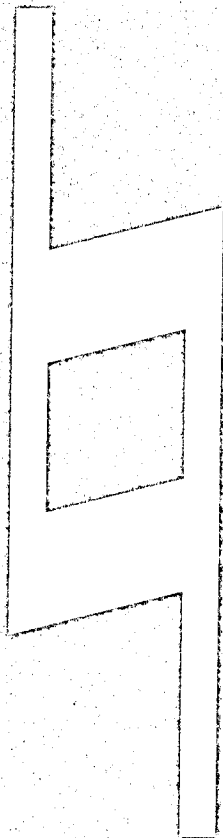


1868 ROS

03221



PELITE MBSSE
SOLENNELLE



SCAVOLINI
SPONSOR





Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
1841 di Pesaro

BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO

SANDIOLA



Fondazione Scavolini



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 2004 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Comune di Pesaro, Regione Marche,
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

con la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca Popolare dell'Adriatico,
Banca delle Marche, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Abanet Internet Provider,
Concessionaria KIA F. Boattini, Harnold's, Ratti Abbigliamento,
Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini»,
Consorcio para la Promoción de la Música de la Coruña,
IAT-Centro di informazione e accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Giovanni Bogliolo
Catervo Cangiotti
Giorgio Girelli
Lorenza Mochi Onori
Marco Montagna
Lamberto Trezzini

Collegio sindacale
Adriano Franzoni (presidente)
Vincenzo Galasso
Massimo Marchi



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Amministrazione

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Produzione

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Archivio musicale
Federica Bassani
Giovanni Valentini

Relazioni esterne

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione.

La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali e sulla base di un piano articolato in otto sezioni (Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie). La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi. Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate a occuparsi di ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.). A queste collane si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale.

L'attività artistica della Fondazione è coordinata da Bruno Cagli. Philip Gossett è direttore editoriale dell'edizione critica del cui comitato fanno parte Patricia B. Brauner e, in qualità di segretario, Cesare Scarton. La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Paolo De Biagi

TEATRO ROSSINI
Lunedì 9 agosto 2004 - ore 17.00

Gioachino Rossini
PETITE MESSE
SOLENNELLE

Per soli, coro, due pianoforti e harmonium
Edizione in preparazione della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi

Concertatore e primo pianoforte
MICHELE CAMPANELLA

Secondo pianoforte
MONICA LEONE
Harmonium
DANIELE ROSSI

DARINA TAKOVA, soprano
DANIELA BARCELLONA, mezzosoprano
ANTONINO SIRAGUSA, tenore
MARCO VINCO, basso

CORO DA CAMERA DI PRAGA
Maestro del Coro **Lubomír Mátl**



**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica

Dolcini Associati

Impaginazione

Antonio Trebbi

Service

Litograph 90, Pesaro

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

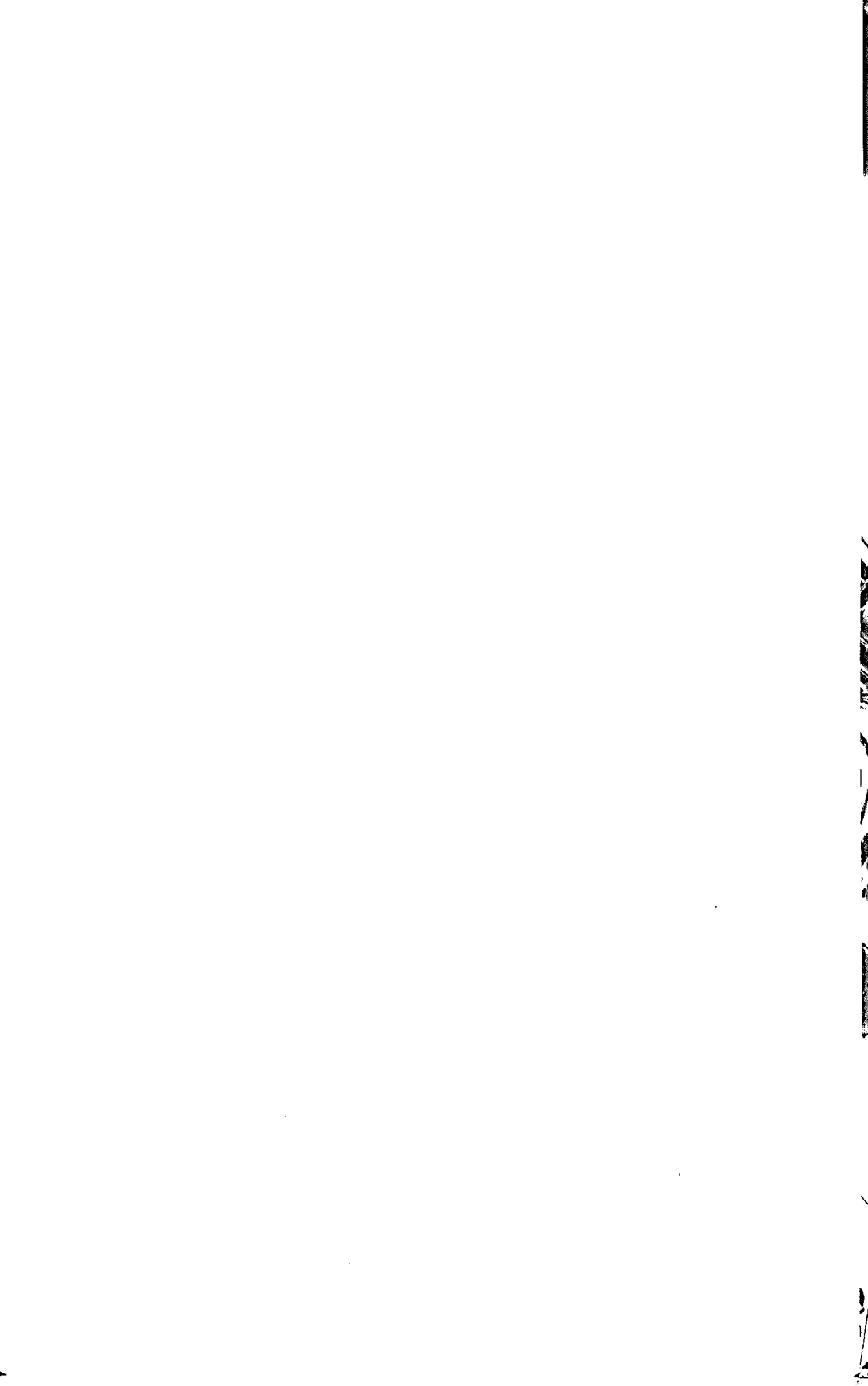
luglio 2004

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
del Gruppo Cordenons spa*

Gruppo Cordenons

Sommario

Exultet iam angelica turba caelorum <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	<i>p. 11</i>
Exultet iam angelica turba caelorum <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	<i>p. 17</i>
<i>Il testo cantato</i>	<i>p. 25</i>
<i>I protagonisti</i>	<i>p. 29</i>



Exultet iam angelica turba caelorum

Il 14 marzo 1864, nel salone del palazzo dei banchieri Pillet-Will, in Rue de Moncery, ebbe luogo la più memorabile di quelle *soirées musicales* che dal 1858 fino a poche settimane prima della sua malattia e successiva scomparsa, erano solite richiamare il *tout Paris* attorno a Rossini. Non si trattava di una serata come le altre, culminanti con il consueto intrattenimento vocale cui di regola prendevano parte alcuni tra gl'invitati: pianisti e cantanti di fama, ma anche giovani o giovanissimi talenti predestinati a un radioso avvenire. L'«evento», come oggi verrebbe chiamato, questa volta fu tale da richiedere una sorta di prova generale destinata soprattutto ai musicisti, seguita, la serata successiva, dalla *première* a carattere ufficiale e mondano. Tra gl'invitati figuravano Meyerbeer, Auber, Carafa, Thomas, uomini di Stato e dell'alta finanza, diplomatici tra i quali spiccava il nunzio apostolico monsignor Flavio Chigi, uomini di cultura, giornalisti, concertisti e cantanti illustri. Alla preparazione dell'«evento» aveva presieduto, con particolare meticolosità, lo stesso Rossini; al coro aveva provveduto Auber reclutando i migliori allievi di canto del Conservatorio; solisti vocali erano le sorelle Barbara e Carlotta Marchisio, più che mai sulla cresta dell'onda dopo un recente revival di *Semiramide* della quale erano state eccelse protagoniste, il tenore Italo Gardoni e il basso Luigi Agnesi. Nel salone figuravano due

pianoforti a coda e un harmonium, davanti ai quali sedevano giovani, come Georges Mathias, Andrea Peruzzi e Albert Lavignac, destinati a far parlare di sé; con la civetteria del divo che fa la comparsata, voltava le pagine al secondo pianista il famoso violoncellista e compositore Gaetano Braga.

Composizioni di contenuto religioso e tipologia edificanti, destinate ad esecuzioni cameristiche e come tali concepite quanto a carattere espressivo e tecniche compositive adottate, non erano una novità nella Parigi di quel tempo: un genere, quello dei cosiddetti *oratorios de chambre*, nel quale si era distinto tra gli altri il torinese francesizzato Giuseppe Concone (oggi ricordato soprattutto come didatta di canto) con lavori come *Les larmes du Christ sur la croix*, del 1843. Questa volta però si trattava di una Messa, e di una Messa di Rossini, nuovamente composta dal Maestro all'insegna dell'ossimoro: «petite», ma «solennelle», ossia, come quelle di Beethoven o di Cherubini, virtualmente destinata alle primarie celebrazioni liturgiche, al completo delle cinque parti dell'*Ordinarium* oltre a un inno eucaristico e a un *Prélude religieux* per l'Offertorio, e di vaste proporzioni; tale insomma da valere bene Parigi. Sempre in virtù di un ossimoro che più rossiniano non potrebbe essere, il più grande dei *péchés de vieillesse* commessi da un operista famoso: «la riputazione la più estesa, la più popolare dell'epoca nostra, e glo-

ria italiana» (parole di Verdi) in «filosofica determinazione» (parole sue) di lasciare le scene liriche ma non quelle del mondo; dalle quali, nell'assoluta libertà che è propria dei rinunciatari, poteva ancora recitare la sua parte, quella di un acuto, disincantato talora caustico osservatore di uomini e cose che passano, visti non già con l'acredine impotente del sopravvissuto, ma con l'attenzione e l'onestà intellettuale del testimone.

