in contrasto timbrico tra "voci strumentali" e "voci umane". Il corno insieme al clavicembalo si accollano il compito di sottolineare alcuni effetti corali come i *cluster* delle battute 55/59 (Es. n. 63) o il parlato di batt 61/66 (Es. n. 64).

Es. n. 63



Es. n. 64



Mentre la *Missa Lorca* nella sua versione originale è un lavoro compiuto questa versione con strumenti dell'*Agnus Dei* è al momento un lavoro aperto e come tale sarà anche questa volta il brano da cui attingere per ripensare la *Missa Lorca* in veste non solo corale.

4. TESTI POETICI

Si riportano di seguito le poesie già decurtate dei versi che non sono stati musicati nella Missa Lorca.

- **Kyrie**

  Tarde

  Ha llegado la hora
  de ser sinceros,
  la hora de los llantos
  sin consuelo,
  la última hora antes
  del gran silencio.
  Quitarse los vestidos
  la carne los huesos,
  y arrojad de vosotros
  el corazón enfermo.
  ¡Llanto y Salud, amigos!
  Esperad a los vientos
  cargados de semillas
  y paisajes inéditos.
  Floreced y arrancaos
  la floración de nuevo,
  vestidos inefables,
  corazón, carne y huesos.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

¡Llanto y Salud, amigos!
Frente al mar de los vientos
para ser vivos siempre
ser murientes eternos.
(Otra suite, 1922)

- Gloria

Demonio

Honda luz cegadora de materia crujiente,
luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,
anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
por todas las esquinas del abierto domingo.

Las nubes proyectaban sombras de cocodrilo
sobre un cielo incoloro batido por motores.
Altas esquinas grises y letras encendidas
señalaban las tiendas del enemigo Bello.

Para vencer la carne del enemigo bello,
mágico prodigioso de fuegos y colores,
das tu cuerpo celeste con tu sangre divina
en este Sacramento definido que canto.

Desciendes a materia para hacerte visible
a los ojos que observan tu vida renovada
y vences sin espadas, en unidad sencilla,
al enemigo bello de las mil calidades.

¡Alegrísimo Dios! ¡Alegrísima Forma!
Aleluya reciente de todas las mañanas.
Misterio facilísimo de razón o de sueño,
si es fácil la belleza visible de la rosa.

Aleluya, aleluya del zapato y la nieve.
Alba pura de acantos en la mano incompleta.
Aleluya, aleluya da la norma y del punto.

Lanza tu Sacramento semillas de alegría
contras los perdigones de dolor del Demonio,
y en el estéril valle de luz y roca pura
la aguja de la flauta rompe un ángel de vidrio.
(Oda al Santísimo Sacramento del altar, 17. IX. 1929)

- Credo

Rayos

Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto.

Símbolo

Cristo
tenía un espejo
en cada mano.
Multiplicaba
su propio espectro.
Proyectaba su corazón
en las miradas
negras.
¡Creo!

(Suite de los espejos, 15. IV. 1921)

- Sanctus -

Acción de gracias

Gracias, Señor lejano,
Señor y Padre mío,
que me das una inmensa
lección de lirismo.

¡Oh Santo, santo, santo
que muestras el divino
momento de la muerte
sin velos, a mi espíritu!

Dame la dignidad
del pájaro y del ritmo
de sus alas abiertas
ante lo sombrío.

¡Oh Santo, santo, santo,
esta noche te pido
agua para mis ojos,
sombra para mis gritos!

(Epitafio a un pájaro, 1922)

El gran espejo

Vivimos
Bajo el gran espejo.
¡El hombre es azul!
¡Hosanna!

(Suite de los espejos, 15. IV. 1921)

- Agnus Dei -

Mundo

Agnus Dei qui tollis peccata
mundi. Miserere nobis.

Noche de los tejados y la planta del pie,

ISSN: 1594-378X

silbaba por los ojos secos de las palomas.
Alga y cristal en fuga ponen plata mojada
los hombros de cemento de todas las ciudades.

Para el asesinato del ruiseñor, venían
tres mil hombres armados de lucientes cuchillos.

Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.
Bajo el sol y la luna. Triste noche del mundo.
Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe
cuándo su mariposa dejará los relojes.

Solo tu Sacramento de luz en equilibrio
aquietaba la angustia del amor desligado.
Solo tu Sacramento, manómetro que salva
corazones lanzados a quinientos por hora.

Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
¡Oh Cordero cautivo de tres voces iguales!
¡Sacramento inmutable de amor y disciplina!

(Oda al Santísimo Sacramento del altar, 17. IX. 1929)

- Dona nobis pacem -

Lluvia

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
algo de soñolencia resignada y amable,
una música humilde se despierta con ella.

Es un besar azul que recibe la Tierra.

Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
y nos unge de espíritu santo de los mares.

Y son las gotas: ojos de infinito que miran
al infinito blanco que le sirvió de madre.

¡Oh lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz süave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y tristes sobre las cosas caes!

¡Oh lluvia franciscana que llevas a tus gotas
almas de fuentes claras y humildes manantiales!

¡Oh lluvia silenciosa que los árboles aman
y eres sobre el piano dulzura emocionante;
das al alma las mismas nieblas y resonancias
que pones en el alma dormida del paisaje!

(Libro de poemas, I. 1919)

Bibliografia essenziale

Saggi, monografie, edizioni critiche

Jocelyne Auré, voce *García Lorca, Federico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti-le biografie*, diretto da Alberto Basso, 8 voll., UTET, Torino 1989

Bibbia di Gerusalemme. Versione CEI, Edizioni Dehoniane, Bologna 1996.

Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca*, «Hispania», 39, 1 (Marzo 1956), pp. 41-48.

Gerardo Diego, Poesía española contemporánea (1901-34), Taurus, Madrid 1962.

Jorge Gómez Jiménez, *El siglo de García Lorca*, http://www.letralia.com/49/ar01-049.htm.

Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, a cura di Oreste Macrí, Guanda, Parma 1950.

Federico García Lorca, *Collected Poems*, ed. Christopher Maurer, Farrar-Straus & Giroux, New York, 1991.

Federico García Lorca, *Conferencias*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid 1984

Federico García Lorca, *Poesie inedite*, a cura di Piero Menarini, Garzanti, Milano 1988.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York. Con cuatro dibujos originales*. Poema de Antonio Machado. Prólogo de José Bergamín, Editorial Séneca, México D. F. 1940.

Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Rendina, 2 voll., Newton Compton editori, Roma 1993.

Piero Menarini, "*Poeta en Nueva York*" *di Federico García Lorca. Lettura critica*, la Nuova Italia, Firenze 1975.

Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco (ensayo de una interpretación antropológica)*, Editoriales Andaluzas Unidas, Barcellona 1985.

Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1961.

Poesie e conferenze di Federico García Lorca citate nel testo

Palabras de justificación in Libro de poemas (1918/1920).
Lluvia in Libro de poemas (1921).
Berceuse al espejo dormido in *Suite de los espejos* (1921).
Capricho in *Suite de los espejos* (1921).
El gran espejo in *Suite de los espejos* (1921).

ISSN: 1594-378X

Símbolo in *Suite de los espejos* (1921).
Rayos in *Suite de los espejos* (1921).
Tarde in *Otra suite* (1922).
Acción de gracias in *Epitafio a un pájaro* (1922).
Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"», Centro Artístico y Literario de Granada, 19 febbraio 1922.
El paso de la siguiriya in *Poema del cante jondo* (1921-1925).
Mundo in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929).
Demonio in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929).
Conferenza tenuta a La Habana di Cuba nell'aprile 1930.
Conferenza «Un Poeta en Nueva York», Residencia de Señoritas de Madrid, 16 marzo 1932.

Edizione e discografia

La partitura della Missa Lorca è pubblicata da ASTRUM Music Publications, Slovenia-Europe (www.astrum.si)

La prima esecuzione completa ha avuto luogo il 18. XI. 2006 a Stoccolma nella chiesa di St. Jakob: St. Jakob Chamber Choir diretto da Gary Graden. (www.choir.nu)

La prima esecuzione italiana ha avuto luogo il 21.IX.2008 a Torino presso la chiesa dello Spirito Santo all'interno del Festival MITO Settembre Musica: Torino Vocalensemble diretto da Carlo Pavese. (www.tve.to)

L'unica incisione disponibile ad oggi è stata portata a termine dal Torino Vocalensemble diretto da Carlo Pavese.

Incisione disponibile al seguente indirizzo:
http://www.astrum.si/view_product.php?product=ZO70PWP&cat_id=40&language=Slovensko.inc.php&language=English.inc.php&language=Slovensko.inc.php&language=English.inc.php