

1868ROS

U.S. 2001

**MESSA
DI GLORIA**



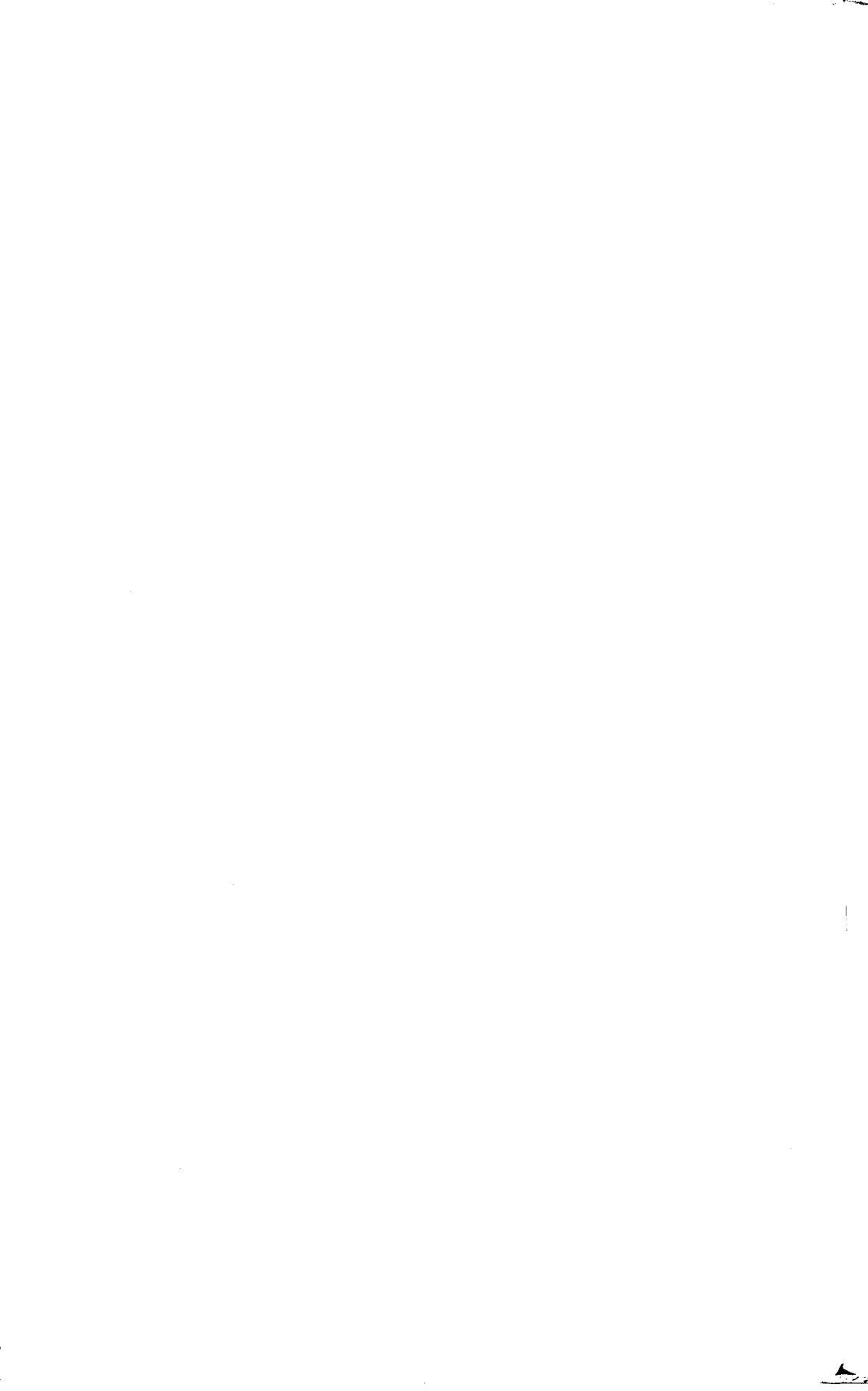
SCAVOLINI
SPONSOR



1820



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Con il patrocinio di



Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca Popolare dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 1995 si attua:

con il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri-Direzione generale dello Spettacolo, del Ministero per i Beni Culturali, del Comune di Pesaro, della Regione Marche, della Provincia di Pesaro e Urbino;

con l'apporto della Scavolini Spa, della Banca delle Marche, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, della Banca Popolare dell'Adriatico, della Peter Moores Foundation, della SEAT-Divisione STET Spa, della Jaguar Italia;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini», il Comune di Bologna, il Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, l'Associazione Pesarese Albergatori, l'Azienda di Promozione Turistica.

Sostenitori: Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Ratti Abbigliamento, T.C.S. Srl-Toshiba Conditioning Service, Vittoria & Savoy Hotels.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente

Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Sovrintendente

Gianfranco Mariotti

Direttore artistico

Luigi Ferrari

Consiglio d'amministrazione

**Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi,
Gioia Marchi Falek, Renato Raffaelli, Rolando Tittarelli**

Collegio sindacale

Flavio Cavalli (presidente), Lorella Megani, Renata Balestrieri

Segretario generale

Dario Zini

Direttore amministrativo

Marco Angelozzi



La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. L'Istituzione è nata nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro, che ha in tal modo reso autonomo il complesso patrimoniale ricevuto in qualità di erede universale di Gioachino Rossini.

Dal 1974, in collaborazione con la Casa Ricordi di Milano, la Fondazione ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in Edizione critica, prevista in ottanta volumi. Sotto la responsabilità del Comitato di redazione collaborano al progetto, come curatori delle singole Edizioni critiche, i maggiori studiosi del settore in campo internazionale.

Assieme al Rossini Opera Festival e alla Casa Ricordi, la Fondazione è membro del «Comitato per la restituzione rossiniana», che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni negli specifici ambiti.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Alfredo Siepi

Direttore artistico
Bruno Cagli

Consiglieri
Alberto Berardi, Sandro Forlani
Cesarina Gattoni, Michele Marvulli

Comitato di redazione dell'Edizione critica
Philip Gossett (direttore)
Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale
Catia Amati

Segretario ragioniere
Claudio Andreani

PALAFESTIVAL
Mercoledì 23 agosto 1995 - ore 21.00

Gioachino Rossini
MESSA DI GLORIA
per soli, coro e orchestra

Direttore
YVES ABEL

Soprano: **EVA MEI**
Contralto: **MONICA BACELLI**
Tenore I: **JEFFREY FRANCIS**
Tenore II: **JORGE LOPEZ-YANEZ**
Basso: **SIMONE ALBERGHINI**

ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO COMUNALE
DI BOLOGNA
Maestro del Coro **Piero Monti**



**A cura dell'Ufficio Edizioni e Archivio storico
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati - A.D. Massimo Dolcini

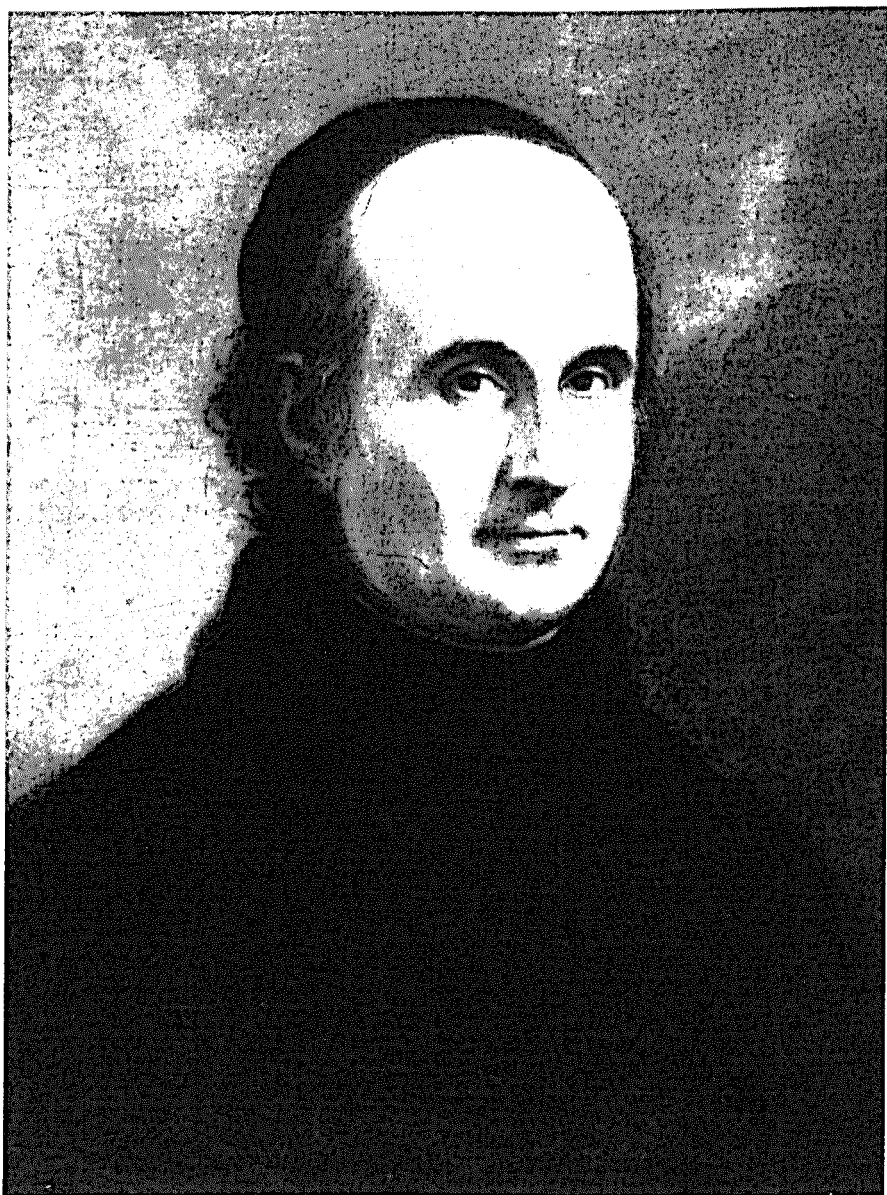
Service
Tonal Cliché - Pesaro

Stampa
SAT Pesaro
luglio 1995

Sommario

Passaporto per il Paradiso <i>di Philip Gossett</i>	p. 11
Passport to Heaven <i>by Philip Gossett</i>	p. 19
Una Messa nobile <i>di Sergio Ragni</i>	p. 27
An Aristocratic Mass <i>by Sergio Ragni</i>	p. 33
Messa di Gloria	p. 39
<i>I protagonisti</i>	p. 41

Padre Mattei, olio (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)



Passaporto per il Paradiso

Si sapeva da tempo che Gioachino Rossini aveva scritto una *Messa di Gloria* per Napoli nel 1820, ma, fino agli anni sessanta di questo secolo, le fonti musicali si consideravano perdute. Le poche informazioni coeve riguardo alla composizione, comunque, forniscono versioni del tutto contrastanti circa il suo contenuto e la sua qualità. La prima esecuzione della Messa fu annunciata il 23 marzo 1820 sul «Giornale delle Due Sicilie»:

Dimane, nella chiesa di S. Ferdinando sarà solennemente celebrata la festa de' Dolori di Nostra Signora con gran musica scritta per la prima volta dal chiarissimo maestro Rossini.

La Messa, eseguita il 24 marzo 1820, fu recensita il 31 marzo:

Rossini si è mostrato dotto, grave, sublime compositore in una sua musica scritta per la messa solenne, cantata, il dì sacro a' dolori di Nostra Signora, nella chiesa di S. Ferdinando, a divozione dell'arciconfraternita di S. Luigi. Tra le bellezze originali di quella nuova composizione si annoverano quelle soprattutto della *Gloria*. Rossini immaginò che quell'inno immortale venisse cantato da un Coro di Angeli, lieti di annunziare la gloria dell'Eterno e la pace degli uomini. Questo felice pensiero, renduto fecondo da viva immaginazione e da profondo sentire, fu espresso con tanta sublimità, che i meno facili ammiratori del compositor pesarese dovettero riconoscer vi una delle felici ispirazioni, che distinguono di tempo in tempo le opere de' sommi ingegni. Lo *Stabat* di

Pergolesi, dal nostro Paisiello sobriamente arricchito di strumenti da fiato, accrebbe la bellezza di quella musica, degna degli augusti misteri della Chiesa in quel giorno celebrati.

Anche due contemporanei di Rossini ci hanno lasciato testimonianze riguardo alla Messa. La prima ci viene da Stendhal: in realtà, lo scrittore non ebbe mai modo di ascoltare il brano che egli credeva fosse stato composto nel 1819. Nella sua *Vie de Rossini* del 1824, Stendhal ci dice che Rossini:

...employa trois jours à donner l'apparence de chant d'église à ses plus beaux motifs. Ce fut un spectacle délicieux: nous vîmes passer successivement sous nos yeux, et avec une forme un peu différent qui donnait du piquant aux reconnaissances, tous les airs sublimes du grand compositeur. Un des prêtres s'écria au sérieux: «Rossini, si tu frappes à la porte du paradis avec cette messe, malgré tous tes péchés saint Pierre ne pourra pas s'empêcher de t'ouvrir».