Dopo le esercitazioni di genere chieastico degli anni dell'adolescenza e dopo la rutilante, eccessiva *Messa di Gloria* napoletana del 1820, un ritorno di Rossini in tarda età a quella che era ancora considerata la massima prova delle capacità professionali di un serio compositore, non poteva non rivestire particolare significato esistenziale. Si noti che nel corso del secolo XIX sempre più acuta si era fatta la problematicità dell'approccio alla musica da chiesa da parte dei compositori culturalmente più avvertiti, segnando due percorsi paralleli. Da una parte, il recupero critico del lascito stilistico dei secoli passati recepito in senso più lato, verrà assimilato, per così dire, al patrimonio genetico dell'artista moderno, fungendo da fomite per nuove energie inventive. Sarà in sostanza la strada percorsa dalle maggiori personalità creatrici della musica sacra moderna, da Mozart a Beethoven, da Cherubini a Verdi, da Berlioz a Liszt, Gounod e Bruckner, da Stravinskij a Poulenc, Messiaen, Britten, Perosi, Pizzetti, Ghedini: la stessa compendiata dalla celebre massima verdiana «Torniamo all'antico, sarà un progresso». Dall'altra parte, quel medesimo recupero stilistico sarà all'origine di principi estetici totalizzanti, tendenti cioè ad isolare un determinato periodo storico (di massima, l'era palestriniana) per assumerne *in toto* i dati lessicali in qualità di categorie assolu-

te, tali da configurare statutariamente il Sacro in musica. Si tratta, come ognuno sa, dell'idea cecilianiana, esatto omologo musicale di quel purismo architettonico che pretendeva di rifondare uno «stile religioso» rifacendosi a un Medioevo romanico, bizantino, gotico nella pletera dei falsi antichi in cui per un secolo ed oltre si eserciteranno gli architetti di edifici destinati al culto cattolico o riformato.

Tali *querelles* non erano ignote ad una coscienza acutamente vigile quale era quella dell'ultrasettantenne Rossini in procinto di licenziare la sua «pauvre petite Messe», e si avvertono tra le righe di quella prefazione e quella postfazione, tanto citate come *specimen* di un'autoironia difensiva e in fondo fuorviante, tendente a minimizzare il cimento creativo, prendendone le distanze in un gesto d'irridente *understatement*:

Petite Messe Solennelle / a quatre Parties / Avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium / Composée pour ma villeggiature de Passy / Douze Chanteurs de trois Sexes Hommes, Femmes et Castras seront suffisants / pour son execution, Savoir Huit pour le Choeurs, quatre pour les Solos, Total douze Chérubins / Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant; Douze aussi sont les Apôtres dans le Celebre / coup de Mâchoire peint a Fresque par Leonard dit La Cene, qui le croirait! / il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent des fausses notes!! / Seigneur, / Rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas a mon Dejeuné et que / Les miens chanteront juste et Con Amore tes Louanges et cette petite Composition qui est Hélas le dernier Peché mortel de / ma vieillesse / G. Rossini.

Segue, in fine all'autografo, l'ancor più citato congedo, che del pari riporteremo al completo, compresi, anche questa volta, gli erroruzzi di grammatica e il profluvio di indebitate maiuscole:

Bon Dieu = La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien / de la musique sa-

crée que je viens de faire ou bien / de la Sacré musique? [qui in compositore gioca sul doppio senso dell'aggettivo "sacré": della musica sacra o della dannata musica?] J'étais né pour l'Opera Buffa / tu le sais bien! Peu de science un peu de coeur, / tout est la. Sois donc Beni, et accorde moi / Le Paradis. G. Rossini Passy 1863.

Segnato a dito dalla storia come autore delle più belle opere buffe mai scritte, Rossini gioca al ribasso: poco sapere, un po' di cuore, ecco tutto. Uomo di altri tempi, anche se con gli occhi fin troppo aperti sul presente, egli ben sapeva che nell'opinione corrente del professionismo musicale italiano, quanto a dignità di "genere" l'opera buffa occupava ancora l'ultimo posto dopo quella seria, preceduta, a sua volta, dalla musica da chiesa. Si trattava quindi di non derogare da una tradizione che esigeva dal compositore il massimo in fatto di dottrina e di «stile sublime» secondo Auerbach; secondo il vecchio Vivaldi, «il cimento dell'armonia e dell'invenzione». Come si è detto, la *Petite Messe Solennelle* si articola nelle macrostrutture fondate sulle cinque parti dell'*Ordinarium*, le più vaste delle quali, il *Gloria* e il *Credo*, vengono a loro volta suddivise in diversi "numeri" variamente distribuiti tra i soli e il coro. Una prassi comune che i compositori cattolici di area non italiana, almeno a partire dall'ultimo Haydn, avevano in varia misura modificato sull'onda lunga dell'affermazione di una componente sonatistico-sinfonica tendente a fluidificare e a omologare il discorso musicale attraverso la progressiva riduzione o totale eliminazione del pezzo chiuso. Esempio, a tal proposito, l'evoluzione della matura produzione sacra di Cherubini, dalle monumentali *Messe in Fa maggiore e Re minore* (1808-1811), concepite ancora in termini che potremmo chiamare tradizionali, ai lavori degli anni

successivi, di regola più asciutti e monolitici, di sostanza sinfonica e corale e quasi senza interventi solistici. Ben diversa la via imboccata da Rossini fin dalla già ricordata *Messa di Gloria*, dove gli attriti tra le suggestioni sinfoniche del *Kyrie*, la sfrenata opulenza belcantistica dei pezzi solistici e il regolamentare rigorismo polifonico del «Cum Sancto Spiritu» (peraltro, una pagina di discussa autenticità) raggiungono temperature incandescenti. Un caso limite di esasperato politilismo contrassegnato dal sigillo di un'autorevolezza creativa d'eccezione e maturato nell'area di una tradizione compositiva, quella della *Messa a "numeri"*, di persistenza tipicamente italiana, che porterà diritto all'ultimo capolavoro del genere, la *Messa da Requiem* di Verdi. Una tradizione nell'ambito della quale la *Petite Messe* indubbiamente si colloca, rappresentando tuttavia un *clinamen* stilistico sostanzialmente al di sopra della recettività del secolo. Il rimando allo Stravinskij neoclassico e al suo metacomporre (rimando ormai protocollare al pari di quello a Satie, ad uso dei *péchés de vieillesse*), va inteso di là della facile suggestione degli smalti percussivi di quei due pianoforti accompagnanti della versione originaria e di un presunto "oggettivismo" compositivo: categoria estetica già di per sé di assai nebulosa definizione e comunque difficilmente applicabile a momenti di forte partecipazione emotiva, quali, tacendo d'altro, il «Crucifixus» del *Credo* o l'*Agnus Dei*. In realtà, per Rossini il giocare a dadi truccati con la Tradizione assestandosi in una sorta di zona franca stilistica al riparo dell'Attualità e dell'Aggiornamento, era condizione necessaria per inventarsi «un esperanto del classicismo musicale» (Giacchino Lanza Tomasi) nel quale passato e futuro s'identificassero nel più provocatorio dispregio del presente.

Ecco quindi profilarsi, in questo «spartito semiserio» (come verrà definito da un rispettabile personaggio come Angelo Mariani, che nel 1869 a Genova ne dirigerà la versione orchestrale) dalle apparenze ultraconservatrici, un repertorio di istituti formali – e ci riferiamo in primo luogo alle arie e agli altri pezzi solistici, il cui rimando storico non è “sacro” né tampoco “teatrale”, non “antico” né “moderno”: semplicemente, esso non esiste in natura, in quanto frutto di un pervicace meta-comporre che isola dalla storia stilemi e strutture formali e li coltiva *in vitro*, ricavando le entità stilistiche artificiali nel significato più squisitamente eletto del termine. Il rarefatto «esperanto» della *Petite Messe* si contrappone in modo speculare al linguaggio della precedente *Stabat Mater*, di tutta l'opera rossiniana forse il più intenso e impudico abbandono al pathos. Ma vi si assimila per il taglio formale delle forme chiuse solistiche, che il malinteso purismo di stampo ceciliano subito tacciò di teatralità, laddove è bravo chi riesca ad individuare in tutto il melodramma di Rossini qualcosa di assimilabile a quelle arie, quei duetti, quei quartetti: la cui radice strutturale (non altrimenti che nella settecentesca Messa concertata) si rifà, in realtà, ad un'idea platonica di forma intesa *a priori*, che potrà essere, di volta in volta, l'aulica tripartizione («Domine Deus», aria del tenore), la forma-sonata («Qui tollis peccata mundi», duetto di soprano e contralto), il rondò-sonata («Quoniam Tu solus Sanctus», aria del basso), il canone («Gratias agimus tibi», terzetto di contralto, tenore e basso). Istituti formali per lo più trattati con ampio margine di discrezionalità soggettiva, ma pur sempre avulsi da atteggiamenti teatrali; concentrati, al contrario, nell'*hortus conclusus* di un'«atmosfera morale»

(per ricorrere a un'espressione estetica coniata dallo stesso compositore) di raccolta intimità, procedente da un rapporto espressivo sublimato col testo sacro e affidata a un pensiero musicale elaborato con ricercatezza di particolari e gusto senile per il *labor limae*.

A tal proposito, del tutto fuorviante, oltre che in contrasto con gli stessi propositi dell'autore, sarebbe considerare (come fecero alcuni contemporanei) la parte pianistica della versione primigenia null'altro che un pratico supporto provvisorio in vista di una definitiva stesura orchestrale. Al contrario, essa rivela una sua assoluta necessità nella finezza di una scrittura meditata sì da sfiorare il calligrafismo e che interagisce col canto in un sorprendente ventaglio di soluzioni. Esse vanno dall'elegante sprezzatura degli accompagnamenti ad accordi ribattuti in una sofisticata mazzatura armonica, alle sagaci polifonie interposte alle parti principali, con frequente impiego di sincopi e ritardi che ne turbano l'assetto armonico. In tal senso, la recezione storica dell'ultimo capolavoro rossiniano farà presto le proprie scelte, assegnando giustamente alla versione cameristica il primato: tanto raffinata e timbricamente pertinente risulta la scrittura di quel pianoforte principale, tanto efficiente il suo rapporto con gl'interventi dell'harmonium e del pianoforte di ripieno negli episodi di maggior intensità sonora delle voci, tanto calibrato l'equilibrio dinamico tra queste e gli strumenti.