La seconda testimonianza viene da un'edizione tedesca della biografia stendhaliana curata da Amadeus Wendt, il quale si riferisce al resoconto di un supposto spettatore: Carl von Miltitz. Quest'ultimo, secondo il biografo rossiniano Herbert Weinstock, era un musicista dilettante e critico tedesco, autore di molti articoli di argomento musicale nei primi anni venti, articoli poi raccolti nei tre volumi del suo *Oranienblätter* tra il 1822 e il 1825. Le osservazioni di Von Miltitz sono



Domenico Barbaia, olio (Museo Teatrale alla Scala, Milano)

meritevoli di attenzione (nella traduzione di Giuseppe Radiciotti) come esempio della mescolanza di realtà, fantasia, e pregiudizi che circolavano tra i critici d'oltralpe sulla musica italiana di quel tempo:

Per la festa della Madonna Addolorata, 24 novembre 1819, fu annunciata l'esecuzione d'una messa del maestro Rossini nella chiesa di S. Ferdinando. Chi non sarebbe stato smanioso di sentire in un luogo sacro il prediletto delle scene italiane (potrei quasi dire europee), e di ammirare anche qui la sua feconda individualità nell'uso degnissimo di tutti i musicali mezzi? Ma c'era poco da sperare, giacché non si può avere un'idea della decadenza e del ributtante disprezzo in cui è caduta in Italia questa importante parte del culto. Dallo stesso Rossini ho saputo che scrisse questa messa in due giorni, e più tardi sentii dire che vi ebbe a collaboratore il maestro [Pietro] Raimondi. Che lavoro acciabbato!

Precedette la messa un'*Overture* del [Gio-

vanni Simone] Mayr con un tema di danza; poi un intervallo. Dopo questa introduzione, così bene adatta alla festa dei dolori della divina Madre, fu eseguita l'*Overture* della *Gazza ladra*. Confesso che una tale profanazione del luogo sacro e della solennità mi ferì profondamente l'animo.

Dopo il secondo intervallo, cominciò il *Kyrie* (in *mi min.*) molto triste, dalle aspre dissonanze, condotto senz'ombra d'arte e conoscenza di stile ecclesiastico, ma tuttavia con una certa dignità. Se avesse continuato così, si sarebbe almeno potuto dire che la messa non era affatto priva di valore.

Il seguente *Gloria*, che i Napoletani si misero ad applaudire, come se fossero stati in teatro, era, nell'idea del compositore, un coro d'angeli contrapposto al giubilo dei pastori: un pezzo non nuovo del tutto, ma piacevole. Le prime venti battute fecero sperare in un lavoro originale; il suo volo si elevava a discreta altezza; ma verso la fine cadde a terra.

Il *Credo* e l'*Offertorio* erano un *ragout* di frasi d'opere rossiniane, accozzate senza un'intenzione, senza uno scopo, e mescolate alla rinfusa come carne in un salame: una sfilata di tutti i passi più in voga contenuti nelle trentadue opere del Rossini, parte da lui inventati, parte rubati a maestri tedeschi e parte sentiti dalla bocca del famoso [Giambattista] Velluti [il castrato per il quale Rossini creò il ruolo di Arsace nell'*Aureliano in Palmira*]. Non so se il *Sanctus* e l'*Agnus* sono stati scritti dal Rossini o dal Raimondi: posso dire che valgono ben poco. Vi era poi una specie di fuga i cui temi singhiozzanti percorrevano tutte e dodici le tonalità.

Durante il rito, l'organo sonava in modo da far pietà e intanto l'orchestra accordava gl'istrumenti, mentre il Rossini ad alta voce, per essere inteso, dava ordini a questo e a quello! E' facile immaginare come fosse rispettata la santità del luogo. Ciò nondimeno il pubblico andava in estasi, e son sicuro che, una settimana dopo, nei conviti maccheronici dell'alta e bassa società napoletana, si saranno intese canterellare le melodie favorite d'una messa composta in due giorni per la festa dell'Addolorata!

Von Miltitz, naturalmente, fu tutto tranne che un osservatore imparzia-

le. Difensore fedele dell'arte tedesca contro le incursioni degli Italiani, il suo punto di vista rappresenta l'atteggiamento verso lo stile italiano, tipico dei musicisti tedeschi di cultura protestante. Non è da escludere anche qualche elemento di animosità personale; come ricorda Fétis nella sua *Biographie Universelle des Musiciens*, Von Miltitz, durante il suo soggiorno napoletano, scrisse un'opera comica che non riuscì a far rappresentare e in questo Rossini può aver avuto qualche responsabilità.

In questi resoconti troviamo contraddizioni significative riguardo ai fatti e giudizi di valore contrastanti. Secondo il giornale napoletano i brani eseguiti durante il servizio liturgico includevano lo *Stabat Mater* di Pergolesi riorchestrato da Paisiello e la *Messa* di Rossini della quale l'articolista ricorda soltanto il *Gloria*; anche Stendhal parla soltanto del *Gloria*. Von Miltitz invece parla di ogni parte della *Messa* ma non cita affatto Pergolesi. Né il giornalista, né Stendhal parlano di una qualsiasi partecipazione di Raimondi che invece, nell'invettiva di Von Miltitz, figura in maniera evidente come collaboratore.

Gli unici altri documenti riguardo la *Messa* sono stati forniti da Francesco Barberio (in un articolo intitolato *La Regina d'Etruria e Rossini*, pubblicato nel 1953 nella «Rivista Musicale Italiana»). Il 24 marzo 1820 il napoletano Carlo Carafa di Noja scriveva al conte fiorentino Ferdinando Guicciardini a proposito di un'opera che Rossini aveva promesso per il matrimonio della figlia di Maria Luigia, duchessa di Lucca:

Rossini travaglia, ma mi fa disperare, temendo che non arriverà in tempo per la promessa. Dall'altra parte non ha tutto il torto, avendo dovuto mettere in scena una nuova musica al Teatro, come direttore [si trattava del *Fernando Cortez* di Spontini rappresentata

al Teatro San Carlo il 4 febbraio 1820]. Per ordine ha dovuto scrivere una messa per oggi ed infine la stagione lo ha tenuto un poco indisposto...

La corrispondenza riguardante l'opera per Maria Luigia continuò per diversi mesi: Carafa riferì che, sebbene Rossini avesse promesso di completare il lavoro, egli non ricevette mai nulla dal compositore. Alla fine Rossini stesso mandò una lettera a Guicciardini affermando che la musica era stata inviata (chiaramente una bugia), e aggiungendo in un post-scriptum:

La prego di presentare i miei rispetti alla sua Signora. Non ne facci uso, ma sappia che col'opera manderò anche una messa di Gloria di mia composizione.

Questa lettera non porta nessuna data, ma è quasi certamente dell'autunno del 1820 e può riferirsi soltanto alla *Messa* napoletana del 24 marzo. Dalla lettera apprendiamo che la *Messa* composta da Rossini era dunque una *Messa di Gloria* cioè formata soltanto da *Kyrie* e *Gloria*. Questa informazione concorda con i resoconti coevi, se si eccettua quello di Von Miltitz concepito, almeno in parte, per denigrare Rossini e la tradizione italiana.

Dalla metà degli anni sessanta del nostro secolo, sono state recuperate un certo numero di fonti per la *Messa* di Rossini che hanno chiarito in maniera soddisfacente la storia della composizione. Ora sappiamo che il lavoro eseguito nella chiesa di San Ferdinando a Napoli il 24 marzo 1820 era senza dubbio una *Messa di Gloria* costruita come segue:

KYRIE**n. 1 Kyrie**

Mi b magg.

Coro; tutti

Christe

Sol b magg.

2 Tenori (I e II); tutti

Kyrie

Mi b magg

Coro; tutti

GLORIA**n. 2 Gloria**

Do magg.

Coro; tutti

n. 3 Laudamus

La magg.

Soprano; archi e fiati

n. 4 Gratias

Fa magg.

Tenore (I);
corno inglese solo;
archi e fiati**n. 5 Domine Deus**

Mi b magg.

2 Soprani, Basso

(nella successiva versione
per soprano, tenore
e basso),
archi e fiati**n. 6 Qui tollis**

Mi min./magg.

Tenore (II), Coro; tutti

n. 7 Quoniam

Mi b magg.

Basso; clarinetto solo;
archi e fiati**n. 8 Cum Sancto**

Si b magg.

Coro; tutti

Della partitura autografa originale di Rossini è stata trovata soltanto una pagina nel fondo Michotte presso il Conservatorio di Bruxelles. Si tratta della prima pagina (nove battute in tutto) del *Domine Deus*, staccata dall'autografo completo e donata dallo stesso Rossini, come *souvenir*; a Gustave Vaez con la seguente dedica: «A Monsieur Vaez / Gioachino Rossini / Bologna ce 15 Juill. 1846». Vaez, insieme a Leo Pillet, direttore dell'Opéra di Parigi, e al compositore Abraham Niedermeyer, visitò Rossini durante quell'estate. Il loro viaggio a Bologna era stato sollecitato dal desiderio di avere Rossini come collaboratore per il *Robert Bruce*, un *pasticcio* presentato a Parigi nel 1846. Ancora sconosciuto è il luogo in cui si trova il resto dell'autografo della *Messa di Gloria*, ma la generosità spontanea con cui Rossini ne regalò una pagina al suo amico Vaez è scoraggiante e sta ad indicare che potrebbe essere andato perduto.

La fonte più importante giunta sino a noi è una serie completa di parti (vocali e strumentali) ritrovata nel-

la Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Queste parti provengono dall'archivio della chiesa di S. Ferdinando e furono usate senza dubbio per la prima esecuzione come si evince da qualche annotazione dello stesso Rossini sulle prime pagine di alcune parti. Fatto ancora più importante, Rossini inserì una versione rivista delle parti vocali del *Domine Deus* in questi manoscritti, trasformandolo da un trio per due soprani e basso a un trio per soprano, tenore e basso. Queste parti sono state utilizzate come fonte primaria nell'edizione critica della *Messa di Gloria*.

Sono stati ritrovati, inoltre, anche molti manoscritti completi ed incompleti della *Messa di Gloria*, il più importante dei quali si trova negli archivi Ricordi. Questa partitura originariamente offriva una versione della Messa essenzialmente identica a quella trovata nelle parti napoletane; più tardi, un'altra mano (certamente non quella di Rossini) vi apportò numerosi cambiamenti. Gli altri manoscritti (Public Library di Boston, Biblioteca Palatina di

Parma, Biblioteca di S. Cecilia di Roma) riportano in larga misura queste correzioni. Non c'è ragione di supporre che questi cambiamenti fossero di Rossini, e misteriose rimangono le circostanze che li avrebbero motivati nonché la storia del loro inserimento nel manoscritto Ricordi. Infine, un'edizione incompleta della partitura (in una riduzione per canto e piano) fu pubblicata a Parigi dall'editore Schonenberger (nel 1860 circa).

Un largo numero di fonti manoscritte portano il titolo «Messa a 4 Voci e più strumenti Obbligati»; è un titolo interessante e rivelatore poiché l'esame della partitura mette in luce che due dei movimenti per voci soliste sono *concertanti*, con assoli vocali e strumentali: il *Gratias*, per tenore e corno inglese (la partitura Ricordi e i manoscritti da esso derivati lo sostituiscono con un fagotto), e il *Quoniam* per basso e clarinetto. Anche in altri movimenti, del resto, sono frequenti passaggi strumentali solistici. Il fatto che Rossini faccia riferimento alla composizione come ad una *Messa di Gloria* (e che con questo titolo venga citata in un catalogo manoscritto del 1854 relativo alla musica conservata nell'Archivio della Real Cappella Palatina in Napoli), è stato determinante nella decisione della Fondazione Rossini di utilizzare questo nome per l'edizione critica.