Se i numeri solistici si articolano nell'ambito di scelte formali e scritture vocali di relativa omogeneità, più vasto, a tal proposito, appare il campo di azione per quanto concerne la coralità. Qui la natura specifica, gravida di storia – e di quale storia – delle tecniche compositive delle quali il musicista si fa carico in un gesto di severa autoimposizione,

interreagisce in un repertorio di modulazioni stilistiche di sorprendente varietà e in uno spirito insieme più libero, più personalizzato, più umbratile, in una parola, più moderno. In questo senso, quel «Christe» in rigoroso doppio canone a cappella che s'apre al centro di un *Kyrie* dalla scrittura sostanzialmente omoritmica e cantabile nell'inquieto trascolorare delle armonie sul claudicante incedere del supporto pianistico, è ben più che una semplice esercitazione di maniera palestriniana. La sua scaltrita innocenza arcaicizzante, prossima a diventare segno specifico di tanta arte sacra moderna e non solamente musicale, si sprigiona da un contesto stilistico che ne evidenzia e sublima l'estraneità, in un gusto estetizzante per la contaminazione culta e allusiva non molto dissimile da quello che distilla le sue squisitezze nell'*Enfance du Christ*, «mîstère de Pierre Ducré» *alias* Hector Berlioz. La recente scoperta, dovuta a Kurt Lueders, essere codesto «Christe» poco più di una parodia dell'«Et incarnatus est» contenuto in una Messa di Louis Niedermeyer risalente al 1849, non muta affatto il significato intimo di una scelta stilistica che ne esce al contrario esaltata nei suoi valori estetici, per meglio dire, estetizzanti. Solo infatti un artista "moderno" come Rossini poteva indulgere a un "plagio" tanto evidente da suonare allusione, amichevole e commossa citazione *in memoriam* di un devoto e stimato collaboratore da poco scomparso e del quale ben nota era l'attività nel campo della rinascita della musica sacra, esemplata da quell'École de Musique Religieuse da lui istituita, anticipatrice della Schola Cantorum di D'Indy, Bordes e Guilmant. Di contro, nessuna patina pseudoantica, ma neppure nessun *fumus* di estetizzante "aggiornamento" spirituale, di posa religiosa *à la manière de*

l'abate Liszt, adombrano il *Sanctus* a cappella per soli e coro. Angelica risposta al desolato «Quando corpus moriretur» della *Stabat*, intonata ad anni di distanza dai dodici cherubini in accenti di tenera, indifesa *berceuse*: stessi i rimandi ad echi schubertiani impressionanti quanto misteriosi; stesso, anche se più pudico, lo squarcio aperto sulla nudità di un'anima.

In un ordine strutturale ed estetico assai diverso si collocano i due brani polifonici di gran lunga più ambiziosi della *Messe*, ossia i tradizionali *topoi* del «Cum Sancto Spiritu» e dell'«Et vitam venturi saeculi», posti rispettivamente a conclusione del *Gloria* e del *Credo*. Se raffrontati con i precedenti saggi contrappuntistici vocali di pari impegno, ossia il già ricordato epilogo della *Messa di Gloria* e quello della *Stabat Mater* sulle parole «In sempiterna saecula. Amen», essi rivelano almeno una spiccata analogia: quella di fondarsi su materiali tematici di qualità convenzionale e di valenza espressiva neutra, affini a quegli stessi che Busoni, commentando la Fuga V in Sol maggiore del II libro del *Wohltemperirte Clavier*, definirà concepita «nello stile convenzionale della musica chiesastica cattolica». Sotto tale aspetto, le due fughe corali della *Messe* rossiniana trovano puntuale riscontro nell'imponente *Prélude prétentieux* per pianoforte contenuto nel volume VIII dell'*Album de château* e basato del pari su un tema "cattolico" secondo Busoni, per di più caratterizzato dal salto di settima minore ascendente (Do-Si bemolle, con implicito richiamo all'area tonale di sottodominante) riscontrabile anche nel tema del «Cum Sancto Spiritu» (Fa-Mi bemolle). Se tuttavia si pone mente al trattamento cui vanno incontro tali materiali nell'effettiva economia compositiva di queste fughe, potremmo osservare come Rossini questa volta pren-

da le distanze dal sontuoso accademismo sfoggiato (complice Raimondi) nella *Messa* napoletana e nella *Stabat*, tentando un'affascinante e affatto moderna contaminazione tra stile fugato e strutture sonatistiche: una prassi che, maturata in seno ai grandi viennesi (in particolare, nell'ultimo Beethoven) tentava e tenterà in varia misura la coscienza dei massimi compositori del secolo nel loro sofferto rapporto col contrappunto "classico".

Da quanto sinora s'è detto, emerge un dato incontestabile che soltanto la recente investigazione nel corpo della vasta produzione cameristica che riempie di sé gli anni del presunto "silenzio" rossiniano poteva porre in luce. Intendiamo parlare, più che del debito, dell'intima sostanza che sotto specie diverse unisce la *Petite Messe* ai *Péchés de vieillesse*, senza la mediazione dei quali il linguaggio armonico, timbrico, polifonico, soprattutto il gusto di *musica reservata* ad uso privato, da delibarsi al canto dei dodici cherubini e al suono discreto dei Pleyel di casa, quanto insomma costituisce lo specifico stilistico e l'incanto di quella «*musique sacrée*», sarebbero indefinibili.

Anche prescindendo dall'inno eucaristico *O salutaris hostia*, proveniente dalla *Miscellanée de musique vocale*, vol. XI (ove scherzosamente s'intitola *O salutaris de campagne*) e trapiantato poi nella *Messe*, l'incidenza in questa del mondo dei *Péchés* si evince in modo esemplare in quel *Prélude religieux pendant l'Offertoire* affidato al pianoforte e sito nel suo proprio luogo deputato, ossia tra il *Credo* e il *Sanctus*, giusta l'impeccabilità liturgica che in ogni sua parte contraddistingue il capolavoro sacro rossiniano. La sua gemmazione dai passatempo pianistici di Passy va messa in relazione con il pezzo che possiamo considerare il suo *alter ego*, ossia il fugato in Mi

bemolle minore che troviamo al centro della parte conclusiva di un altro *Péché*, quello *Spécimen de l'ancien régime* che apre l'*Album de château*. Impiantati in un suono pianistico centrale, discreto e raccolto e in un intreccio contrappuntistico indulgente a compromessi omoritmici e a eufonici moti retti per terze e seste parallele, entrambi i brani sembrano richiamare a quelle polifonie miniaturistiche riscontrabili nell'ultimo Beethoven delle *Variations Diabelli* (variazione XXIV "Fughetta"; variazione XXX "Andante sempre cantabile") o della *Sonata op. 106* (movimento finale, "Fuga a tre voci, con alcune licenze", misure 235-262). Ma nel *Prélude religieux* Rossini si spinge oltre, tendendo una mano a Bach: quello del tema della fuga n. 16 in Sol minore del primo libro di quel *Wohltemperiertes Clavier* che, a quanto testimonia August W. Ambros, costituiva il *livre de chevet* del vecchio Maestro.

Questi - che dopo il 1864 aveva acconsentito ad una sola replica, il 24 aprile 1865, nello stesso Salon Pillet-Will e con gli stessi interpreti - un anno prima di lasciare questo mondo, s'indurrà a rivestire di note orchestrali la sua anomala *Messa da camera*, per evitare, così disse, che altri lo facessero a modo loro dopo la sua morte. Ne uscirà - né poteva avvenire altrimenti - una bella partitura rossiniana, non l'irrepetibile prodigio che, come Anchise nel sesto libro dell'*Eneide*, non cessa tuttavia di evocare ombre di un futuro musicale che il secolo neppure era in grado d'intravedere e che per noi rappresenta ormai il passato. In una privata esplorazione da mondana *soirée*, Rossini bruciava così il suo più prezioso grano d'incenso sull'ara del Sacro in musica, per meglio dire, del suo travagliato mito moderno.

Giovanni Carli Ballola

Exultet iam angelica turba caelorum

On the 14th March 1864, in the salon of the home of the banking family Pillet-Will, in the Rue de Moncery, there took place the most memorable of those soirées musicales which from 1858 until just a few weeks before his illness and ensuing death used to summon tout Paris to Rossini's side. This was not the familiar musical evening, culminating in the usual vocal entertainment in which some of the guests generally took part: these included famous singers and pianists, but also young or very young talent destined to a glorious future. This time the "event", as we should term it today, was so important as to demand a kind of dress rehearsal to which musicians, above all, were invited to be present, followed the next day by the official first performance, a society affair. Amongst the guests were Meyerbeer, Auber, Carafa, Thomas, statesmen and financiers, diplomats among whom stood out the apostolic nunzio Monsignor Flavio Chigi, men of culture, journalists, famous singers and instrumentalists. The preparations for the event had been presided over, with particular care, by Rossini himself; the chorus had been supplied by Auber, who had recruited the best pupils from the Conservatoire singing classes; the soloists were the sisters Barbara and Carlotta Marchisio, now more famous than ever following a recent revival of Semiramide in which they had excelled themselves in the leading roles, the tenor Italo Gardoni and the bass

Luigi Agnesi. In the salon stood two grand pianos and a harmonium, at which were seated young men like Georges Mathias, Andrea Peruzzi and Albert Lavignac, destined to make their names known; the pages were turned for the second pianist, with all the coquetry to be expected of a star who consents to a supporting role, by the famous 'cellist and composer Gaetano Braga.

In the Paris of those days compositions of a religious content and an edifying nature, destined for salon performance and conceived as such where their expressive character and compositional techniques were concerned, were no novelty: the genre of so-called oratorios de chambre had been frequented by many composers including the Torinese, established later in France, Giuseppe Concone (remembered mostly today as a singing master) with such works as his Les larmes de Christ sur la croix, of 1843. This time, however, it was the turn of a Mass, and a Mass of Rossini's, newly composed by the Maestro and entitled with an oxymoron: «petite», but «solennelle», or, like those of Beethoven or Cherubini, virtually destined for primary liturgical celebration, with a complete setting of the Ordinarium besides a eucharistic hymn and a Prélude religieux for the offertory, and of vast proportions; in other words, well worthy of Paris. Still in the light of an oxymoron that could scarcely be more Rossinian, the greatest of the péchés de vieillesse committed by a

famous opera composer: «the widest spread reputation, the most popular of our time, and the glory of Italy» (Verdi's words) in «philosophical determination» (his own words) to retire from the operatic stage but not from the stage of the world; from which vantage point, in the absolute freedom enjoyed by those who are renouncing everything, he might still play his part, that of an acute, disillusioned not to say caustic observer of men and things as they pass, seen not so much with the impotent bitterness of the survivor, but with the carefulness and the intellectual honesty of the witness.

After his efforts in the ecclesiastical style during his adolescence and after the brilliant, overdone *Messa di Gloria* written for Naples in 1820, Rossini's return in old age to what was still considered the supreme test of the professional skill of a serious composer could not help but hold a special existential significance. Let it be noted that during the course of the nineteenth century the problems of the approach to church music on the part of the composers most steeped in culture had become increasingly acute, dividing into two parallel paths. On the one side, the critical revival of the stylistic heritage of past centuries absorbed in the broadest sense would be assimilated, so to say, with the genetic inheritance of the modern artist, acting as an incentive to new inventive energies. In essence this would be the same path traversed by the greatest creative artists in modern sacred music, from Mozart to Beethoven, from Cherubini to Verdi, from Berlioz to Liszt, Gounod and Bruckner, from Stravinskij to Poulenc, Messiaen, Britten, Perosi, Pizzetti, Ghedini: this path is the same exemplified in Verdi's famous maxim: «Torniamo all'antico, sarà un progresso» (Let us go back to the good old days, and it will be progress). On the other hand, that

same stylistic revival would form the basis of totalizing aesthetic principles, tending, that is, to isolate one particular historical period (generally speaking, the age of Palestrina) and take on in toto its lexical details as if they represented a category of absolute perfection, so much so as to represent the statutory forms of the Sacred in music. As everyone knows, we are referring to the Cecilian ideal, musically corresponding exactly to the architectural purism that aimed at restoring a "sacred style" imitating a mediaeval Romanesque, Byzantine or Gothic from among the plethora of false antiquities which would exercise architects of buildings destined for Catholic or Reformed Church services for a hundred years and more.