L'aspetto più sorprendente di questa Messa è la grande padronanza ed eleganza con cui Rossini tratta le pagine corali; non mancano effetti di gusto teatrale, ma è evidente che qui il compositore si trova alle prese con i problemi stilistici propri della musica sacra. Forse il brano di maggior successo è il *Kyrie*, una pagina di considerevole forza ed unità che ricorda, nella sua tensione strutturale, il coro di apertura del *Mosè in Egitto*. Il pezzo è costruito intorno ad una breve figura ritmica

dell'orchestra. Questo motivo appare nell'introduzione, inizialmente, come un ornamento melodico e ritmico ma continua ad essere utilizzato come un elemento del materiale strumentale del *Kyrie* ed in ogni sezione dell'edificio orchestrale. Le battute che aprono la composizione sono armonicamente insolite a causa del modo in cui viene camuffata fin dall'inizio la tonalità principale. Rossini sembra muoversi tra una serie di false direzioni (spingendosi in apparenza fino al Do min.), prima che i violini impegnati sul tema centrale, si spostino cromaticamente verso la tonica (Mi bemolle magg.). L'ingresso del coro sulla settima di dominante è un altro colpo ad effetto. Proseguendo nel *Kyrie*, troviamo un duetto per due tenori sul *Christe eleison*, nella inconsueta tonalità di Sol bemolle magg. e con un raffinato accompagnamento orchestrale seguito da una breve ripresa del *Kyrie*. Le cronache riportano che il movimento più entusiasmante per i napoletani fu il *Gloria*, certo notevolmente più teatrale del *Kyrie*. Dalle parole di Von Miltitz sappiamo che Rossini aveva concepito il *Gloria* come una giustapposizione di un coro di angeli e di gioiosi pastori (una descrizione sufficientemente accurata della struttura del pezzo). Nella composizione vengono utilizzati due gruppi di materiale tematico contrastante, entrambi esposti inizialmente dall'orchestra. Il tema dei pastori viene presentato nel registro grave dell'orchestra e del coro, e trattato come un crescendo in cui ogni ripetizione è mascherata da orchestrazioni sempre più elaborate. I cori celesti, al contrario, cantano una graziosa linea melodica nel registro acuto in netto contrasto con il sobrio tema dei pastori. Questo materiale tematico non viene mai sviluppato, ma semplicemente ripetuto, talché la forza di questa sezione risiede esclusivamente nel fasci-

no dei suoi temi. È un coro semplice, ma d'effetto e si può ben capire perché commosse tanto i napoletani. Il tema "terrestre" sarà riutilizzato sei anni più tardi da Rossini in un contesto più famoso, ossia come parte della *ouverture* e del finale del secondo Atto della sua prima opera francese, *Le Siège de Corinthe*.

Le arie per solo, *Laudamus*, *Gratias* e *Quoniam*, sono tutte pagine virtuosistiche, benché la struttura del *Laudamus* (l'aria per il soprano) differisca notevolmente da quella delle altre due. Si tratta di un'aria bipartita (Andante maestoso - Allegro) e la struttura interna di ciascuna delle sue parti rassomiglia al tipo di aria più comunemente usata da Rossini nelle opere napoletane. L'introduzione orchestrale dell'Andante maestoso è un tema che Rossini utilizzò in molte altre occasioni tra cui ricordiamo la Cavatina di Bianca nell'opera *Bianca e Falliero* e l'aria della contessa di Folleville nel *Viaggio a Reims* (poi ripresa nel *Comte Ory*). Il *Gratias* (per tenore) e il *Quoniam* (per basso) sono ad ogni modo alquanto differenti, formati da una singola sezione e caratterizzati da elaborati obbligati strumentali. Le loro radici affondano nelle arie ritornellate del Settecento dove il ritornello iniziale (eseguito dall'orchestra o da uno strumento obbligato) presenta il materiale musicale su cui è costruito il resto della composizione. Rossini non usa quasi mai questa tecnica nelle sue opere, e l'inserimento di queste due

composizioni nella Messa rappresenta un palese tentativo di scrivere in uno stile antico, consapevolmente conservatore.

Nella *Messa di Gloria* si trovano due movimenti per tenore solista, e l'analisi delle parti vocali mette in evidenza (con pochi dubbi) che erano stati pensati per due esecutori diversi (un'ulteriore conferma è anche la presenza di due parti per tenore nel *Christe*). Il *Gratias* fu pensato per quel tipo di voce che noi normalmente associamo a Giovanni David, caratterizzato da una tessitura acuta e grande agilità. Il *Qui tollis*, invece, richiede una voce più potente ed una estensione più grave, a suo agio in passaggi che richiedono ampi intervalli, simile allo stile delle parti scritte per Andrea Nozzari. Il fatto che sia David che Nozzari cantassero nel *Ciro in Babilonia* di Pietro Raimondi al Teatro San Carlo il 19 marzo 1820, ci fa pensare che essi parteciparono realmente alla prima esecuzione della *Messa di Gloria* di Rossini.

Una delle sezioni più drammatiche della Messa è il *Qui tollis* che, nello stile e nel caratteristico intreccio tra coro e solisti, anticipa l'*Inflammatum* dello *Stabat Mater* di Rossini. Ma il *Qui tollis* è ancora più palesemente operistico dell'*Inflammatum* concludendosi con quella che possiamo chiamare una cabaletta in piena regola (e di grande effetto).

Quando, nel 1968, scrissi per la prima volta riguardo la *Messa di Glo-*

ria, rifiutavo di accettare l'ipotesi che Pietro Raimondi avesse partecipato alla composizione di questo lavoro, un punto fermo, invece, dell'atto d'accusa di Von Miltitz. Dato che molti altri elementi del resoconto di Von Miltitz risultavano non rispondenti al vero, non avevo preso in considerazione questo aspetto della sua relazione, ma grazie agli studi sullo stile di Raimondi compiuti da Jesse Rosenberg (che appariranno presto in un articolo sul «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi»), sembra quasi certo che il famoso contrappuntista collaborò veramente con Rossini nella *Messa di Gloria* e che l'ultima parte del lavoro, il *Cum Sancto*, fu composta da Raimondi. Il materiale tematico della fuga conclusiva e la tecnica contrappuntistica che la pervade sono confrontabili direttamente, punto per punto, con elementi specifici dello stile di Raimondi, come si può vedere in lavori simili scritti negli stessi anni della *Messa di Gloria*. Rossini, presumibilmente, voleva concludere la Messa con un finale fugato di grande effetto, ma vuoi per l'esiguità del tempo, vuoi per un senso di insicurezza contrappuntistica che continuava a perseguitarlo (Padre Mattei definiva Rossini "il disonore della sua scuola"), sembra che chiamasse Raimondi per farsi assistere. Raimondi fece un buon lavoro, componendo per il coro un eccitante finale fugato diviso in due sezioni in cui la seconda è basata sull'inversione del tema della prima.

La *Messa di Gloria* di Rossini (con l'apporto di Pietro Raimondi) non è solo una composizione bella ma anche di grande importanza poiché si tratta della prima musica sacra della maturità di Rossini; in realtà l'unico lavoro sacro scritto nel periodo di attività compositiva teatrale. Possiamo notare l'influenza delle opere napoletane (specie del *Mosè in Egitto*) nella profonda conoscenza dell'orchestrazione, nel preciso senso del particolare, nella perfetta padronanza di una vasta gamma di strutture musicali e allo stesso tempo osserviamo la ricerca effettuata dal compositore sulle forme della musica sacra. Si tratta dunque di un lavoro che sta finalmente entrando nel repertorio come uno degli esempi più raffinati della musica sacra italiana della prima metà dell'Ottocento.

Philip Gossett

Traduzione di Fabrizio Scipioni

Antonio Joli, Chiesa e Largo San Ferdinando, Napoli.



Passport to Heaven

It was long known that Gioachino Rossini had written a Messa di Gloria for Naples in 1820, although the music was considered lost until the 1960s. The few contemporary references to the piece, however, provide quite contrasting visions of its content and quality. The first performance of the Mass was announced on 23 March 1820 in the «Giornale delle Due Sicilie»:

Dimane, nella chiesa di S. Ferdinando sarà solennemente celebrata la festa de' Dolori di Nostra Signora con gran musica scritta per la prima volta dal chiarissimo maestro Rossini.

The Mass, performed on 24 March 1820, was reviewed in the issue of 31 March:

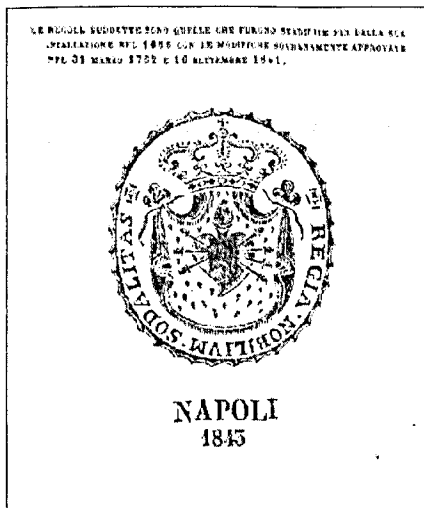
Rossini si è mostrato dotto, grave, sublime compositore in una sua musica scritta per la messa solenne, cantata, il di sacro a' dolori di Nostra Signora, nella chiesa di S. Ferdinando, a divozione dell'arciconfraternita di S. Luigi. Tra le bellezze originali di quella nuova composizione si annoverano quelle soprattutto della *Gloria*. Rossini immaginò che quell'inno immortale venisse cantato da un Coro di Angeli, lieti di annunziare la gloria dell'Éterno e la pace degli uomini. Questo felice pensiero, renduto fecondo da viva immaginazione e da profondo sentire, fu espresso con tanta sublimità, che i meno facili ammiratori del compositor pesarese dovrebbero riconoscervi una delle felici ispirazioni, che distinguono di tempo in tempo le opere de' sommi ingegni. Lo *Stabat* di Pergolesi, dal nostro Paisiello sobriamente

arricchito di strumenti da fiato, accrebbe la bellezza di quella musica, degna degli augusti misteri della Chiesa in quel giorno celebrati.

Two contemporaries of Rossini also offer opinions about the Mass. The first was Stendhal, who certainly had never heard the piece, which he believed to have been composed in 1819. In his Vie de Rossini of 1824, Stendhal reports that Rossini:

...employa trois jours à donner l'apparence de chant d'église à ses plus beaux motifs. Ce fut un spectacle délicieux: nous vîmes passer successivement sous nos yeux, et avec une forme un peu différent qui donnait du piquant aux reconnaissances, tous les airs sublimes du grand compositeur. Un des prêtres s'écria au sérieux: «Rossini, si tu frappes à la porte du paradis avec cette messe, malgré tous tes péchés saint Pierre ne pourra pas s'empêcher de t'ouvrir».

The second testimony comes from a German edition of Stendhal's biography, annotated by Amadeus Wendt. Wendt quotes from the report of a supposed spectator, Carl von Miltitz. The latter, according to Rossini's biographer Herbert Weinstock, was a German dilettante musician and critic, responsible for many articles on musical subjects during the early 1820s, articles he then assembled in the three volumes of his Oranienblätter between 1822 and 1825. Von Miltitz's remarks are well worth quoting (in the translation by Giuseppe Radiciotti) as an example of the combination of fact, fiction,



Stemma dell'Arciconfraternita di San Luigi, per la quale fu scritta la *Messa di Gloria* (Collezione Ragni, Napoli)

and ill-tempered invention that circulated among northern critics of Italian music at this time:

Per la festa della Madonna Addolorata, 24 novembre 1819, fu annunciata l'esecuzione d'una messa del maestro Rossini nella chiesa di S. Ferdinando. Chi non sarebbe stato smanioso di sentire in un luogo sacro il prediletto delle scene italiane (potrei quasi dire europee), e di ammirare anche qui la sua feconda individualità nell'uso degnissimo di tutti i musicali mezzi? Ma c'era poco da sperare, giacché non si può avere un'idea della decadenza e del ributtante disprezzo in cui è caduta in Italia questa importante parte del culto. Dallo stesso Rossini ho saputo che scrisse questa messa in due giorni, e più tardi sentii dire che vi ebbe a collaboratore il maestro [Pietro] Raimondi. Che lavoro acciabbattato! Precedette la messa un'*Overture* del [Giovanni Simone] Mayr con un tema di danza; poi un intervallo. Dopo questa introduzione, così bene adatta alla festa dei dolori della divina Madre, fu eseguita l'*Overture* della *Gazza ladra*. Confesso che una tale profanazione del luogo sacro e della solennità mi ferì profondamente l'animo.

Dopo il secondo intervallo, cominciò il *Kyrie* (in *mi min.*) molto triste, dalle aspre disso-

nanze, condotto senz'ombra d'arte e conoscenza di stile ecclesiastico, ma tuttavia con una certa dignità. Se avesse continuato così, si sarebbe almeno potuto dire che la messa non era affatto priva di valore.

Il seguente *Gloria*, che i Napoletani si misero ad applaudire, come se fossero stati in teatro, era, nell'idea del compositore, un coro d'angeli contrapposto al giubilo dei pastori: un pezzo non nuovo del tutto, ma piacevole. Le prime venti battute fecero sperare in un lavoro originale; il suo volo si elevava a discreta altezza; ma verso la fine cadde a terra.

Il *Credo* e l'*Offertorio* erano un *ragout* di frasi d'opere rossiniane, accozzate senza un'intenzione, senza uno scopo, e mescolate alla rinfusa come carne in un salame: una sfilata di tutti i passi più in voga contenuti nelle trentadue opere del Rossini, parte da lui inventati, parte rubati a maestri tedeschi e parte sentiti dalla bocca del famoso [Giambattista] Velluti [the castrato who created the role of Arsace in Rossini's *Aureliano in Palmira*]. Non so se il *Sanctus* e l'*Agnus* sono stati scritti dal Rossini o dal Raimondi: posso dire che valgono ben poco. Vi era poi una specie di fuga i cui temi singhiozzanti percorrevano tutte e dodici le tonalità.

Durante il rito, l'organo sonava in modo da far pietà e intanto l'orchestra accordava gl'istrumenti, mentre il Rossini ad alta voce, per essere inteso, dava ordini a questo e a quello! E' facile immaginare come fosse rispettata la santità del luogo. Ciò nondimeno

il pubblico andava in estasi, e son sicuro che, una settimana dopo, nei conviti maccheronici dell'alta e bassa società napoletana, si saranno intese cantercellare le melodie favorite d'una messa composta in due giorni per la festa dell'Addolorata!

Von Miltitz, of course, was anything but an unbiased observer. A staunch defender of German art against the incursions of the Italians, his views represent an attitude toward Italian style typical of German, Protestant-influenced musicians. There may also have been an element of personal animosity here. Fétis, in his Biographie Universelle des Musiciens, remarks that during his Neapolitan stay Von Miltitz wrote a comic opera, which he was unable to have performed. Rossini may well have had some responsibility for this.

In these reports, there are significant disagreements about facts and differences of critical opinion. According to the Neapolitan review, the pieces performed at the service included Pergolesi's Stabat Mater as reorchestrated by Paisiello, as well as the Rossini Mass. Of the latter, the reviewer mentions only the Gloria; Stendhal also refers only to the Gloria. Von Miltitz, on the other hand, discusses every part of the Mass but does not cite Pergolesi at all. Neither the reviewer nor Stendhal mentions any participation by Raimondi, who figures prominently as a collaborator in Von Miltitz's diatribe.

Francesco Barberio has produced the only other documentary evidence concerning this Mass (in an article entitled La Regina d'Etruria a Rossini published in 1953 in the «Rivista Musicale Italiana»). On 24 March 1820, the Neapolitan Carlo Carafa di Noja wrote to the Florentine Count Ferdinando Guicciardini with reference to an opera Rossini had promised to write for the marriage of the son of Maria Luigia, Duchess of Lucca. Carafa, who was

following the progress of this never-to-be-written opera, declares:

Rossini travaglia, ma mi fa disperare, temendo che non arriverà in tempo per la promessa. Dall'altra parte non ha tutto il torto, avendo dovuto mettere in scena una nuova musica al Teatro, come direttore [Spontini's *Fernando Cortez*, produced at the Teatro San Carlo on 4 February 1820]. Per ordine ha dovuto scrivere una messa per oggi ed infine la stagione lo ha tenuto un poco indisposto...

This correspondence about the opera for Maria Luigia continues for several months. Carafa reports that Rossini has promised to complete the work, but nothing ever arrives. Finally, Rossini himself sends a letter to Guicciardini protesting that the music has already been sent (apparently a falsehood), and adding in a postscript:

La prego di presentare i miei rispetti alla sua Signora. Non ne facci uso, ma sappia che col'opera manderò anche una messa di Gloria di mia composizione.

This undated letter would certainly come from the fall of 1820, and can only refer to the Neapolitan Mass of March 24. We learn from it that the Mass composed by Rossini was indeed a Messa di Gloria, that is it consisted of a Kyrie and Gloria alone. This information would agree with all contemporary reports except for that of Von Miltitz, at least part of whose report must have been fabricated to shower abuse on Rossini and the Italian sensibility. Since the mid-1960s, a number of sources for the Rossini Mass have been found, and they have largely clarified the history of Rossini's composition.

We now know that the composition performed at the church of San Ferdinando in Naples on 24 March 1820 was indeed a Messa di Gloria, constructed as follows:

KYRIE

n. 1 Kyrie

Mi b magg.
Chorus; full orchestra

Christe

Sol b magg.
2 Tenors (I and II);
full orchestra

Kyrie

Mi b magg.
Chorus; full orchestra
(reprise)

GLORIA

n. 2 Gloria

Do magg.
Chorus; full orchestra

n. 3 Laudamus

La magg.
Soprano; strings and winds

n. 4 Gratias

Fa magg.
Tenor (I); English horn solo;
strings and winds

n. 5 Domine Deus

Mi b magg. - 2 Sopranos,
Bass (later version
for Soprano, Tenor, Bass);
strings and winds

n. 6 Qui tollis

Mi min. / magg.
Tenor (II), Chorus;
full orchestra

n. 7 Quoniam

Mi b magg.
Bass; Clarinet solo;
strings and winds

n. 8 Cum Sancto

Si b magg.
Chorus; full orchestra

Of Rossini's original autograph score, only a single page has been found, in the Fonds Michotte at the Brussels Conservatory. It is the first page (nine measures in all) of the Domine Deus, and it was removed from the full autograph and given by Rossini himself as a souvenir to Gustave Vaez. The page is dedicated: «A Monsieur Vaez / Gioachino Rossini / Bologna ce 15 Juill. 1846». Vaez, together with the director of the Paris Opéra, Leon Pillet, and the composer Abraham Niedermeyer, visited Rossini that summer. Their journey to Bologna was prompted by their desire to have Rossini collaborate on the pasticcio presented in Paris in 1846, Robert Bruce. The whereabouts of the remainder of the autograph of the Messa di Gloria is still unknown, but the cavalier attitude with which Rossini gave away a page of it to his friend Vaez is discouraging, and indicates that the rest may have disappeared. The most important surviving source is a complete set of parts (vocal and instrumental) found in the library of the Naples Conservatory. These

parts come from the archives of the Church of S. Ferdinando, and were unquestionably used for the original performance. Rossini himself has added some annotations on the cover pages for a few parts. Most important, he entered a revised version of the vocal parts of the Domine Deus directly in these manuscripts, transforming the piece from a trio for two Sopranos and Bass to a trio for Soprano, Tenor, and Bass. The critical edition of the Messa di Gloria employs these parts as its primary source.

Several complete and incomplete manuscripts of the Messa di Gloria have also been found. The most important of these manuscripts is in the Ricordi archives. This score originally offered a version of the piece essentially identical to that found in the Neapolitan parts. Later, another hand (certainly not that of Rossini) made numerous alterations to the score. The other manuscripts of the Mass (Boston Public Library, Biblioteca Palatina in Parma, Biblioteca di Santa Cecilia in Rome) largely adhere to those corrections.

There is no reason to assume that these changes derive from Rossini, but the circumstances that motivated them and the history of their inclusion in the Ricordi manuscript remain mysterious. Finally, an incomplete edition of the score, in a reduction for piano and voice, was published in Paris (ca. 1860), by the editor Schonemberger.

Several of the manuscript sources entitle the Mass «Messa a 4 Voci e più Strumenti Obligati». It is an interesting and revealing title, for examination of the music shows that two of the movements for solo voices are concertante, with instrumental as well as vocal solos. These movements are the Gratias, for Tenor and English horn (the Ricordi score and the manuscripts derived from it substituted a bassoon), and the Quoniam, for Bass and clarinet. In other movements as well, solo instrumental passages abound. That Rossini himself refers to the composition as a Messa di Gloria (and that it is so named in a handwritten catalogue from 1854 of music preserved in the "Archivio della Real Cappella Palatina in Napoli") has been determinate in the decision of the Rossini Foundation to employ this name in the critical edition.

The most surprising aspect of this Mass is the success with which Rossini treats the choral ensembles. Theatrics are not absent, but there is no doubt that Rossini is here grappling with the problems of church style. Perhaps the most successful of these pieces is the Kyrie, a composition of considerable force and unity, reminiscent in its structural tautness of the opening chorus of Mosè in Egitto. The piece is constructed around a short rhythmic figure in the orchestra. This motif appears first as a melodic and rhythmic ornament in the introduction, but it continues to be used

as part of the orchestral theme of the Kyrie and throughout the orchestral fabric. The opening measures of the composition are harmonically unusual, owing to the way in which they initially obscure the tonality. Rossini seems to move in a series of false directions (feinting even at Do min.), before the violins, working with the central motif, move chromatically up to Mi bemolle magg., the tonic. The entry of the chorus on the dominant seventh is another effective touch. Following the Kyrie there is a duet for two tenors on Christe eleison, in the unusual key of Sol bemolle magg. and with a delicate orchestral accompaniment, followed by a shortened reprise of the Kyrie. The movement that is reported to have most excited the Neapolitans is the Gloria. Certainly it is a great deal more theatrical than the Kyrie. Von Miltitz's report, that the composer conceived the Gloria as the juxtaposition of a choir of angels and the joyful shepherds, is a reasonably accurate description of the structure of the piece. Two contrasting sets of thematic material are used in the composition, both of which are first presented in the orchestra. The shepherds' theme is carried in the lower sections of the orchestra and chorus and is treated as a crescendo, each repetition cloaked in more elaborate orchestration. The heavenly choirs, on the other hand, sing a graceful melodic line in the upper registers, in sharp contrast to the sober theme of the shepherds. This thematic material is never developed, but is simply repeated, so that the strength of the composition lies entirely in the appeal of its themes. It is a facile, though effective chorus, and one can understand why this piece so excited the Neapolitans. The terrestrial theme was reemployed by Rossini in a more famous context six years later, as part of the overture and Act Two finale of his first French ope-



ROSSINI.

Rossini's
Leben und Treiben,

vorbemlich

nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal
gezeichnet

und

mit Arbeiten der Satzsetzer über seinen
musikalischen Charakter begleitet

von

Amadeus Wendt.

Leipzig, 1824.

Verlag von Leopold Voß.

A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben* [...], Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1824 (Collezione Ragni, Napoli)

ra, *Le Siège de Corinthe*.
The solo arias, *Laudamus*, *Gratias*, and *Quoniam*, are all virtuoso pieces, although the structure of the *Laudamus*, a Soprano aria, differs markedly from that of the other two. Its bipartite general construction (*Andante maestoso-Allegro*) and the internal structure of each of its parts resemble the aria type most commonly used by Rossini in his Neapolitan operas. Indeed, the orchestral introduction of the *Andante maestoso* is a phrase Rossini employed in several other operas, most notably for the cavatina of Bianca in *Bianca e Falliero* and the aria of the Contessa di Folleville in *Il viaggio a Reims* (and from there in *Le Comte Ory*). *Gratias* (for Tenor) and *Quoniam* (for Bass),

however, are quite different. Both these pieces are constructed in a single section and feature elaborate instrumental obligatos. Their roots reach back into arias of the eighteenth century with ritornello design, in which the initial ritornello played by the orchestra or by an obligato instrument presents the musical material from which the remainder of the composition is constructed. Rossini almost never uses this technique in his operas and the inclusion of these two compositions in his Mass represents a clear attempt to write in an older, consciously conservative style.

There are two solo movements for Tenor in the *Messa di Gloria*.

Analysis of the vocal parts indicates with little doubt that two separate performers were intended, and the presence of two Tenor parts in the *Christe* confirms this. The *Gratias* was written for the kind of voice we

normally associate with Giovanni David, of high tessitura and great flexibility. The *Qui tollis*, on the other hand, requires a more powerful voice of deeper extension, comfortable in parts demanding extreme leaps, similar to the vocal style in parts written for Andrea Nozzari. That both David and Nozzari performed in Pietro Raimondi's *Ciro* in Babilonia at the Teatro San Carlo on 19 March 1820 suggests that they actually participated in the first performance of Rossini's *Messa di Gloria*.

The *Qui tollis* is one of the most dramatic sections of the *Mass*, its tone and its characteristic interaction of chorus and soloist anticipating the *Inflammatu*s section in Rossini's *Stabat Mater*. But the *Qui tollis* is even more frankly operatic than the *Inflammatu*s: indeed, the piece concludes with what can only be described as a perfectly regular (and quite stunning) cabaletta.