Such querelles were not unknown to an acutely vigilant conscience such as the septuagenarian Rossini's as he prepared to launch his «pauvre petite Messe», and we can hear echoes of them between the lines of the famous preface and postscript, so often quoted as specimens of a defensive and basically deceptive self irony, tending to make light of the hard work of composition, taking a distant stance from it in a gesture of mocking understatement:

Petite Messe Solennelle / a quatre Parties / Avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium / Composée pour ma villeggiature de Passy / Douze Chanteurs de trois Sexes Hommes, Femmes et Castras seront suffisants / pour son execution, Savoir Huit pour le Choeurs, quatre pour les Solos, Total douze Chérubins / Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant; Douze aussi sont les Apôtres dans le Celebre / coup de Mâchoire peint a Fresque par Leonard dit La Cene, qui le croirait! / il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent des fausses notes!! / Seigneur, / Rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas a mon Dejeuné et que / Les miens chanteront juste et Con Amore tes Louanges et cette petite Composition qui est Hélas le der-

nier Peché mortel de / ma vieillesse / G. Rossini.

At the end of the autograph score there follows the even more frequently quoted leave-taking, that we shall quote in its entirety as in the previous case, including here too the little slips in grammar and the superabundance of capital letters:

Bon Dieu = La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien / de la musique sacrée que je viens de faire ou bien / de la Sacrée musique? [qui in compositore gioca sul doppio senso dell'aggettivo "sacré": della musica sacra o della dannata musica?] J'étais né pour l'Opera Buffa / tu le sais bien! Peu de science un peu de cœur, / tout est là. Sois donc Beni, et accorde moi / Le Paradis. G. Rossini Passy 1863.

Knowing that history points him out as the composer of the finest comic operas ever written, Rossini is here playing bear: a little knowledge, a little heart, that's all. A man from a bygone age, even though his eyes were even too firmly fixed on what was going on in the contemporary world, Rossini knew all too well that in the current opinion of the musical profession in Italy, where dignity and worth are concerned opera buffa lagged a long way behind opera seria, with sacred music heading the list. His duty was therefore not to fall short in a tradition that required the maximum of a composer in matters of skill and «the sublime style», in Auerbach's view: according to the elderly Vivaldi, «the ultimate test of harmony and invention».

As we have said, the Petite Messe Solennelle is grouped into large numbers based on the five parts of the Ordinary of the Mass, the most ambitious of which, the Gloria and the Credo, are in their turn subdivided into different "numbers" distributed variously among the soloists and the chorus. A common prac-

tice that Catholic composers outside Italy, beginning at least with late Haydn, had modified in various ways along the broad lines dictated by the emergence of a sonata/symphonic component tending to make the musical language more fluid and homologous by the gradual reduction or total elimination of the set number. As an example we might quote the evolution of the later sacred works of Cherubini, from the monumental Mass in F major and Mass in D minor (1808-1811), still conceived in terms that we might call traditional, to the works of the following years, generally more austere and monolithic, symphonic and choral in their essence and almost devoid of solo numbers. How different was the course pursued by Rossini even as early as the date of the above-mentioned Messa di Gloria, where the clashes between the symphonic echoes in the Kyrie, the unbridled bel canto opulence of the vocal solos and the classical polyphonic rigour of the «Cum Sancto Spiritu» (which is, moreover, a piece whose authenticity has been called into question) reach incandescent temperatures. It is an extreme case of exasperated poly-stylistic writing distinguished by the seal of an exceptional creative authoritativeness and matured in the area of a composing tradition, that of the Mass in set numbers, that typically persisted in Italy, and which would eventually lead directly to the last masterpiece in this style, Verdi's Requiem. A tradition in which the Petite Messe most definitely takes its place, although it represents a stylistic clinamen substantially above the heads of listeners of that day.

The reference to the neoclassical Stravinskij and his vast compositions (as inevitable by now as reference to Satie when quoting the péchés de vieillesse), should be understood as not simply referring to the

obvious parallels suggested by the percussive brilliance of the two accompanying pianos in the original version or to any presumed "objectivity" in composing: an aesthetic category already in itself rather nebulous in definition and in any case difficult to apply to moments of strong emotional involvement, such as, to name but one, the «Crucifixus» in the Credo or the Agnus Dei. In fact, for Rossini, playing with Tradition with loaded dice, placing himself in a kind of stylistic free zone shielded from both modernity and renovation, was an essential pre-requisite to inventing for himself «an Esperanto of musical classicism» (Gioacchino Lanza Tommasi) in which the past and the future could identify themselves in the most provocative scorn of the present. Here, therefore, in this «semiserio score» (as it would be defined by such a respectable musician as Angelo Mariani, who conducted the orchestral version in Genoa in 1869) we can see the outlines of ultra-conservative appearance, a repertoire of formal outlines – and we refer above all to the arias and other pieces for the soloists, whose historical reference is neither "sacred", nor "theatrical", nor "antique" nor "modern": they are like nothing in nature, being the fruits of a stubborn meta-composing that isolates styles and formal structures from history and cultivates them *in vitro*, creating from them stylistic entities that are artificial in the most exquisitely elect meaning of the word.

The rarified «Esperanto» of the Petite Messe is the mirror image of the language of the preceding Stabat Mater, perhaps the most intense and unashamedly pathetic of all Rossini's works. But it resembles it in the formal outline of the set forms of the solo pieces, which confused purism of the Cecilian variety was quick to accuse of theatricality, whereas it

would be a clever man indeed who could spot in any of Rossini's operas anything resembling those arias, those duets, those quartets: their structural roots (in which they do not differ from the sung ensemble Masses of the eighteenth century) are based, in fact, on a Platonic idea of form understood *a priori*, which might be, as one follows another, the courtly tripartite form («Domine Deus», tenor aria), the sonata form («Qui tollis peccata mundi», soprano-contralto duet), the rondo-sonata («Quoniam Tu solus Sanctus», bass aria), the canon («Gratias agimus tibi», contralto-tenor-bass trio). Formal settings treated for the most part with an ample margin of subjective discretion, yet always devoid of theatrical posing; on the contrary, concentrated in the hortus conclusus of a «moral atmosphere» (to quote an aesthetic expression coined by the composer himself) of close intimacy, deriving from an expressive rapport sublimated with the sacred text and entrusted to a musical thought elaborated with a careful choice of detail and an old man's passion for labor limae.

Where all this is concerned it would be entirely misleading, besides being in opposition to the composer's intentions, to consider (as some of his contemporaries did) the piano accompaniments in the original version as being no more than a practical and provisional support whilst he finished writing the definitive orchestral version. On the contrary, the piano part reveals itself indispensable in the delicacy of its writing, so studied as to approach fancy penmanship, and interacting with the voices in a surprising range of effects. These go from the elegant sprezzatura of the accompaniments based on repeated chords in a sophisticated harmonic marbling, to the skilled polyphonies interposed between the principal parts, with the

frequent use of syncopation and re-tards that interrupt the harmonic trim. Where this is concerned, history's reception of Rossini's last masterpiece will soon make its choice, quite rightly according the first prize to the chamber version: the writing of that first piano part is so refined and so timbrically appropriate, its relationship with the intervals of the harmonium and the second piano is so efficient in the most sonorous moments of the vocal parts, and these and the instruments are dynamically balanced with such care.

Though the solo numbers are relatively homogeneous in the way they are written out once the forms and the vocal writing have been selected, the field of action with regard to the choral parts seems to offer wider opportunities. Here the specific nature, fertile with historical precedent – and how fertile – of the techniques of composition which Rossini sets himself to observe in a gesture of severe self discipline inter-reacts in a repertoire of stylistic modulations of surprising variety and in a spirit at once more free, more personalized, more imaginary, in a word, more modern. In this sense, that «Christe» in rigorous unaccompanied double canon which opens up in the middle of a Kyrie substantially cantabile and homorhythmic in writing, in its restless changing of the harmonies over the limping gait of the piano accompaniment, is rather more than a simple exercise in the manner of Palestrina. Its cunning old-fashioned innocence, shortly to become a specific sign of so much modern sacred art and not only musical art, flows forth from a stylistic context that underlines and sublimates its extraneousness, in an aestheticizing taste for intellectual and allusive contamination not very dissimilar from that which distills its exquisiteness in *L'Enfance du Christ*, «*mistère de Pierre Ducre*», alias Hector Berlioz.

Kurt Lueders' recent discovery that this «Christe» is little more than a parody of the «*Et incarnatus est*» contained in a Mass by Louis Niedermeyer dating from 1849 does not in any way alter the intimate significance of a stylistic choice that on the contrary emerges from it exalted in its aesthetic, or better aestheticizing, values. In fact, only a "modern" artist like Rossini could indulge in a "plagiarism" so obvious as to suggest an allusion, a friendly and deeply felt quotation in memoriam of a devoted and esteemed colleague who had recently died and whose work in the field of the revival of sacred music was well known and exemplified in the *École de Musique Religieuse* that he had founded, a school anticipating the *Schola Cantorum of D'Indy, Bordes and Guilmant*. In contrast, no pseudo-antique patina, nor even any fumus of aestheticizing spiritual modernity, of a religious cast in the manner of the Abbé Liszt, cast their shadow over the unaccompanied Sanctus for soloists and chorus. An angelic answer to the desolate «*Quando corpus moriretur*» of the Stabat, sung many years later by twelve cherubim in the accents of a tender, exposed lullaby: the same suggestions of echoes of Schubert, as startling as they are mysterious; the same glimpse of a naked soul, although here more chaste.

In a rather different structural and aesthetic order may be placed the two longest and most ambitious polyphonic numbers of the Messe, that is the traditional *topoi* of the «*Cum Sancto Spiritu*» and «*Et vitam venturi saeculi*», placed respectively at the conclusion of the Gloria and the Credo. When compared with his preceding attempts at vocal counterpoint on this scale, that is with the already mentioned conclusion of the *Messa di Gloria* and that of the *Stabat Mater* to the words «*In sempiterna saecula. Amen*», they seem to

have at least one thing in common: their being based on thematic material of conventional quality and of neutral expressive character, similar to those that Busoni, commenting on the Fugue V in G major of the Wohltemperiertes Clavier, would define as conceived «in the conventional style of Catholic church music». From this point of view, the two choral fugues of the Rossini Messe are neatly matched by the imposing Prélude prétentieux for piano included in Volume VIII of the Album de château which is similarly based on what Busoni would describe as a "Catholic" theme, characterized furthermore by its interval of the rising minor seventh (C-B flat, implicitly suggesting the tonal area of the subdominant) which we also find in the theme of the «Cum Sancto Spiritu» (F-E flat). If however we consider the treatment such materials are subjected to in the effective compositional economy of these fugues, we may observe how this time Rossini disdains the sumptuous academic skill that he dazzled us with in the Neapolitan Messa (with some help from Raimondi) and in the Stabat, aiming at a fascinating and by no means modern combination of the fugal style and sonata structures: a procedure that, brought to maturity by the Viennese school (and in late Beethoven in particular) exercised in different degrees and would continue to exercise the consciences of the greatest composers of the century in their tortured relationship with "classical" counterpoint.