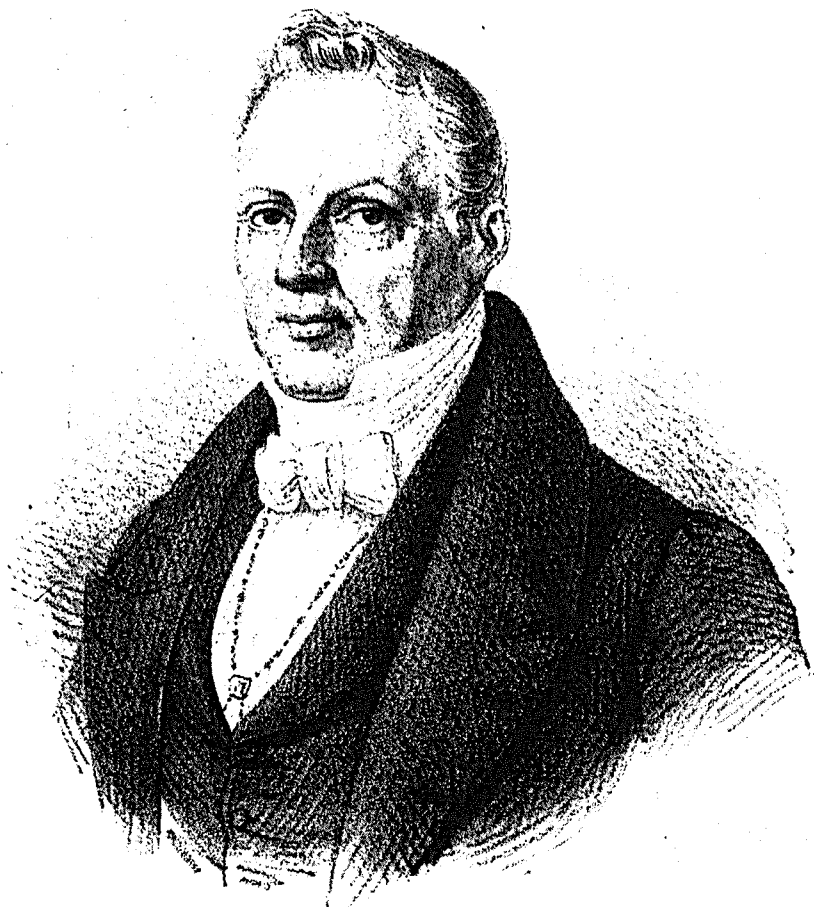
When I first wrote about the *Messa di Gloria* in 1968, I refused to accept the hypothesis that Pietro Raimondi had participated in the composition of this work, a cornerstone of Von Miltitz's indictment of the *Mass*. Given how many other elements of Von Miltitz's report were tainted, I also rejected this aspect of his report. Thanks to studies of Raimondi's style carried out by Jesse Rosenberg, some of which are about to appear in an article in the *«Bollettino del Centro Rossiniano di Studi»*, it now seems almost certain that the famous contrapuntalist did indeed collaborate with Rossini on the *Messa di Gloria*, and that the final number of the work, the *Cum Sancto* was composed by Raimondi. The thematic substance of the concluding fugue and the contrapuntal techniques employed throughout are directly comparable in point after point to specific details of the style of

Raimondi, as manifested in similar works written in the years immediately surrounding the Rossini *Messa di Gloria*. Rossini presumably wished to conclude his *Mass* with a strong fugal finale. Either because of pressures of time or because of a sense of contrapuntal insecurity that continued to concern the "disgrace" of Padre Mattei's school, he apparently called on Raimondi to assist him. Raimondi did a fine job, producing a rousing fugal finale for chorus in two sections, with the second section based on an inversion of the theme of the first section.

Rossini's *Messa di Gloria* (with some assistance from Pietro Raimondi) is not only a beautiful work, but also a work of the utmost importance. It is the first sacred music of Rossini's maturity, and indeed the only sacred work to come from his period of active theatrical composition. It shows the influence of his Neapolitan operas, particularly *Mosè in Egitto*, in its mastery of orchestration, its precise sense of detail, and its firm command of a wide range of musical structures, while manifesting the composer's search for a sacred style. It is a work that is finally reentering the repertory as one of the finest examples of Italian sacred music from the first half of the nineteenth century.

Philip Gossett

Ritratto di Giuseppe Festa, maestro concertatore della *Messa di Gloria* nel 1820 nella chiesa napoletana di San Ferdinando. Litografia di G. Riccio (Collezione Ragni, Napoli)



Una Messa nobile

Negli anni di studio e di apprendistato, Rossini ebbe più volte modo, accingendosi alle prime composizioni, di affrontare il genere sacro. Era questa una delle possibili maniere per emulare i grandi classici, unici modelli che il compositore sempre riconobbe come tali. Anzi, il confronto con la musica di quelli che egli considerava i geni assoluti, Haydn e Mozart, fu per tutto l'arco della sua carriera un'esigenza costante, e non ultima causa del suo precoce ritiro dalle scene. Regalando un ritratto di Mozart ad un amico, Rossini lo impreziosiva di una dedica, a dir poco emblematica dell'amore che aveva per la musica del salisburghese: «Il fut l'admiration de ma jeunesse, le désespoir de mon âge mûr, il est la consolation de ma vieillesse». Ecco, nel *désespoir*, veramente disperato di Rossini, sembra doversi leggere lo sforzo immane di andare oltre i propri limiti, per attingere vertici, che se i contemporanei gli assicuravano come già raggiunti, non gli accordava la propria coscienza. La *Sacralosphäre* di cui Leopold Maximilian Kantner parla diffusamente in un suo saggio,¹ affascinava Rossini ancor giovane, proprio per l'imperiosa necessità di raggiungere risultati scevri da alcuna contingenza teatrale, anche nei casi in cui, paradossalmente, e il più delle volte, Gioachino fu costretto a perseguirli proprio in ambito operistico. Non a caso la scelta di un soggetto per un oratorio lo tormentò a lungo, e molte lettere indirizzò ad

amici librettisti perché gliene proponessero uno che si confacesse alle sue vedute. Non a caso una volta composto *Mosè in Egitto*, lo ritenne, già all'indomani della prima, suscettibile di perfezionamento, sottoponendolo alla "revisione" per la Quaresima 1819, e al "rifacimento" per la scena francese nel 1827. La proposta di comporre una messa a Napoli nel 1820, quando mancavano due soli titoli, *Maometto II* e *Zelmira*, per il compimento della felicissima stagione partenopea, permetteva a Rossini di cimentarsi nuovamente in un genere nel quale aveva mosso i primi passi, e nel quale, con la straordinaria *Petite Messe Solennelle*, avrebbe chiuso la sua carriera, raggiungendo uno degli esiti più felici, e il più astratto e spirituale, di tutta la sua produzione. A Napoli dunque, avendo alle spalle l'esperienza maturata in anni di ricerca stilistica e drammaturgica, quest'ultima destinata ad improntare tutta la musica operistica italiana e francese di là a venire, Rossini sente su di sé ben più gravi responsabilità di quante potesse averne, per esempio, scrivendo quasi fanciullo la *Messa di Ravenna*. Poco o nulla sappiamo sulla commissione della messa, eseguita il 24 marzo 1820 nella Chiesa di San Ferdinando, «a divozione - come si legge sul "Giornale del Regno delle Due Sicilie" del 31 marzo 1820 - dell'arciconfraternita di San Luigi». In effetti la denominazione esatta della congregazione era "Real Arci-

Tenore 10

Grazias

Tenore 23 Gra - tias

And

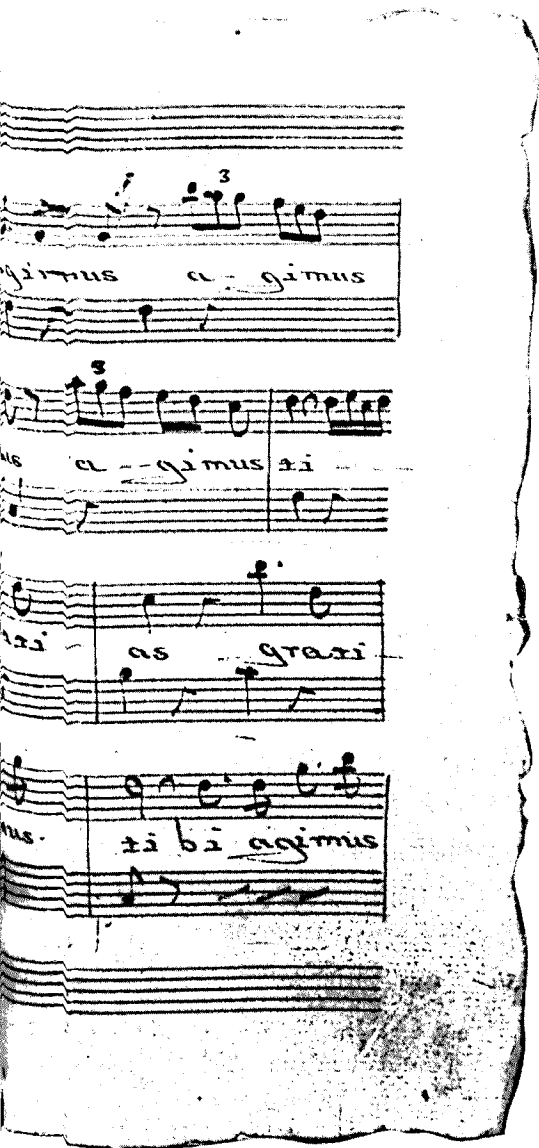
ri - bi gra - tias a - gi - mus

bi. gra - tias a - gi - mus

es. a - gi - mus ti - bi a - gi - mus

22-6-64-12

Parte manoscritta (Tenore I) per il
 "Grazias" della *Messa di Gloria* (Bi-
 blioteca del Conservatorio San Pietro a
 Majella, Napoli).



confraternita di Nostra Signora dei Setti Dolori". La confraternita, fondata nel 1655, era stata, nel 1762, riformata nelle sue regole da Ferdinando IV, che della stessa era "Superiore perpetuo". L'associazione religiosa era infatti un sodalizio di nobili, o meglio una "Regia Nobilium Sodalitas", preclusa a quanti nobili non fossero.² Dislocata originariamente nel Convento di San Luigi di Palazzo - di qui la denominazione indicata dal giornale - nelle occasioni più importanti si riuniva nella chiesa di San Ferdinando, anch'essa detta "di Palazzo", per le prerogative reali di cui godeva, e per la sua vicinanza con la reggia. Nel 1830 la chiesa, nella quale quattro anni prima era stata sepolta la duchessa di Florida, moglie morganatica di Ferdinando I, già IV, divenne sede stabile dell'arciconfraternita, per volontà di Francesco I.³ In occasione della festa della Madonna dei Sette Dolori, o Vergine Addolorata, che nel 1820 cadeva il venerdì 24 marzo, assieme alla messa di Rossini, si eseguiva nella chiesa napoletana lo *Stabat* di Pergolesi, «dal nostro Paisiello sobriamente arricchito di strumenti da fiato».⁴

Se purtroppo non abbiamo notizie su eventuali altre esecuzioni della messa di Rossini nella chiesa di San Ferdinando, la tradizione dell'esecuzione dello *Stabat* di Pergolesi, nel periodo precedente la Pasqua, è stata invece solo di recente abbandonata. San Ferdinando rappresenta un obbligato punto d'incontro tra artisti e potere sovrano, sotto l'egida di Santa Madre Chiesa. In una lettera indirizzata nel 1826 a Giuditta Pasta, il marito le raccomanda, allorché sarà a Napoli, di frequentare le funzioni sacre presso questa chiesa. Ancora oggi, a Napoli, gli artisti prendono definitivo congedo dai propri ammiratori nella chiesa di San Ferdinando.

Le scarse notizie riportate dal giornale napoletano sull'esecuzione della messa di Rossini, possono in qualche maniera essere integrate dalla testimonianza, alquanto contrastante, riportata in una delle primissime biografie rossiniane,⁵ e attribuita al viaggiatore tedesco Von Miltitz. A suo dire, assieme alla messa, sarebbe stata eseguita un'ouverture di Mayr e l'ouverture della *Gazza ladra*. Non è questo comunque il punto dolente della cronaca, che se da un lato mette in evidenza particolari improbabili, dall'altro fornisce notizie degne di attenzione. Non certo animato da simpatia per la musica di Rossini e per il modo di far musica a Napoli, l'autore grida alla profanazione del luogo, contaminato dagli applausi del pubblico dopo il *Gloria*, e soprattutto dalle istruzioni che Rossini, ad alta voce, e durante la funzione religiosa, indirizza agli orchestrali. Giudicando la composizione «ein Ragout Rossinischer Opernphrasen», il Von Miltitz asserisce che Rossini non fu il solo responsabile del lavoro, approntato in pochi giorni, avendo chiesto la collaborazione del molto meno celebre collega Pietro Raimondi. Questa affermazione è avvalorata, o quanto meno non è smentita, da circostanze abbastanza precise, che meritano di essere, se pur brevemente, vagliate. Rossini si trovava nella necessità di non deludere le aspettative di quanti erano soliti applaudirlo al San Carlo e, contemporaneamente, di parare i colpi di quanti avrebbero voluto tacciarlo di poca dottrina musicale, dal momento che il "genere" era da sempre di esclusiva pertinenza di compositori "dotti". Gioachino, sempre tormentato da possibili confronti, è conscio di tutto questo, e in altra occasione si scuserà col buon Dio per aver cantato le Sue lodi facendo ricorso ai soli mezzi che, (a suo dire), aveva a disposizione: «Peu de Science, un peu

de cœur». Per evitare quindi di essere troppo aspramente criticato, chiese, molto probabilmente, aiuto a Raimondi. Il compositore si trovava effettivamente a Napoli per mettere in scena al San Carlo un suo oratorio, *Ciro in Babilonia*, che sostituiva la già programmata *Atalia* di Mayr, non ancora pronta per l'esecuzione. Rossini, che all'epoca era socio di Barbaja nella conduzione dell'impresa teatrale e dei giuochi d'azzardo, e "Direttore della Musica" dei Reali Teatri, dovette con tutta probabilità intervenire in prima persona nella scrittura di Raimondi. Ebbe continuità di rapporti col collega, al quale tra l'altro aveva procurato «un impiego in teatro, per fargli guadagnare qualcosa - doveva controllare ed arrangiare la musica per il balletto, una triste occupazione per un musicista erudito».⁶ Forse proprio alla sua erudizione - Raimondi eccellea come contrappuntista - fece ricorso Rossini per chiudere in maniera più ecclesiastica, con una grande fuga, la sua composizione. Se collaborazione vi fu, questa fu limitata al *Cum Sancto Spiritu*, esperienza che Rossini farà sua quando comporrà le fughe nello *Stabat Mater* e nella *Petite Messe Solennelle*.

Un altro problema alla cui soluzione si può giungere solo per supposizioni, e che il Von Miltitz in qualche maniera aiuta a risolvere, è quello relativo agli esecutori di cui Rossini si servì. Il viaggiatore tedesco, descrivendo la composizione come una mescolanza di motivi «sondern wie in einer Salame», tratti da opere precedenti di Rossini, o rubati a maestri tedeschi o, ancora, già cantati dal famoso Velluti, sembra con quest'ultima affermazione voler suggerire che nella compagine vocale figurassero dei castrati. Purtroppo nelle parti manoscritte originali utilizzate per la prima esecuzione, tratte dall'oblio di un'immemorabile,

anonima, giacenza negli scaffali della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli da Philip Gossett anni or sono,⁷ figura solo il nome di Giuseppe Festa, quale primo violino. Tenendo presente gli stretti legami che vincolavano alla Casa Reale sia l'Arciconfraternita, che la chiesa di San Ferdinando, sembra assai improbabile che Rossini abbia potuto utilizzare per la messa voci femminili. Rientrato in possesso del suo regno nel 1815, Ferdinando pur accogliendo e facendo sua buona parte delle disposizioni emanate da Murat in materia teatrale, si premurò, invece, di ripristinare tutte le consuetudini religiose, sconvolte da Gioacchino Napoleone. Una delle sue prime decisioni fu quella di bandire dalla Cappella Palatina gli elementi femminili, Isabella Colbran in testa, utilizzando a tempo pieno i pochi castrati rimasti sulla piazza. A nulla valsero le istanze di Paisiello, "Maestro di Cappella e di Camera" della corte, che al re faceva presente le difficoltà di reperimento di tali soggetti, «non potendosi rimpiazzare nell'avvenire per la proibizione che tuttora esiste della mutilazione»⁸. E Rossini, forse memore di questa esecuzione, ancora nel 1866, scriveva a Pio IX per sollecitarlo, per quanto di sua spettanza, a venire in soccorso della musica, «primordiis laesa, intercepta progressu, profanata systemate», e bisognevole «curis non imparibus pii sexus feminei, ut per templa Dei caste resonando, quod sanctum est intus, pudicum fiat foris ad opus honestae delectationis»⁹.

Sergio Ragni

1. Leopold Maximilian Kantner, *Rossini's Beziehung zu historischen Stilen*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 1-3, 1972, pp. 5-11.

2. *Regole della Real Arciconfraternita sotto il titolo di Nostra Signora dei Sette Dolori In S. Ferdinando di Palazzo*, Napoli, 1843.

3. Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Fibreno, 1872, p. 345.

4. «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 31 marzo 1820.

5. Amadeus Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, Lipsia, 1824, pp. 210-212.

6. Ferdinand Hiller, *Plaudereien mit Rossini*, in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Lipsia, 1868.

7. Philip Gossett, *Rossini in Naples: some major works recovered*, in «The Musical Quarterly», 1968 (trad. it. «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 1-3, 1971, pp. 53-71).

8. Lettera di Paisiello al Marchese Ruffo, del 9 agosto 1816. Archivio Storico di Napoli, *Casa Reale Ammin. Prot. e Pandette*, f. 620.

9. Lettera di Rossini a Pio IX, del 25 aprile 1866, riportata in Stefano Alberici, *Rossini e Pio IX*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 1-2, 1977, pp. 7-35.

Ritratto di Giambattista Pergolesi.
Incisione di A. Herculani su disegno di
L. Pompiglioli. (Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe della Biblioteca Comunale
dell'Archiginnasio, Bologna).



G. B. PERGOLESI

An Aristocratic Mass

When he set about writing his first compositions during his student and apprentice years, Rossini had more than one opportunity of trying his hand at sacred music. This was one of the ways in which he might emulate the great classics, which alone the composer would always acknowledge as his models. It is not too much to say that throughout his entire career he felt a constant compulsion to compare his own music with that of Haydn and Mozart, whom he considered the supreme masters, and this was a prominent factor in his premature retirement from operatic composition.

Once, when giving a friend a portrait of Mozart, he embellished it with a signed dedication, which to say the least shows the love that he felt for Mozart's music: «Il fut l'admiration de ma jeunesse, le désespoir de mon âge mûr, il est la consolation de ma vieillesse» (He was the idol of my youth, the despair of my maturity, and he is the consolation of my old age). Here, by Rossini désespoir, really and truly despairing, it seems that we should understand the superhuman effort involved in trying to supersede one's limitations and striving to reach heights of achievement that one's own conscience knew to be beyond one, whatever one's contemporaries might say. The Sacral-sphère of which Leopold Maximilian Kantner speaks at length in an essay¹ fascinated Rossini whilst he was still young, just because he we called upon to write music that would be

free from any theatrical contamination, even when, paradoxically, Gioachino was forced to write such music for the stage, too. It was not by chance that he was tormented for a long time by the need to choose the subject for an oratorio, and he wrote many a letter to librettist friends asking them to propose a subject that fitted in with his views.

It was not by chance that when he had composed *Mosè in Egitto* and the first night was behind him, he considered that it might be improved, revising it for the Lenten season of 1819, and completely re-writing it for the French stage in 1827. In 1820 when only two operas, *Maometto II* and *Zelmira* remained to be written to complete the list of his great Neapolitan masterpieces, Rossini was asked to compose a Mass for Naples, giving him an opportunity to try his hand afresh in the field of sacred music, the genre of his earliest compositions, and to which he would return at the close of his composing career, to write the extraordinary *Petite Messe Solennelle*, achieving one of the happiest successes, as well as the most abstract and spiritual, of his entire output. In Naples, therefore, having profited from all those years of experience in research into style and drama in opera, with results that would leave their mark on all Italian and French opera still to be written, Rossini felt the burden of the responsibility much more than he can have done when, for example, he wrote the

"Ravenna" Mass in his adolescence. We know almost nothing about how the Mass came to be commissioned; it was performed in the church of San Ferdinando on 24 March 1820, and, as we may read in the *«Giornale del Regno delle Due Sicilie»* for 31 March 1820, it was «an act of faith on the part of the Confraternity of Saint Luigi». In fact the precise name of this religious group was "Real Arciconfraternita di Nostra Signora dei Sette Dolori". The confraternity, founded in 1655, had been reformed in 1762 and given new rules by King Ferdinand IV, who was himself the "Superiore perpetuo" of the association. This religious body was, in fact, an aristocratic brotherhood, or rather a "Regia Nobilium Sodalitas", to which those not of noble birth could not gain admission.² Whilst its meeting-place had originally been the Convent of San Luigi di Palazzo, which is why the newspaper quotes San Luigi as the name of the organization, on more important occasions the brotherhood would assemble in the church of San Ferdinando, which would also be referred to as "di Palazzo" because of the Royal Prerogatives that it enjoyed, and because it stood near to the Royal Palace. In 1830, by a disposition of Francesco I, the church, in which the Duchess of Florida, morganatic wife of King Ferdinando I (previously Ferdinando IV) had been buried four years before, became the permanent meeting-place of the confraternity.³

On the occasion of the Feast of Our Lady of the Seven Sorrows (or Vergine Addolorata), which in 1820 fell on Friday 24 March, Rossini's Mass was performed together with Pergolesi's *Stabat Mater*, «soberly enriched with wind instruments by our own composer, Paisiello».⁴ Though, unfortunately, we have no information about any further

performances of Rossini's Mass in the church of San Ferdinando, the tradition of performing Pergolesi's *Stabat* there in the period just before Easter continued until very recent times. The church of San Ferdinando constituted an obligatory meeting-place for singers and their Royal patrons, under the protecting mantle of Holy Mother Church. In 1826 Giuditta Pasta received a letter from her husband urging her, whenever she found herself in Naples, to worship at this church. To this day opera singers appearing in Naples make their last farewells to their fans in the church of San Ferdinando.

The very scant references in the Neapolitan newspaper to the performance of Rossini's Mass can be somewhat amplified by the somewhat contradictory testimony that we find quoted in one of the very earliest biographies of Rossini⁵ and attributed to the German traveller Von Miltitz. According to him, an Overture by Mayr and the *Gazza ladra* Overture were performed along with the Mass. This detail is not, however, the worst part of the notice, which supplies information well worth our attention even though, on the other hand, it stresses some scarcely credible details. The writer, by no means favourably disposed either to Rossini's music or to the manner of making music in Naples, professes horror at the profanation of a holy place, contaminated by the applause of the audience after the Gloria and, above all, by Rossini's shouting instructions to the orchestral players during the religious service.

Dismissing the composition as «ein Ragout Rossinischer Opernphrasen» (a hedge-podge of Rossinian opera tunes), Von Miltitz claims that Rossini did not write the score all by himself, for it was got together in a few days, and he had asked his

much less famous colleague Pietro Raimondi to help him. This assertion cannot be disproved, and certain circumstances that we know might seem to lend credence to it. Rossini could not afford to lose any part of the esteem of the audiences accustomed to applauding his works at the San Carlo and, at the same time, he had to protect himself against those who would have been all too ready to accuse him of superficial skill in counterpoint, for the genre of sacred music had always been the exclusive terrain of those composers considered to be particularly learned. Gioachino, as ever tormented by the idea of possible comparisons, was very sensitive to all this and, on a later occasion, would beg the Good Lord to forgive him for having sung His praises making use of the only means that (according to him) were at his disposal: «Peu de Science, un peu de cœur» (not much expertise and a little bit of feeling). It is therefore probable that, in order to avoid being too harshly criticized, he asked Raimondi to help him.

The composer was, in fact, in Naples at the time, supervising the production of his oratorio *Ciro in Babilonia* at the San Carlo in place of Mayr's *Atalia*, which had been announced, but which was not yet ready to be performed. At that time Rossini was not only Musical Director of the Royal Theatres, but also in partnership with the impresario Barbaja in the organization of the opera seasons and the gaming rooms, so it is likely that he took a personal part in engaging Raimondi for Naples. He was in continuous working contact with his brother composer, for whom, amongst other things, he had obtained «a post in the theatre, so that he could earn something - his job was to supervise and arrange the ballet music, a miserable task for an erudite musi-

cian».⁶ Perhaps just because of this erudition - Raimondi excelled in the art of counterpoint - Rossini may turned to him to ask his help in finishing the Mass in true ecclesiastical style, with a great fugue. If any such collaboration really took place, it must have been limited to the *Cum Sancto Spiritu*, but when he came to write the *Stabat Mater* and the *Petite Messe Solennelle* Rossini mastered the art of writing his own fugues.

Another problem that we can only resolve by speculation, and which Von Miltitz in some ways helps us to resolve, concerns the singers employed by Rossini. When the German traveller describes the composition as a *pot-pourri* of tunes «sondern wie in einer Salame» (just like a sausage mixture), drawn from Rossini's earlier works, or stolen from the German masters, or, again, already sung by the celebrated Velluti, he seems to imply by this last assertion that castrati took part in the performance. Unfortunately Giuseppe Festa, the first violin, is the only performer's name written in the original manuscript parts used for the first performance, which were discovered by Philip Gossett some years ago on the shelves of the library of the Conservatory of San Pietro a Majella in Naples, where they had lain, forgotten and uncatalogued, for an eternity.⁷ When one thinks of the close connection between the Royal Family and both the confraternity and the church of San Ferdinando, it seems highly unlikely that Rossini would have been able to use female voices for the Mass. When Ferdinando was restored to his throne in 1815, whilst he allowed a great part of Murat's theatrical reforms to stand, he took great care to restore all the religious customs that Joseph Napoleon had overthrown.

One of his first decisions was to ban all female singers from the Cappel-

la Palatina, starting with Isabella Colbran, and to give full employment to those few castrati who were still to be found in the city. Paisiello, the "Maestro di Cappella e di Camera" to the Court, protested in vain to the King that it was difficult to find such singers, «for as mutilation is still prohibited, it will be impossible to replace them in the future».⁸ Rossini himself, perhaps with this performance in mind, wrote to Pius IX as late as 1866 to urge him, for only he could properly do this, to come to the aid of music «primordiis laesa, intercepta progressu, profanata systemate» and in urgent need «curis non imparibus pii sexus feminei, ut per templa Dei caste resonando, quod sanctum est intus, pudicun fiat foris ad opus honestae delectationis».⁹

Sergio Ragni

Translation by Michael Aspinall

1. Leopold Maximilian Kantner, *Rossinis Beziehung zu historischen Stilen*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 1-3, 1972, pp. 5-11.
2. *Regole della Real Arciconfraternita sotto il titolo di Nostra Signora dei Sette Dolori In S. Ferdinando di Palazzo*, Napoli, 1843.
3. Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Fibreno, 1872, p. 345.
4. «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 31 March 1820.
5. Amadeus Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, Leipsig, 1824, pp. 210-212.