From what has been said so far an incontrovertible fact emerges that could only have come to light as a result of recent research into the vast body of chamber or salon compositions that Rossini occupied himself with during the years of his supposed "silence". We mean not just that the Petite Messe owes something to the Péchés de vieillesse but

rather that in their different genres they are united in their intimate essence. Without the contribution of the Péchés we should not have been able to grasp the harmony, timbre, polyphony, and above all the style of musica reservata for private consumption, to be enjoyed to the sound of twelve cherubim singing and the discreet murmur of the domestic Pleyel piano, in other words everything that constitutes the stylistic peculiarity and the charm of this «musique sacrée».

Even leaving aside the eucharistic hymn O salutaris hostia, deriving from the Miscellanée de musique vocale, Vol. XI (where it is jokingly entitled O salutaris de campagne) and then transferred to the Messe, the presence of the world of the Péchés in the Mass is perfectly illustrated in the Prélude religieux pendant l'Offertoire entrusted to the piano and placed in its predestined spot, that is between the Credo and the Sanctus, with the very liturgical precision that distinguishes every part of Rossini's sacred masterpiece. Its crystallization from the musical pastimes of Passy should be considered together with the piece that we may consider his alter ego, that is the fugato in E flat minor that we find in the middle of the concluding section of another Péché, the Spécimen de l'ancien régime that opens the Album de château. Set in a medium range, discreet and reserved, of the keyboard, and in a contrapuntal web that indulges homorhythmic compromises and euphonic progressions in thirds and parallel sixths, both pieces seem to recall the miniature polyphonies found in the late Beethoven of the Diabelli Variations (variation XXIV "Fughetta"; variation XXX "Andante sempre cantabile") or of the Sonata Op. 106 (Final movement, "Fuga a tre voci, con alcune licenze", bars 235-262). But in the Prélude religieux Rossini goes

beyond this, with a gesture in Bach's direction: the Bach of the theme of the fugue N. 16 in D minor in the first book of that very Wohltemperirtes Clavier that, according to August W. Ambros, constituted the elderly Rossini's *livre de chevet* (bedside book).

Rossini – who after 1864 had consented to one repeat performance only, on the 24 April 1865, in the same Pillet-Will salon and with the same performers – one year before leaving this world, let himself be persuaded to orchestrate his anomalous chamber Mass, to avoid, as he himself said, the necessity for anyone else orchestrating it in their own way after his death. The result was, and could not but have been, a beautiful Rossini full score, but not the unrepeatable wonder that, like Anchises in the sixth book of the *Aenid*, endlessly evokes shades of a musical future that his contemporaries were not capable of grasping and that for us, today, represent the past. In a private exploration amid the trappings of a salon, Rossini burnt in this way his most precious grain of incense upon the altar of the Sacred in music, or to put it better, of its laboured modern myth.

Giovanni Carli Ballola

Translation by Michael Aspinall



Petite Messe Solennelle

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.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filius Dei Unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas.
Et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum,
et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et glorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam
Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem
peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

O salutaris

O salutaris hostia,
quae caeli pandis ostium,
bella premunt hostilia,
da robur, fer auxilium.
Amen.

Agnus

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.



I protagonisti





Michele Campanella

Pianista, nato a Napoli. Formatosi alla scuola di V. Vitale, ha affrontato le principali pagine delle letterature pianistiche, in particolare di autori quali Clementi, Weber, Poulenc, Busoni, Rossini, Brahms, Ravel e Liszt. E' frequentemente invitato in Australia, Russia, Gran Bretagna, Cina, Argentina ed è ospite regolare dei festival internazionali di Lucerna, Vienna, Praga, Berlino e Pesaro. Ha suonato con le principali orchestre europee e statunitensi; collabora inoltre con S. Accardo e R. Filippini. Tra gli ultimi importanti traguardi, spiccano le integrali dei concerti di Beethoven e Mozart, e della musica pianistica di Brahms.

Svolge attività didattica all'Accademia Chigiana di Siena ed ai corsi di perfezionamento di Villa Rufolo a Ravello. E' stato insignito di numerosi riconoscimenti ed ha un vasto repertorio discografico.

Presenze al Rossini Opera Festival

1986 Concerto

1990 Concerto

1991 Concerto

1992 Concerto



Monica Leone

Pianista, nata a Campobasso. Ha iniziato gli studi con la madre, C. Mazzarino, e li ha proseguiti con M. Bertucci al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Si è perfezionata quindi a Ravello con M. Campanella e all'Accademia Chigiana di Siena dove le è stato conferito il diploma d'onore. Come solista, si è esibita in diverse sedi, tra cui Teatro Massimo di Palermo, Filarmonico di Verona, Conservatorio di Milano, Accademia di S. Cecilia, Amici della Musica di Firenze, Settimana Musicale Senese, Università Bocconi di Milano, Associazione Scarlatti di Napoli e Micat in Vertice di Siena, dove ha eseguito le *Variazioni Goldberg* che ripeterà in occasione del suo debutto in Francia.

Oltre che in Italia, ha suonato in Spagna, Romania, Ungheria, Cina e Australia. Si dedica alla musica da camera in varie formazioni, mentre il suo repertorio per orchestra comprende l'integrale dei concerti di Bach e opere di Haydn, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns. Ha inciso CD delle musiche di J.S. Bach.

Debutta nel 2004 al Rossini Opera Festival



Daniele Rossi

Nato a Roma, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di S. Cecilia, conseguendo i diplomi di Organo, Composizione organistica e Clarinetto. Suoi maestri sono stati, fra gli altri, F. Germani, L. Celeghin e G. Carnini. Ha partecipato a numerosi corsi di interpretazione e perfezionamento. Successivamente ha intrapreso la carriera concertistica che lo ha portato ad esibirsi in Italia, Germania, Austria, Svizzera, Inghilterra, Jugoslavia, Giappone, Turchia, Spagna, sia come solista che in varie formazioni strumentali.

Dal 1985 collabora stabilmente, in qualità di organista e cembalista, con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, con cui ha partecipato a concerti e tournée sotto la guida dei più importanti direttori d'orchestra, spesso in ruoli solistici.

E' docente presso il Conservatorio A. Casella di L'Aquila. Vanta numerose incisioni discografiche.

Debutta nel 2004 al Rossini Opera Festival



Darina Takova

Soprano, nata a Sofia, ha studiato all'Accademia di Musica della sua città debuttando poi al Teatro dell'Opera di Sofia.

Vincitrice dei concorsi Francisco Viñas di Barcellona 1993 e T. Dal Monte 1994, è chiamata dai più importanti teatri e festival del mondo dove, con direttori quali B. Bartoletti, M.W. Chung, G. Gelmetti, R. Jacobs, T. Koopman, P. Maag, J.C. Malgoire, F. Mannino, R. Muti e A. Zedda, interpreta un vasto repertorio che comprende, fra l'altro, *La Traviata*, *Rigoletto*, *I due Foscari*, *Cellos aún del aire matan* di Hidalgo, *Missa pro Jubileo* di Mannino, *La rondine*, *Le siège de Corinthe*, *Tancredi*, *Semiramide* e *Stabat Mater* di Rossini, *Lucia di Lammermoor*, *Così fan tutte*.

Ultimamente ha cantato *Faust* (Marguerite) a Napoli e *Le nozze di Figaro* (la Contessa) a Los Angeles. Ha inciso *L'étoile du Nord*, *L'Italiana in Algeri* e un recital di arie operistiche.

Presenze al Rossini Opera Festival
1999 *Tancredi* (Amenaide)

«E fra i colpi d'un doppio cannone»

2003 *Semiramide* (protagonista)



Daniela Barcellona

Mezzosoprano, nasce a Trieste, dove compie gli studi musicali e vocali con A. Vitiello. Vincitrice di numerosi concorsi, è una delle più importanti voci internazionali. Ha cantato alla Scala, al San Carlo di Napoli, al Comunale di Bologna, all'Opera di Roma, al Verdi di Trieste, all'Accademia di Santa Cecilia, all'Opéra di Parigi, al Metropolitan di New York, al Festival di Salisburgo, alla Staatsoper di Vienna, a Monaco di Baviera, al Teatro Real di Madrid, a Ginevra, all'Opéra di Marsiglia, a Dresda, a Las Palmas, in Giappone e in Australia diretta da C. Abbado, R. Muti, J. Levine, G. Gelmetti, R. Chailly, D. Gatti, G. Prêtre, W. Sawallisch. Ha ricevuto il premio Abbiati e, a Pesaro, il Rossini d'Oro. Ha effettuato diverse incisioni discografiche.

Presenze al Rossini Opera Festival

1996 *Ricciardo e Zoraide* (Elmira)

«*All'idea di quel metallo*»

1999 *Tancredi* (protagonista)

Concerto

2000 Concerti

2001 *La donna del lago* (Malcom)

Stabat Mater

2003 *Semiramide* (Arsace)

Stabat Mater



Antonino Siragusa

Tenore, nato a Messina, inizia gli studi musicali al Conservatorio Corelli della stessa città con A. Bevilacqua. Nel 1996 vince il primo premio del concorso Di Stefano e debutta nell'*Elisir d'amore*. Questo esordio dà inizio alla carriera: canta in *Don Giovanni*, *Gianni Schicchi*, *Pagliacci*, *La brocca rotta*, *La Cenerentola*, *Così fan tutte*, *Orfeo*. Da ricordare, inoltre, le produzioni di *La colombe d'or* di Gounod, *Oedipus Rex*, *La gazza ladra*, *L'elisir d'amore*, la *Messa di Gloria* di Puccini, *Il furioso all'isola di San Domingo*, *Don Pasquale*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri*, *La sonnambula*, *Il viaggio a Reims*, *Falstaff*, *Don Giovanni*, *Mosè in Egitto* e *Petite Messe Solennelle*.

Ha inciso lo *Stabat Mater* di Rossini.

Presenze al Rossini Opera Festival

1998 *Otello* (Gondoliero)

1999 *Adina* (Selim)

Il viaggio a Reims (Belfiore)

«E fra i colpi d'un doppio cannone...»

2000 *La scala di seta* (Dorvil)

2001 *La gazzetta* (Alberto)

2002 *L'equivoco stravagante* (Ermanno)

Concerto

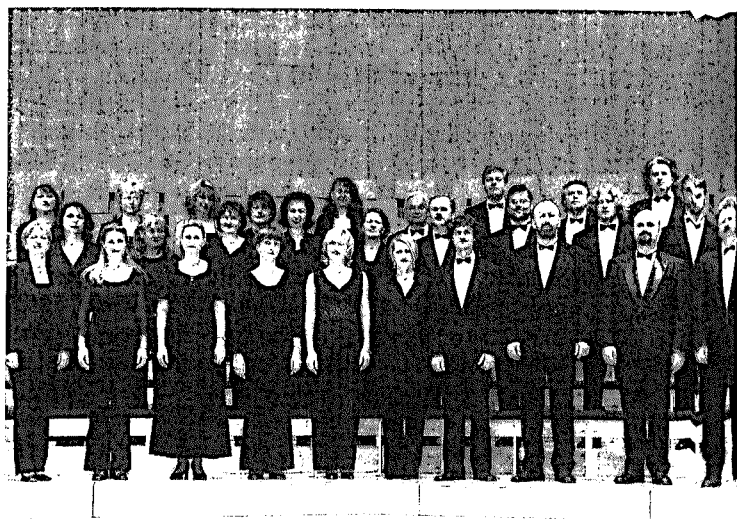


Marco Vinco

Basso, nato a Verona, studia tecnica vocale e musicale con I. Vinco e P. Molinari. Debutta nella *Bohème* a Lecce, quindi al Festival Barocco di Fano nel *Barcheggio* di Stradella; successivamente è a Trento per *Le nozze di Figaro* e *La sonnambula*. Seguono: *Tosca*, *Le jongleur de Notre-Dame* di Massenet, *L'equivoco stravagante*, *Le nozze di Figaro*, *Il marito disperato* di Cimarosa, *Don Giovanni* a Tourcoing, *Il Turco in Italia* e *Rinaldo*. In ambito concertistico, si ricordano: *Pauken Messe* di Haydn, *Petite Messe Solennelle*, *Passione e morte di Gesù Cristo* di Salieri, *Requiem* di Mozart, *Nona sinfonia* di Beethoven. Recentemente ha cantato *L'equivoco stravagante* a Tenerife, *Le nozze di Figaro* a Genova e Tel Aviv, *Zelmira* a Edimburgo e Lisbona, *Il Turco in Italia* a Lisbona e Lecce.

Presenze al Rossini Opera Festival

- 2001 *Un avvertimento ai gelosi*/Pavesi (Fabio)
e *La poetessa idrofoba*/Pacini (Nardone)
- 2002 *La pietra del paragone* (Conte Asdrubale)
- 2003 *Adina* (Califo)



Coro da Camera di Praga

Nato nel 1990 come gruppo selezionato dei migliori coristi di Praga, ha subito ricevuto inviti da prestigiose istituzioni musicali europee.

Il Coro da Camera di Praga ha partecipato a numerose tournées in diversi paesi, tra cui Germania, Austria, Italia, Spagna, Francia, Svizzera, Belgio, Lussemburgo, Olanda, Irlanda, Polonia, Grecia, Israele, Libano, Slovenia, Croazia e Finlandia.

Ha lavorato anche in Giappone e in Australia, sempre in collaborazione con le migliori orchestre e con direttori tra cui si ricordano V. Neumann, G. Sinopoli, Z. Mehta, G. Gelmetti, R. Norrington, A. Zedda.

E' stato ospite all'esposizione mondiale di Siviglia e nei teatri di Firenze, Genova, Ginevra e Wexford.

I suoi concerti sono stati trasmessi, tra l'altro, dalla BBC, dall'ORF, dalla Radio Bavarese, dalla RAI.

Ha preso parte a registrazioni in CD e in video.

Presenze al Rossini Opera Festival

1993 *Maometto II*, Concerto

1994 *Semiramide, Stabat Mater*, Concerto

1995 *Guillaume Tell*, Concerto

1996 *Ricciardo e Zoraide*

Matilde di Shabran

Concerto

1997 *Moïse et Pharaon*

Il barbiere di Siviglia

Petite Messe Solennelle

Concerti

1998 *Otello, Isabella, La Cenerentola*

Concerto

1999 *Adina, Tancredi*

Concerto

2000 *Le siège de Corinthe*

La Cenerentola

Concerto

2001 *Le nozze di Teti, e di Peleo*

La gazzetta, La donna del lago

Stabat Mater

2002 *La pietra del paragone*

Lequivoco stravagante, Il Turco in Italia

2003 *Semiramide, Adina, Le Comte Ory*

Stabat Mater



Lubomír Mátl

Direttore di coro e d'orchestra, nato a Brno. Ha studiato organo e pianoforte al Conservatorio della sua città e direzione di coro e d'orchestra all'Accademia musicale di Janacek, iniziando a lavorare con il Coro Accademico di Brno. E' stato direttore generale del Coro Filarmonico di Ostrava e del Coro Filarmonico Slovacco di Bratislava. Nel 1981 è stato nominato direttore principale del Coro Filarmonico di Praga presso la Filarmonica Ceca e poi direttore del Coro misto della Radio Ceca. Dal 1992 dirige il Coro da Camera di Praga e dal 1996 lavora con il Coro vocale di Radio France; è inoltre direttore artistico e maestro del Coro da Camera di Moravia, recentemente fondato. Dal 1983 è maestro principale del Coro al Rossini Opera Festival. E' ospite di altri cori e festival in tutta Europa. Collabora con le orchestre ceche e slovacche e con diverse compagnie discografiche.

Presenze al Rossini Opera Festival

- 1983 *La donna del lago*, *Mosè in Egitto*
Stabat Mater, *Dixit* di Vivaldi
- 1984 *Il viaggio a Reims*, *Le Comte Ory*
- 1985 *Maometto II*, *Mosè in Egitto*
- 1986 *Il Turco in Italia*, *Bianca e Falliero*, *Le Comte Ory*
- 1987 *Stabat Mater*
- 1988 *Otello*
- 1989 *La gazza ladra*, *Bianca e Falliero*, Concerti
- 1991 *Otello*, *Le Cantate per i Borboni*
- 1993 *Maometto II*
- 1994 *Semiramide*
- 1995 *Guillaume Tell*, Concerto
- 1996 *Ricciardo e Zoraide*, *Matilde di Shabran*
Concerto
- 1997 *Moise et Pharaon*, *Il barbiere di Siviglia*
Petite Messe Solennelle, Concerto
- 1998 *Otello*, *Isabella*, *La Cenerentola*
- 1999 *Adina*, *Tancredi*, Concerto
- 2000 *Le siège de Corinthe*, *La Cenerentola*, Concerto
- 2001 *Le nozze di Teti*, *e di Peleo*, *La gazzetta*
La donna del lago, *Stabat Mater*
- 2002 *La pietra del paragone*, *L'equivoco stravagante*
Il Turco in Italia
- 2003 *Semiramide*, *Adina*, *Le Comte Ory*
Stabat Mater



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 2004

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi
Eugenio Ceccolini
Maurizio Gennari
Vittorio Livi
Francesco Merloni
Silvana Ratti
Anna Selci

Sostenitori

Mary Ann e Lawrence C. Tucker,
Greenwich

Anna Maria e Luciano Bovicelli, *Bologna*

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

Elvira Cantelmo, *Fano*
James David Draper, *New York*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Paolo Mannelli, *Roma*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo,
Venezia
Javier Ferradal, *Madrid*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Francesca e Pietro Focchi, *Lecco*
Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
Beryl Mustill, *London*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli, *Pesaro*
Carla e Arrigo Archibugi, *Ancona*
Natalia Aspesi, *Milano*
Antonia Ausenda Fattori, *Milano*
Liliana Belli Paci Segre, *Milano*
Ada Bertozzini, *Pesaro*
Matelda Bisigotti, *Urbino*
Rosaria Rita Bonatti, *Pesaro*
Canducci Holzservice, *Pesaro*
Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*
Wanda del Gobbo, *Bologna*
Suzanne e David De Yong, *London*
Maurizio Dolcini, *Pesaro*
Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*
Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*
Giovanni Graniti, *Firenze*
Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
Berardino Libonati, *Roma*
Claudia Liguori Farina, *Pesaro*
José Antonio Lipperheide Guimon,
Vizcaya
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Franca Maestri Forlani, *Pesaro*
Anna Majani, *Bologna*
MIPA SpA, *Pesaro*
Paola e Antonio Montinaro, *Pesaro*
Dorothee Obsieger, *Bonn*

Adriana Pagani Lora Totino, *Torino*
Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,
Pesaro
Silvana Ratti, *Pesaro*
Richard Wagner-Verband, *Wien*
Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*
Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
Meuccia Salvaterra, *Pesaro*
Michela Scarpa, *Milano*
Franco Schiantarelli, *Bergamo*
Georg Stöffler, *Hall*
Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Masako Tagawa, *Kawasaki-City*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Elisabeth Beare, *Berlin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*
Peter Pauwels, *Deinze*
José Pertel, *Madrid*
Laura Rocca, *Roma*
Vincenzo Tessitore, *Palermo*
Heinz Willer, *München*

Werner Adam, *Karlsruhe*
Francesco Agostini, *Magenta*
Nicole Anner, *Basel*
Kazumi Arai, *Sano-City*
Gianluca Attanasio, *Pacenza*
Svend Bach, *Aarhus*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Filippo Beck, *Zurich*
Jack Belsom, *New Orleans*
Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
Teresa Berry, *Chicago*
Carlo Bertellotti, *Pesaro*
François Bise, *Villars-sur-Glâne*
Martine Blech, *Paris*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Adalberto Boetti, *Milano*
Gaetano Bonaffini, *Castenaso*
Paolo Bonetti, *Fano*
Gerard Bonnel-Dangler, *Paris*
Marco Borini, *Torino*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
Jaime Braut Piquer, *Barcelona*
Stephen Brier, *Orpington*
David K. Burns, *Ringwood*
Paul Butler, *London*
Lucius Caffisch, *Gingins*
Marina Cascini, *Roma*
William Caulfield, *Abbotsford*
Giulio Ceruti, *Milano*
Sylvain Chambre, *Avon*
Giuseppe Chiarante, *Roma*
Kathleen Chiti, *Milano*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*