6. Ferdinand Hiller, *Plaudereien mit Rossini*, in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipsig, 1868.
7. Philip Gossett, *Rossini in Naples: some major works recovered*, in «The Musical Quarterly», 1968 (translated into Italian: «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 1-3, 1971, pp. 53-71).
8. Letter from Paisiello to Marchese Ruffo, 9 August 1816. Archivio Storico di Napoli, *Casa Reale Ammin. Prot. e Pandette*, folio 620.
9. Letter from Rossini to Pope Pio IX, 25 April 1866, quoted by Stefano Alberici, *Rossini e Pio IX*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 1-2, 1977, pp. 7-35.

Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, chez
Auguste Boulland et C. Libraire, 1824
(Collezione Ragni, Napoli)



Vie
De Rossini,

M. De Stendhal;

Œuvre des Portraits de Rossini et de Mozart.

PREMIERE PARTIE



Paris.

CHEZ AUGUSTE BOULLAND ET C. LIBRAIRE

15, RUE CASSEMARTE

1824



Messa di Gloria

Kyrie

Kyrie, eleison;
Christe, eleison;
Kyrie, eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.

Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili Unigenite, Jesu Christe. Domine Deus,

Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

I protagonisti







Yves Abel

È nato a Toronto, dove ha iniziato i suoi studi musicali. Specializzatosi ai corsi del Mannes College of Music e Tanglewood Music Center - sotto la guida di L. Bernstein, S. Ozawa, G. Herbig e R. Norrington - si è ben presto anche grazie al suo impegno di Direttore musicale de L'Opéra Français de New York, dove ha diretto, tra l'altro, *La favorita* di Donizetti, *La Périchole* di Offenbach e *Le comte Ory* di Rossini.

Dopo il suo esordio al Metropolitan Opera con *Il barbiere di Siviglia*, ha diretto *Zampa* di Hérold e *Das Liebesverbot* di Wagner al Wexford Festival; ha inaugurato il Festival di Spoleto 1994 con *Les mamelles de Tirésias* e *Les biches* di Poulenc. Tra i suoi prossimi impegni figurano *La Traviata* al New York City Opera, di *Faust* di Gounod e di *Manon* di Massenet all'Opéra Bastille, di *Cenerentola* di Rossini al Seattle Opera.

Ha svolto inoltre attività pianistica sia nell'accompagnamento di cantanti - quali Bruno Weill e Hermann Prey - sia in seno a formazioni di musica da camera.

Debutta nel 1995 al Rossini Opera Festival



Eva Mei

Nata a Fabriano, si è diplomata, nel 1989, con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore al Conservatorio di Firenze.

Già vincitrice di numerosi concorsi nazionali, nel 1990 ha conseguito il Premio Catarina Cavalieri al Concorso Mozart, risultando prima assoluta, in un lotto di concorrenti internazionali, per la parte di Kostanze ne *Il ratto dal serraglio*, con cui ha debuttato alla Staatsoper di Vienna nell'ottobre 1990.

Soprano lirico di coloratura, è stata invitata dai maggiori teatri e festivals d'Europa per produzioni quali: «Missa solemnis» di Beethoven al Festival di Salisburgo 1992, *Don Giovanni* (Donna Anna) con N. Harnoncourt ad Amsterdam e Zurigo, e con C. Davis a München, *Il flauto magico* con D. Barenboim a Berlino, *Don Pasquale* (Norina) alla Scala e *Norma* al Festival di Ravenna, ambedue con R. Muti.

Ha al suo attivo diverse incisioni discografiche.

Debutta nel 1995 al Rossini Opera Festival



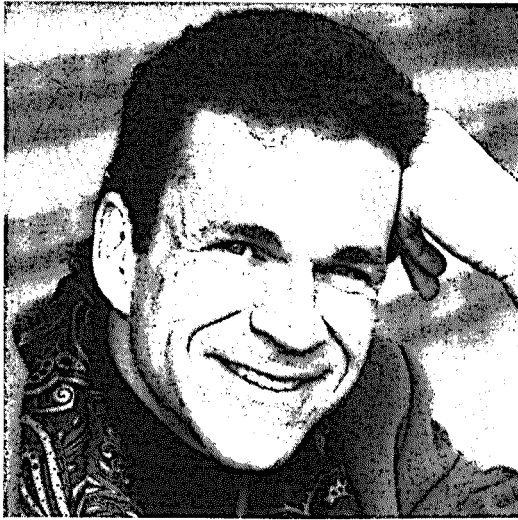
Monica Bacelli

Nata a Chieti, ha studiato al Conservatorio di Pescara con Maria Vittoria Romano e Donato Martorella. Vincitrice del Concorso A. Belli 1986, ha debuttato a Spoleto ne *Le nozze di Figaro* (Cherubino).

Successivamente ha cantato nei maggiori teatri in Italia e all'estero, sotto la direzione di S. Cambreling, G. Gelmetti, B. Haitink, N. Harnoncourt, R. Jacobs, G. Kuhn, Z. Mehta, H. Rilling, E. Tchakarov e A. Zedda. Il suo repertorio comprende opere di Monteverdi, Cavalli, Purcell, Vivaldi, Mozart, Cherubini, Rossini, R. Strauss, S. Prokofiev ed altri.

Ha inciso *Il giocatore* di Cherubini, *La finta giardiniera* e *Le nozze di Figaro* di Mozart.

Presenze al Rossini Opera Festival
1991 *Otello* (Emilia)



Jeffrey Francis

Nato a Poplar Bluff (Missouri), inizia gli studi musicali al Central Methodist College del Missouri, e si perfeziona in canto con Donald Pyle all'Università di Washington. Finalista e vincitore di molti premi nazionali ed internazionali, nel 1990 debutta a Sacramento ne *Lo Zingaro barone* di J. Strauss. Nel 1991, a San Paolo, prende parte alla prima americana di *Fall of the house of Usher* di Glass. Nel 1992 canta alla Deutsche Staatsoper di Berlino in *Cleopatra e Cesare* di Graun, *Il flauto magico* e *Il ratto dal serraglio* di Mozart. Il suo repertorio include, inoltre, oratori e opere di Händel, Cimarosa, Gluck, Rossini, Donizetti, Bellini e Richard Strauss.

Ha inciso *Armida* di Rossini sotto la direzione di Daniele Gatti.

Presenze al Rossini Opera Festival
1993 *Armida* (Gernando)



Jorge Lopez-Yanez

Nato in Messico, dove si è laureato in ingegneria, Jorge Lopez-Yanez si è trasferito negli Stati Uniti per completare i suoi studi musicali presso la California University. Dopo alcuni importanti riconoscimenti e i primi significativi esordi statunitensi nel 1989-90 (Fenton in *Falstaff* a Los Angeles; Alfred in *Die Fledermaus* a Chicago), ha intrapreso una carriera internazionale che lo ha portato, tra l'altro, a Ginevra e Parigi (*Alcina* di Haendel), a Zurigo (*La fille du régiment* di Donizetti), a Vienna e a Berlino (*Il barbiere di Siviglia* di Rossini). Il suo crescente impegno nel repertorio rossiniano lo ha portato ad affrontare, tra il 1992 e il 1993, ruoli come Otello (Bruxelles), Don Ramiro in *Cenerentola* (Berlino e Vienna) sino al recentissimo Pirro in *Ermione* a Glyndebourne, dove è stato reinvitato per il 1996.

Debutta nel 1995 al Rossini Opera Festival



Simone Alberghini

Nato a Bologna; voce di basso, a soli ventidue anni ha vinto il Concorso Internazionale Operalia 1994 patrocinato da Placido Domingo.

Studia canto con Oslavio Di Credico.

Nel 1993 ha debuttato al Regio di Torino nella parte di Lorenzo ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini diretti da Bruno Campanella.

Nel 1994 a Londra ha cantato la «Messa da Requiem» di Verdi, con Paolo Olmi e la Royal Philharmonic Orchestra, e lo «Stabat Mater» di Rossini con Carlo Rizzi; sempre a Londra ha interpretato la parte di Colline ne *La Bohème* con Michael Tilson Thomas e la London Symphony Orchestra.

Ha poi cantato a Bologna in *Maria Stuarda* di Donizetti, a Lione e Trieste «Messa da Requiem» di Verdi e, sempre a Trieste, *La Bohème* di Puccini.

Debutta nel 1995 al Rossini Opera Festival



Piero Monti

Nato a Faenza, si diploma nel 1979 in musica corale e direzione di coro al Conservatorio «L. Cherubini»; entra nello stesso anno, in qualità di maestro collaboratore, al Teatro Comunale di Bologna. Maestro del coro dal 1988, ha partecipato alle successive produzioni liriche e sinfoniche del teatro bolognese, collaborando con direttori quali G. Solti, R. Chailly, D. Gatti, G. Gelmetti, G. Patané e R. Gandolfi, e cantanti come M. Horne e L. Pavarotti.

È stato alla guida del coro del Comunale di Bologna in occasione delle incisioni de *Il barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Le maschere* e *La Bohème*.

Presenze al Rossini Opera Festival

1991 *Tancredi*

1993 *Armida*

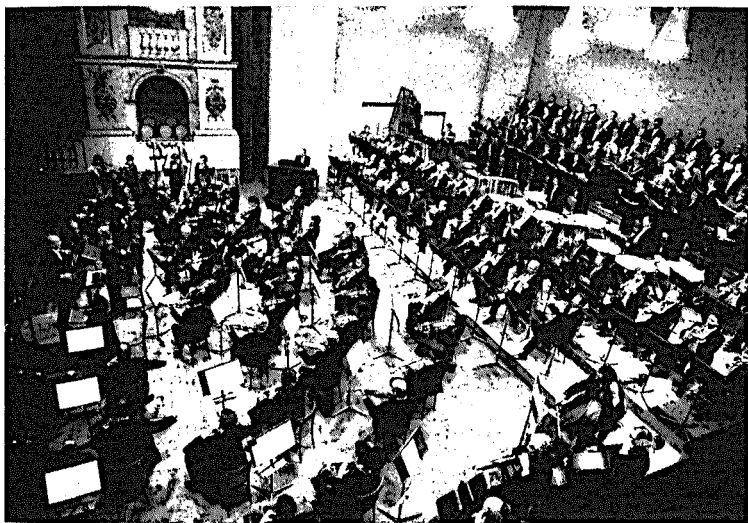


Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

L'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna si è consolidata come complesso stabile nel 1957, raggiungendo oggi un organico di centododici professori. Negli anni più recenti, si sono avvicendati nell'incarico di direttore stabile o direttore principale: S. Celibidache, Z. Peskò, V. Delman e, dal 1986 al 1993, R. Chailly. L'Orchestra ha inoltre collaborato con numerosissimi direttori ospiti, tra questi: G. Gavazzeni, G. Solti, R. Muti, P. Maag, L. Berio, V. Fedoseev, F. Molinari Pradelli, G. Gelmetti, V. Gergiev, E. Tchakarov, G. Kuhn, E. Inbal, R. Frübeck de Burgos, D. Oren, E. Pekka Salonen, K. Stockhausen, C. Thielemann e M.W. Chung. L'Orchestra opera con regolarità nei principali centri della sua regione e partecipa alle produzioni di alcuni importanti festival in Italia e all'estero.

Presenze al Rossini Opera Festival

- 1987 «Petite Messe Solennelle»
- 1988 *La scala di seta*, Concerto
- 1989 *Bianca e Falliero*, Concerto, «Requiem in Re min. K 626» di Mozart
- 1990 *Ricciardo e Zoraide*, «Le cantate per i Borboni»
- 1991 *Tancredi*, Concerto
- 1992 *Semiramide*, «Le cantate per i Borboni»
- 1993 *Armida*, Concerto con Raina Kabaivanska
- 1994 *L'Italiana in Algeri*, *L'inganno felice*



Coro del Teatro Comunale di Bologna

Il Coro del Teatro Comunale di Bologna (composto di ottanta artisti) si è consolidato come complesso stabile nel 1969.