Graham Cooksey, *Holmfirth*
Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
Rafael Cowley, *Valencia*
Salvador Crespo Picò, *Alicante*
Heinz Dabringer, *Sattendorf*
George Dansker, *New Orleans*
Philippe Debet, *Paris*
Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
Hugo Delava, *Antwerpen*
Mario de Martijs, *Genova*
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
Michael Diabka, *Berlin*
Alberto Dolci, *Pesaro*
Heinrich Dülpe, *Seeshaupt*
Camron Dyer, *Roseville*
James Eaton, *Birmingham*
Giovanni Emiliani, *Roma*
Gerd Endmayr, *Wien*
Bodo Fahlbusch, *Paris*
Stefano Fanelli, *Roma*
Richard Feinstein, *Basel*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*
Henry Forgues, *Bayonne*
Giorgio Forni, *Bologna*
Thomas M. Foster, *Phoenix*
Lilly Froehlich, *Nacnikon*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Patrick Furniss, *Norwich*
Marianne Gabriellides, *Kissing*
Edelgard-Sabine Gebert, *Hamburg*
Pierre Gerlinger, *Geispolsheim*
Juan Gherzi, *Montevideo*
Giorgio Girelli, *Roma*
Günter Gruber, *Tutzing*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Paolo Guzzano, *Milano*
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
Douglas Hale, *Solihull*
Lewis R. M. Hall, *New York*
Susumu Hasegawa, *Tokyo*
Werner Hayder, *Baden*
Maria Luisa Herrmann Semeraro,
Cisternino
Freya Hezel-Kübert, *München*
Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
Chizuko Hironaka, *Yokohama*
Janet & Hugh Hitchcock, *New York*
David Holeton, *Praga*
Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
Denise Huon, *Paris*
Gerard A. Hurl, *Dublin*
John Hyde, *York*
Yukiyo Iida, *Tokyo*
Barbara Inglese, *Oakland*
Halvor Jaeger, *Ile Bizard*
Charles Jernigan, *Long Beach*
Howard Douglas Jones, *London*
Johann A. J. Jordaan, *Hagen*
Pierre Julien, *Limoges*
Tomio Kameoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Patricia e Jerome Karet, *London*
Kiyoko Kato, *Tokyo*
Tadao Kato, *Tokyo*
Jürgen Kaziur, *Oberursel*
Thomas Kelly, *Cambridge*

Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Oswald Köberl, *Innsbruck*
Hiroshi Kojima, *Tokyo*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Wolfgang Kroboth, *Berlin*
Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
Françoise Lafuge, *Paris*
Michael Lambarth, *Norwich*
Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
Trevor Lau, *Auckland*
Konrad Lemnitzer, *Gilching*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Gaetano Maccaferri, *Bologna*
James H. Macdonald, *Leeds*
Susan e Roberto Malpeli, *Roma*
Silvana Mangiameli, *Milano*
Anna Marchesi, *Corsico*
Giovanna Marchi, *Imola*
Franco Masseroni, *Desenzano sul Garda*
Héctor Matamoros Rossi, *Madrid*
Chitose Matsumoto, *Segrate*
Gianni Mazzoni, *Bologna*
Jan E. Mellema, *The Hague*
Elio Menzione, *La Habana*
Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
Angelo Morelli, *Pontenure*
Christos Mortzos, *Köln*
Jack Moszynski, *Rimini*
Reto Müller, *Sissach*
Ko-Ichi Murakami, *Tokyo*
Yoko Murakami, *Matsuyama*
Mitsuko Murase, *Tokyo*
Dieter Neukirch, *Wettenberg*
Keiko Nishiyama, *Tokyo*
Giancarlo Nisoli, *Zogno*
Rico K. Oberleitner, *St. Gallen*
Renata Ognibene-Borghi, *Pesaro*
Noriko Okayama, *Matsuyama*
Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*
Simo Orma, *Roma*
Giulia Panichi Pignatelli, *Castel di Lama*
Grazia Paoletti, *Firenze*
Edoarda Paolini, *Milano*
Marcello Paolino, *Bern*
Jean-François Pechberty, *Paris*
Jean-Gabriel Peyre, *Paris*
Stefano Pilo, *Roma*
François Poli, *Paris*
Marcel Pommerell, *Echternach*
Lucia e Alessandro Properzi, *Roma*
Cesare Questa, *Urbino*
Patrick Radcliffe, *Ilford*
Kurt Rademacher, *Neuwied*
Laura Raffaelli Del Monte, *Pesaro*
Bruno Recchia, *Zollikofen*
Ambra Giulia Redaelli, *Albiate*
Alexander Jan Renner, *Groningen*
Hanspeter Riede, *Rischlikon*
Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
Ercole Romagna, *Pesaro*
Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
Giustina e Michael Ryan, *Netherburg*
Eiko Sakamoto, *Roma*
Sachiko Sasaki, *Tokyo*
Isabella e Günther Segerer, *München*
Raffaele Semeraro, *Cisternino*

Yasuko Shiono, *Matsumaya*
Alfred Stercke, *Hamburg*
Eric Sklar, *London*
Sylvia Sklar, *London*
Elena Sormani, *Pesaro*
Sara Staccioli, *Roma*
Jürgen Steinberg, *Berlin*
Peter Ster, *Wien*
Lucki Stipetic, *München*
Paul Storm-Larsen, *Richmond*
Herbert Studeny, *Wien*
Kimio Sugiyama, *Tokyo*
Masaya Suzuki, *Yokohama*
Yasuo Suzuki, *Tokyo*
Yasuo Takasaki, *Tokyo*
Hideo Takeishi, *Kamakura City*
Shumpei Takemori, *Tokyo*
John Telfenhart, *Colonia*
Utsunomiya Teruko, *Sapporo*
Floriana Tessitore, *Palermo*
Heinrich Tettinek, *Wien*
Sylvie Thierry, *Fumay*
Hedwig D. Thimig, *Wien*
Gareth Thomas, *Cassis*
Philip Geoffrey Thompson, *Beckenham*
Irene Tomacelli, *London*
Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
Erich Trachtenberg, *Wien*
Roberto Tramarin, *Pavia*
Nicole Vecchioli, *Paris*
Giacomo Vivanti, *Ancona*
Maria Pia Vivanti, *Roma*
Bart Vlek, *Zandvoort*
Elke Wallat, *Rodgau*
Janet Wallhouse, *Wallingford*
Michael Watts, *Milano*
Dorothee Wehofsits, *Freiburg*
Uriel Weltsch, *Heredia*
Ulla Wernicke, *Frankfurt/Main*
Astrid Wilk, *Oberhaslach*
Jeremy Willoughby, *London*
Hans Winkler, *Wien*
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
Peter Yeomanson, *Miami*
Kouji Yoshida, *Chiba-shi*
Masashi Yoshida, *Nagoya*
Cristina e Vittorio Zaffarana, *Pavia*
Gianfranco Zanetti, *Vignola*
Bernd Zeytz, *Gauting*
Riccardo Zoja, *Milano*

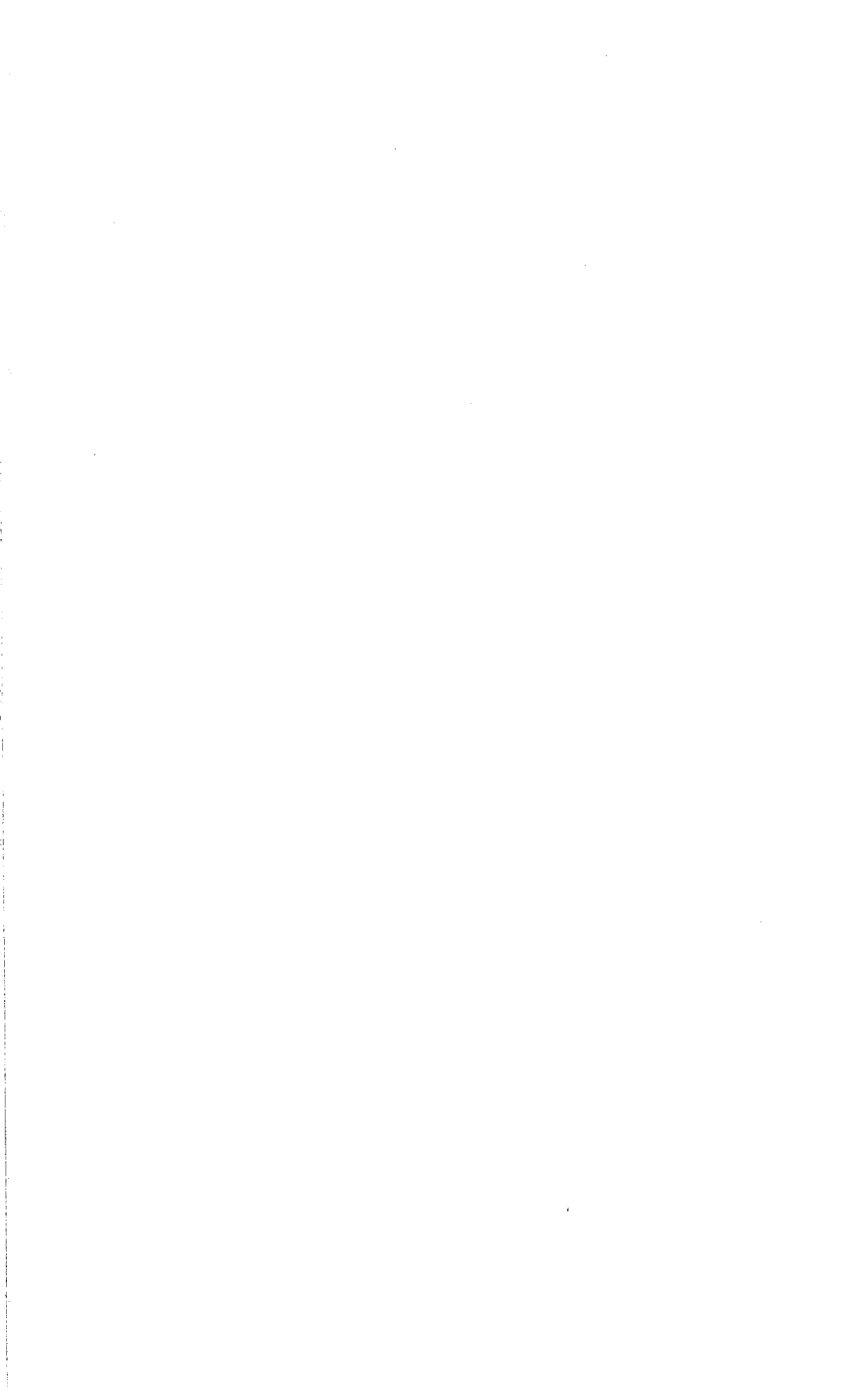
Guido Bartoli, *Firenze*
Monella Cerri, *Bologna*
Anthony Edmunds, *Cardiff*
Maxime Massonnat, *Lens*
Elvire Padovani, *Dunkerque*
Tommaso Ranfagni, *Firenze*
Alessandro Sampò, *Torino*
Chiara Terenzi, *Pesaro*
Mathjas Terenzi, *Pesaro*
Corinna Zaffarana, *Pavia*

Il Festival ringrazia:



BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO

SANPAOLO

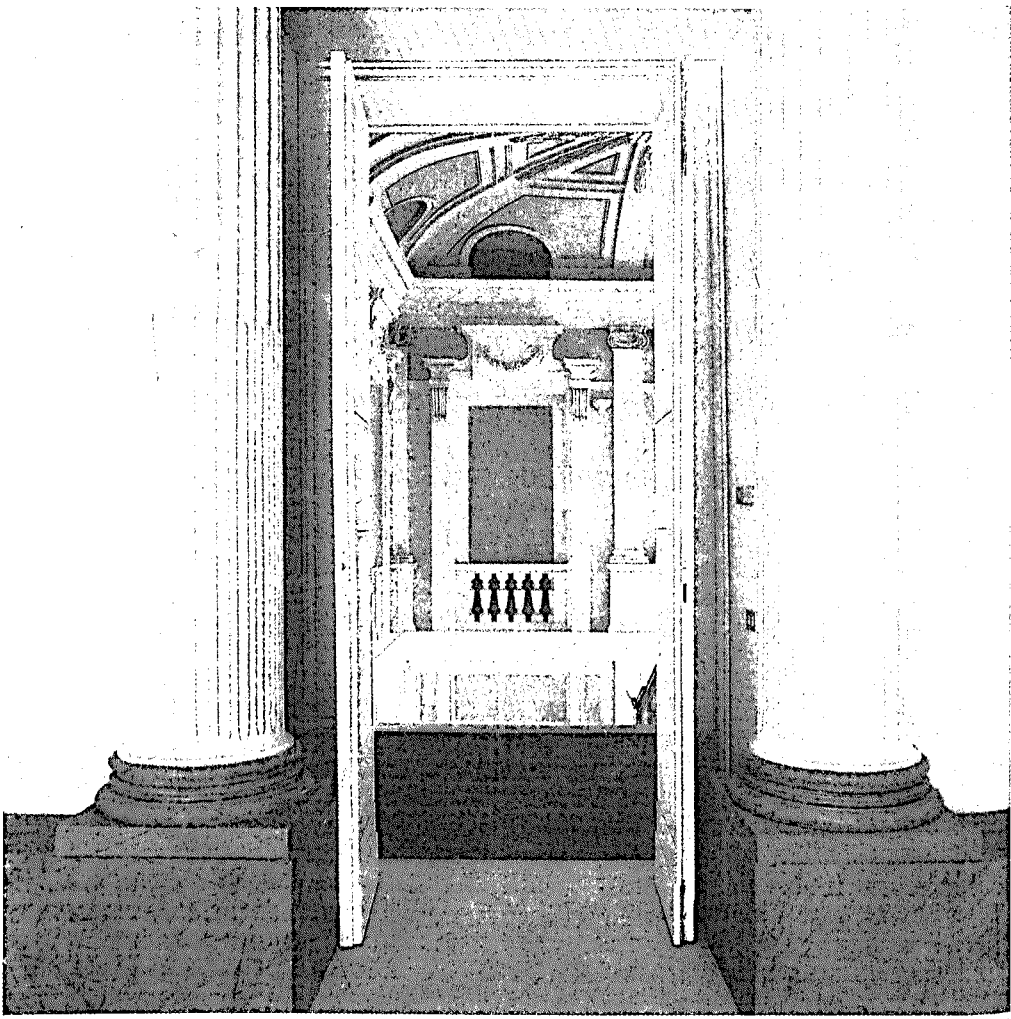




6~20 agosto 2004

SCAVOLINI™

Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival



interno Palazzo Montani Antaldi

Azioni socialmente utili.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro persegue esclusivamente obiettivi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico operando preminentemente nei settori rilevanti dell'arte, attività e beni culturali, della salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, del volontariato, filantropia e beneficenza e nei settori dell'educazione, istruzione e formazione, delle patologie e disturbi psichici e mentali, della ricerca scientifica e tecnologica, dell'assistenza agli anziani. Fra i suoi obiettivi primari figura la valorizzazione del patrimonio artistico-culturale del territorio.



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841

Musica, *magico* richiamo.

La musica è probabilmente l'espressione più magica ed universale dell'arte. Un dono così grande va condiviso con gli altri. L'impegno di Banca delle Marche è quello di essere più vicino all'arte della musica ed a tutto il suo pubblico.

 **Banca delle Marche**
www.bancamarche.it

Banca delle Marche è sponsor ufficiale di Macerata Opera, Rossini Opera Festival, Stagione Lirica Teatro Pergolesi Jesi, Il Violino e la Selce, Ancona Jazz Summer Festival.

Ratti

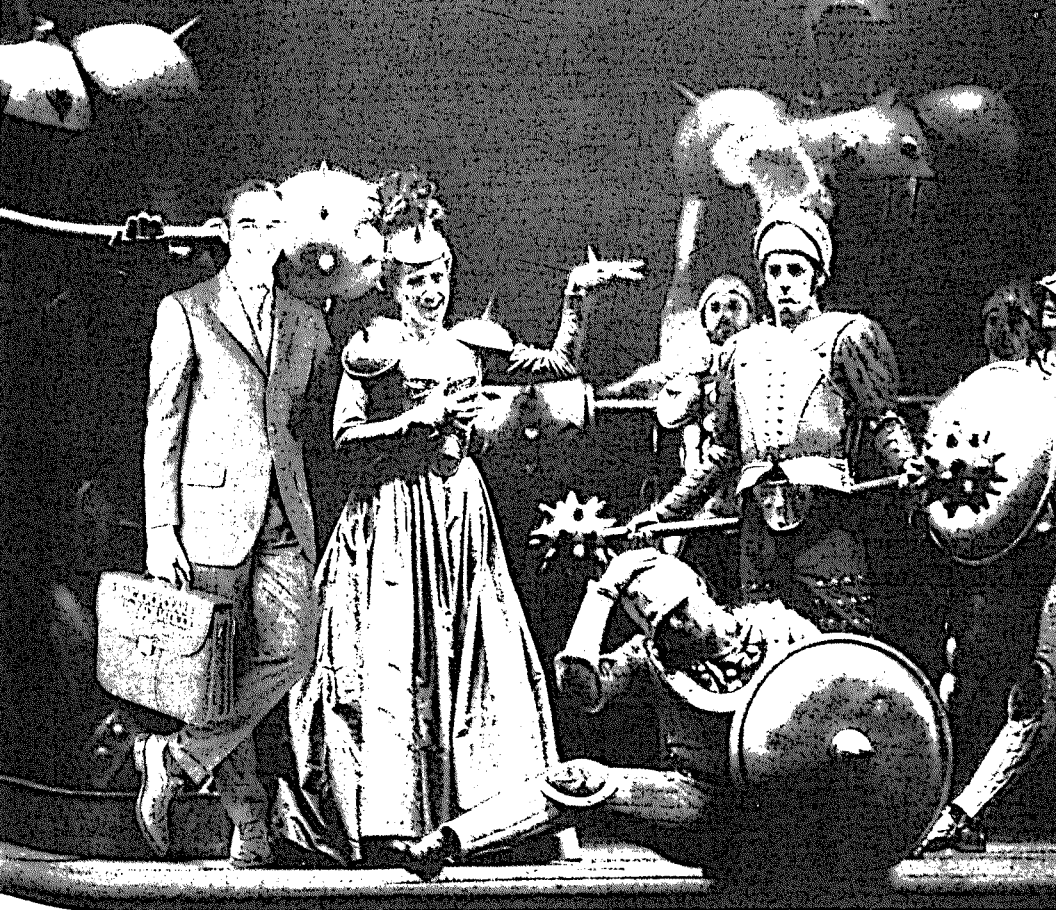
Pesaro - 71, Via Rossini
Bologna - 15, Via Clavature
Pesaro - 45, Corso XI Settembre

www.rattiboutique.com

BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO

SANPAOLO

Dentro le tue passioni.



Da tanti anni sosteniamo e viviamo le tue passioni.
Sponsor ufficiale da 25 anni del Rossini Opera Festival.
È così che ci sentiamo banca, è così che ci sentiamo vivi.

A Pesaro e Urbino



non avrete
problemi!

Ci siamo
noi....



Hotel ***
Vittoria**

a Pesaro
"il massimo"



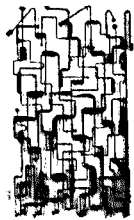
Hotel **
Savoy**

a Pesaro
"il più
centrale"



Hotel **
BONCONTE**

a Urbino
"con giardino"
dentro le mura



Hotel ** S
& Residence
dei Duchi**

a Urbino
"con garage"



Albergo **
San Domenico**

a Urbino
"di fronte al
Palazzo
Ducale"

Vi aspettiamo!

ospitalità, arte, eleganza, cortesia, comforts,
e servizi di ogni genere

VIP HOTELS Centro prenotazioni: 800.867.148
e.mail: info@viphotels.it web: www.viphotels.it

PRIMA E DOPO IL TEATRO

Prima e dopo il teatro

• sandwiches

• insalate

• primi piatti

• panini

• vini

• birre

• tramezzini

• gelati e desserts





OPER IN BERLIN

Mozart Strauss Puccini in un'unica serata

Nelle tre opere di Berlino.
I Grandissimi della musica
internazionale sono sempre presenti.
(per esempio il 16 Gennaio 2005)
I Grandi si possono avere tutti gli
altri giorni: Janáček, Britten, Zender,
Takemitsu, Purcell, Ligeti, Schreker,
Monteverdi, Kálmán, Reimann.
C'è solo l'imbarazzo della scelta!

— Deutsche Oper Berlin
— Komische Oper Berlin
— Staatsoper Unter den Linden
— Staatsballlet Berlin
Ticket/Info/Hotel: + 49 (0) 30. 25 00 23 23
www.oper-in-berlin.de

DOVE TROVARLI ALTRIMENTI?

enoteca con mescita

075

zerosettantacinque

presenta

i vini

Valentino Fiorini

Guerrieri

Fattoria Laila

Fattoria La Ripe

Fattoria Mancini

Claudio Morelli

i formaggi

Fattoria della Ripa

i salumi

Roberto Alessi

aperto fino a tarda sera
via Rossini - Palazzo Gradari
tel. 072164916



WHO'S WHO IN ITALY. SOLO UOMINI CHE LASCIANO UN' IMPRONTA.

WHO'S WHO IN ITALY da oltre trent'anni il vero e unico **WHO'S WHO**, che, rispettando la tradizione, seleziona e presenta in tutto il mondo managers, imprese e istituzioni italiani. Il nostro Gruppo multinazionale, puntando sull'importanza strategica della comunicazione d'impresa, è attrezzato tecnicamente, ma soprattutto culturalmente, per offrire **un efficace strumento di informazione e business**. Grazie ad uno staff composto da persone con una profonda cultura d'impresa internazionale vengono raccolti, attraverso dirette testimonianze imprenditoriali, **4500 profili di imprese e istituzioni e 7000 biografie dei personaggi che in Italia oggi lasciano la loro impronta significativa**. Ecco perché **WHO'S WHO IN ITALY** garantisce un elevato standard di autorevolezza ed affidabilità, e supporta, con una visibilità costante e mirata, l'immagine delle strutture inserite nell'opera.

Il Portale www.whoswho-sutter.com, che contiene oggi 30 milioni di dati con aggiornamento costante, è utilizzato in tutto il mondo da oltre 450.000 navigatori al mese per conoscere, approfondire e sviluppare affari con l'Italia.



WHO'S WHO IN ITALY - NEW EDITION
Evolution 2000 pagine - Price 140.000.000 lire
Presso le migliori librerie



www.whoswho-sutter.com

www.whoswhoinitaly.it