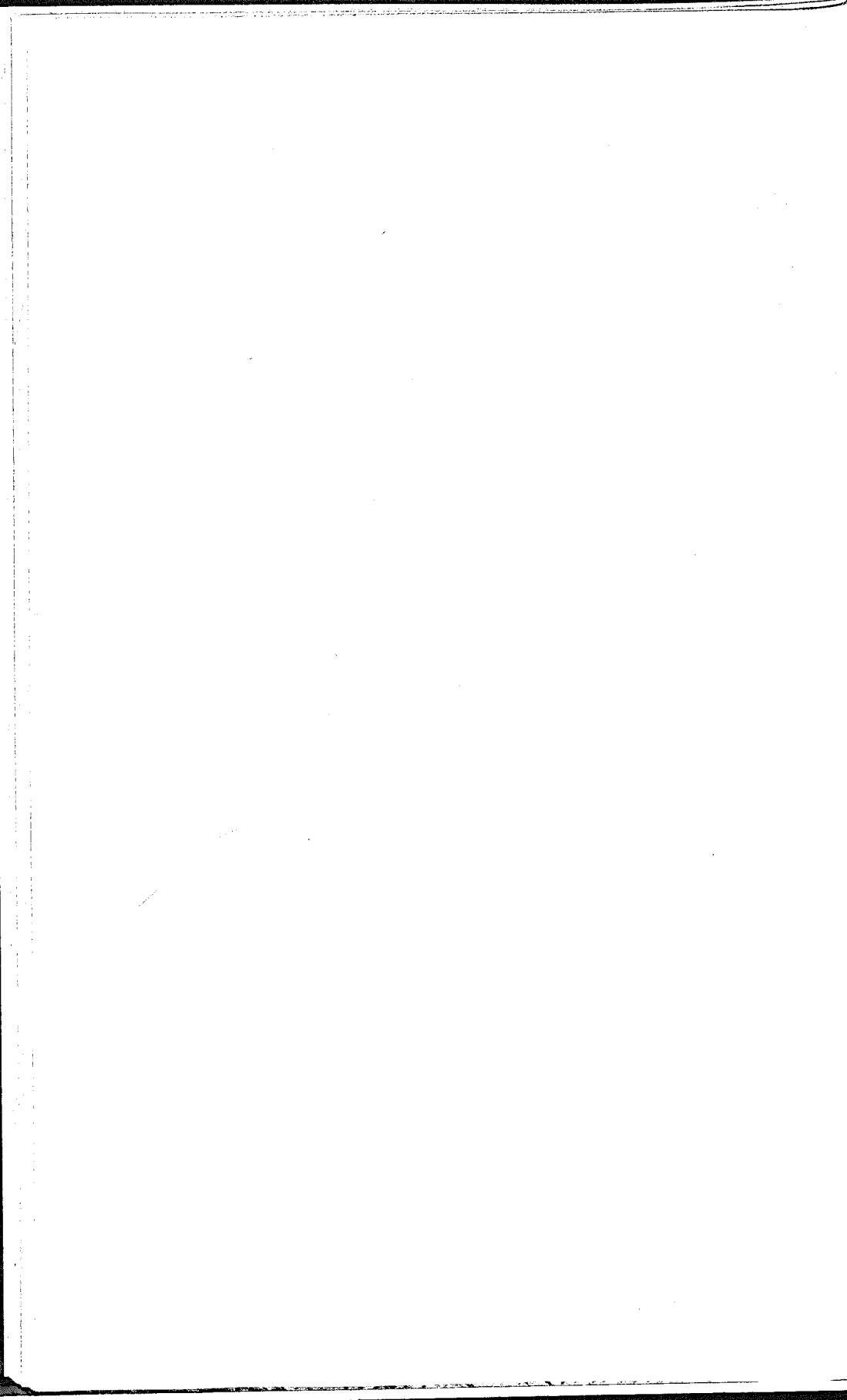
Da allora si sono avvicendati alla sua direzione i maestri Gaetano Riccitelli, Leone Magiera, Fulvio Fogliazza, Fulvio Angius e Piero Monti, che ne è l'attuale maestro. Molte le collaborazioni, fra cui quelle con Angelo Ephrikian, Edgardo Egaddi, Giovanni Acciai, Romano Gandolfi.

Numerose le incisioni discografiche, realizzate insieme agli altri complessi del Teatro Comunale, e le partecipazioni alle produzioni dei principali centri dell'Emilia-Romagna e di altri importanti teatri e festival in Italia e in Europa.

Presenze al Rossini Opera Festival

1991 *Tancredi*, Concerto

1993 *Armida*, Concerto con Raina Kabaivanska





12~25 agosto 1995

SCAVOLINI

*Sponsor ufficiale
del Rossini Opera Festival*

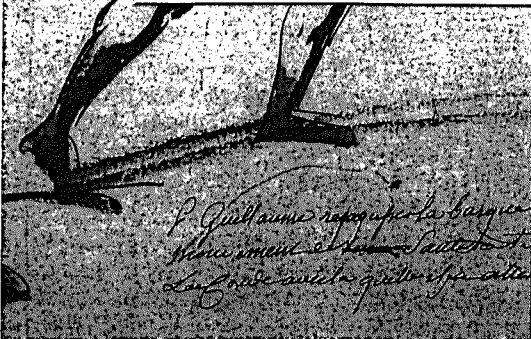


Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro | **1841**



arte, cultura & scienza.



La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

valorizza il territorio marchigiano

sostenendone lo sviluppo nei settori

dell'arte, della cultura, dell'istruzione,

della ricerca scientifica e della sanità.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

è sponsor della **XVI** edizione

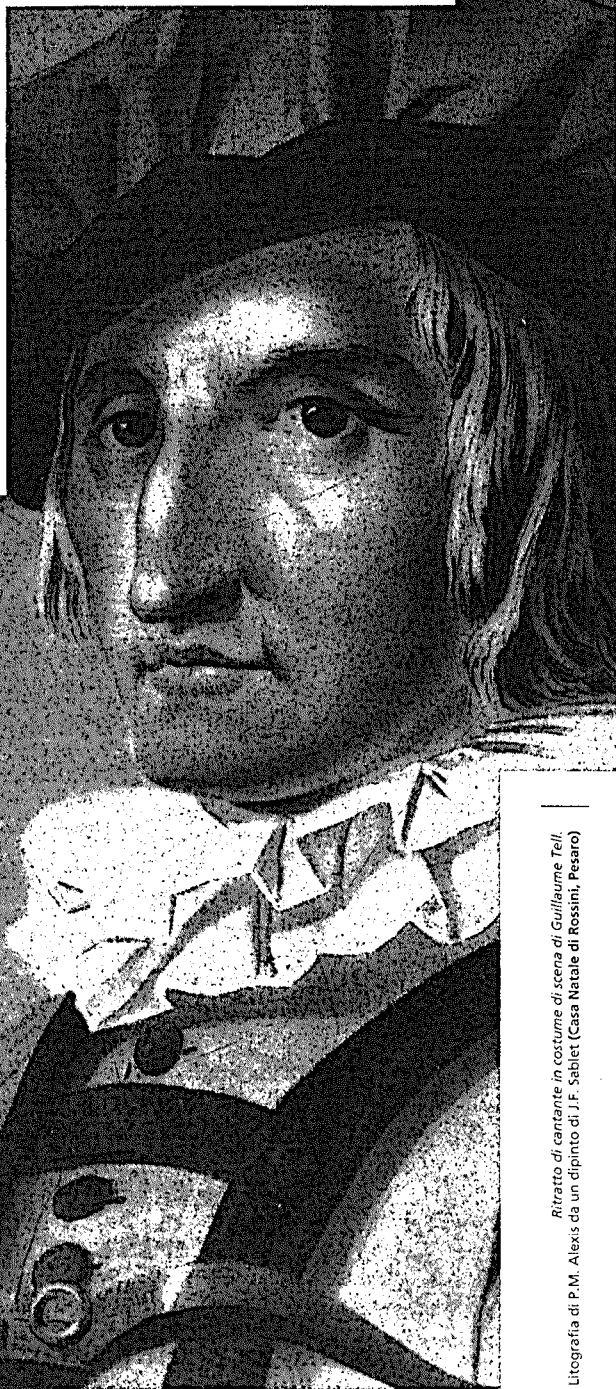
del Rossini Opera Festival.

Banca delle Marche

Da noi la cultura è un interesse sempre attivo.

La Banca delle Marche è sempre vicina ai più importanti interessi culturali delle Marche. Un impegno costante che, anche quest'anno, ci trova a fianco della XVI edizione del Rossini Opera Festival.

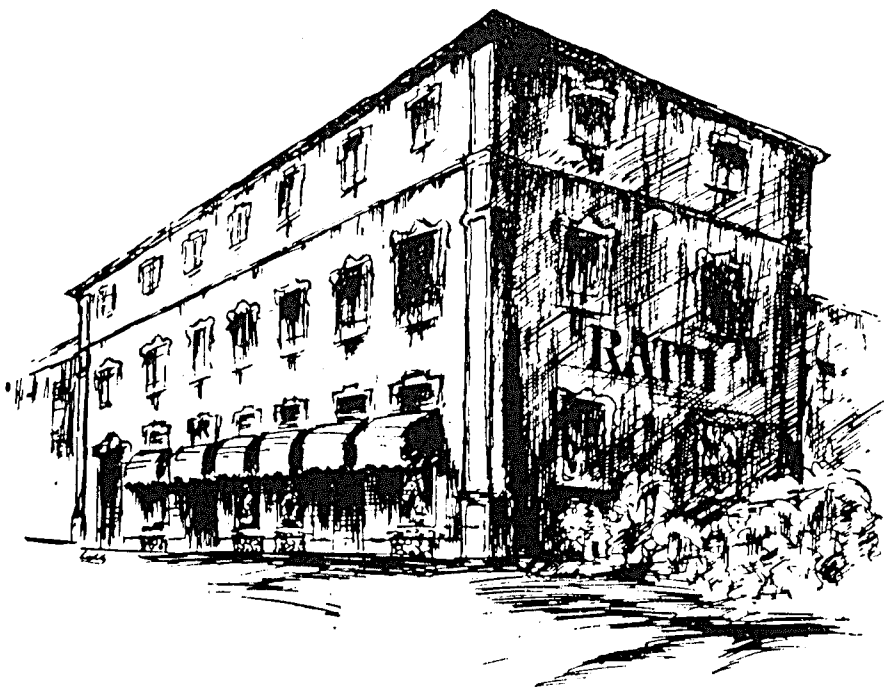
Banca delle Marche.
Più presente, più futuro.



Ritratto di cantante in costume di scena di Guillaume Tell.
Litografia di P.M. Alexis da un dipinto di J.F. Sablet (Casa Natale di Rossini, Pesaro)



Banca delle Marche



Via Rossini, 71 - tel. (0721) 31031/30610 - 61100 Pesaro
Corso XI Settembre, 45 - tel. (0721) 31188/30126 - 61100 Pesaro
Corso Garibaldi, 54 - tel. (071) 200926 - 60100 Ancona
Via M. D'Azeglio, 34 - tel. (051) 260477/260478 - 40123 Bologna

Patti

*Vêtements chic
pour messieurs et pour dames*

LA BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO
SPONSOR DEL
ROSSINI OPERA FESTIVAL

UN OMAGGIO ALLA MUSICA, UN CONTRIBUTO ALLA CITTA'

Il Rossini Opera Festival, anche quest' anno, raccoglie intorno a sé i più grandi nomi della musica mondiale per offrire, a quanti lo seguiranno, spettacoli ed interpretazioni di grande valore.

Tra gli sponsor, la Banca Popolare dell'Adriatico: una scelta che riprende una tradizione e che sottolinea la vicinanza alla città e alla cultura.

Una città che troverà nella grande partecipazione internazionale al Festival nuovi impulsi e stimoli.

Una banca che si impegna per favorire lo sviluppo anche attraverso questo grande momento d'incontro.

 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**

PER CRESCERE

ITALMARPI

Agenzia di relazioni pubbliche

Organizza congressi, stages, seminari, meetings.
Cura la realizzazione e l'allestimento di
gourmet lunch, gala dinner,
cocktail parties, buffet, pranzi e rinfreschi di matrimonio.

Anche a Pesaro
ITALMARPI
ha scelto la migliore ospitalità.



HOTEL VITTORIA

61100 Pesaro
P.le della Libertà, 2
T. 0721/34343-4
Aperto tutto l'anno

HOTEL SAVOY

61100 Pesaro
V.le Repubblica, 22
T. 0721/67449-0
Aperto tutto l'anno

HOTEL BONCONTE

**HOTEL & RESIDENCE
DEI DUCHI**
61029 Urbino
Aperti tutto l'anno

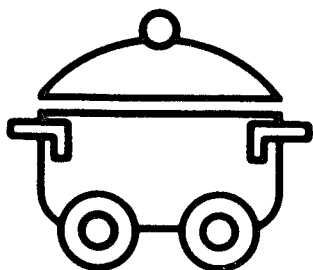
ITALMARPI

Centro congressi
61100 Pesaro
Linea verde: 167/867148
Fax 0721/65204-64429

“MAI DIETRO
LE QUINTE”



LA COMPAGNIA
DELLA TUA VITA



BUFFET & CATERING GORINI
BANQUETING

MILANO

TEL. (02) 55302028 - FAX (02) 5471255

PESARO

TEL. (0721) 31469

RICERCA E IMMAGINI PER UNA RIFLESSIONE SUL PRESENTE.



NATURA E ARTE NEL PAESAGGIO VENETO



La percezione del paesaggio tra ieri e oggi. Una chiave di lettura del territorio nazionale come corpo vivo, in cui ogni regione è caratterizzata da uno spirito peculiare e da un sentimento profondo che ne influenza la storia, la cultura e l'atteggiamento degli abitanti.

TEATRI GRECI E ROMANI



La prima catalogazione completa dei teatri greci e romani del mondo antico, dal Portogallo all'Afghanistan, dalla Gran Bretagna all'Egitto. L'opera in tre volumi, redatta in italiano, inglese, francese e tedesco, è corredata dalle planimetrie dei teatri e da un'ampia bibliografia.

SEAT
DIVISIONE BTET s.p.a.

Via Carducci, 2 - 00187 ROMA - Tel. 06/85569776
Via A. Saffi, 18 - 10138 TORINO - Tel. 011/4352320