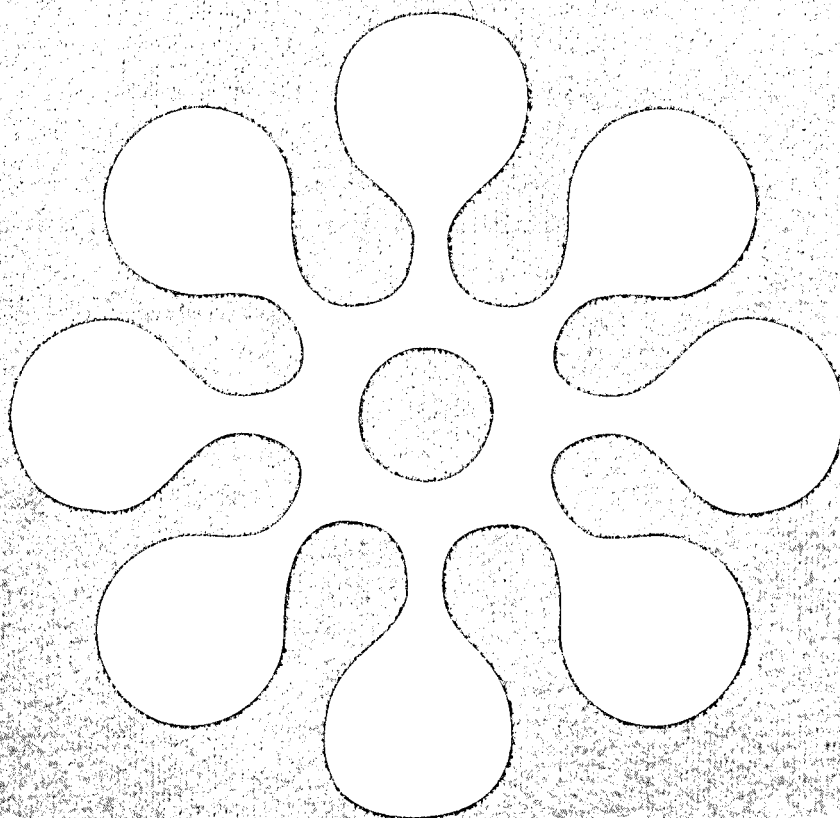


1868 ROS

03224



PETITE MESSE SOLENNELLE



SCAVOLINI
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO



Ministero per i Beni Culturali e Ambientali



Regione Marche



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro 1841

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Membro dell'Associazione Europea dei Festival.

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 1997 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 Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, della Provincia di Pesaro e Urbino;

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

con l'apporto di: Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

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



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente
Oriano Giovanelli

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Consiglio d'amministrazione
**Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi,
Gioia Marchi Falck, 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. Sorta nel 1869, come ente morale, per volontà del Comune di Pesaro, che in tal modo rendeva autonomo il complesso patrimoniale pervenutogli quale erede di Gioachino Rossini, ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in edizione critica che prevede l'uscita di ottanta volumi. Sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni Critiche" collaborano al progetto, come curatori delle singole edizioni, i maggiori studiosi in campo internazionale. Assieme al Rossini Opera Festival e a 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.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente

Alfredo Siepi

Vice Presidente

Alberto Berardi

Consiglio d'Amministrazione

Sandro Forlani, Cesarina Gattoni, Michele Marvulli

Direttore artistico

Bruno Cagli

Vice Direttore

Paolo Fabbri

Direttore dell'edizione critica

Philip Gossett

Comitato di redazione

Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale

Catia Amati

Segretario ragioniere

Vincenzo Lacetera

TEATRO ROSSINI
Lunedì 11, Martedì 19 agosto 1997 - ore 21.00

Gioachino Rossini
PETITE MESSE
SOLENNELLE

per soli, coro, due pianoforti e harmonium
Versione 1864 a cura della Fondazione Rossini, Pesaro

CARMELA REMIGIO, soprano
MARIANA PENTCHEVA, contralto
JUAN DIEGO FLOREZ, tenore
MICHELE PERTUSI, basso

Concertatore e primo pianoforte
ARNOLD BOSMAN

Secondo pianoforte
ROSETTA CUCCHI
Harmonium
FEDERICA IANNELLA

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 (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD Studio, Pesaro

Stampa
Arti Grafiche Editoriali, Urbino
luglio 1997

*Stampato su Carta Grifo Avorio vergata
delle Cartiere Miliani Fabriano*

Sommario

<i>La Petite Messe Solennelle</i> di Rossini e le sue numerose versioni <i>di Philip Gossett</i>	p. 9
Rossini's <i>Petite Messe Solennelle</i> and its Several Versions <i>by Philip Gossett</i>	p. 19
Torniamo all'antico e sarà un progresso <i>di Piero Rattalino</i>	p. 29
To Make Any Progress We Must Go Back to the Past <i>by Piero Rattalino</i>	p. 41
<i>Il testo cantato</i>	p. 51
<i>I protagonisti</i>	p. 55

Frontespizio e dedica autografi della
Petite Messe Solennelle (Fondazione
 Rossini, Pesaro)

Petite messe Solennelle

a quatre Parties

Avec l'accompagnement de Piano et Harmonium
 Dedicée a madame la Comtesse Louise Pillet — 88 Ill
 par G. Brossini

Passy, 1883.

Petite messe Solennelle

a quatre Parties

avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium

Composée pour ma villeggiature de l'été.

Douze chanteurs de trois sexes Hommes, Femmes, et Enfants seront suffisants
 pour son exécution, savoir huit pour les chœurs, quatre pour les solos, total douze chérubins.
 Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant. Douze aussi sont les apôtres dans la célèbre
 coup de mâchoire peint à fresque par Léonard. Et La Cène, qui le croirait ?
 il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent de fausses notes ! seigneur,
 rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas à mon déjeuner et que
 Les miens chanteront juste et concamore tes louanges, et cette petite
 composition qui est Hélas le dernier Pêche mortel de
 mon vieillesse

G. Brossini

Passy, 1883

La *Petite Messe Solennelle* di Rossini e le sue numerose versioni¹

Composizione e prime esecuzioni della *Petite Messe Solennelle*

La storia della *Petite Messe Solennelle* è stata raccontata molte volte. La versione più frequente, per la maggior parte corrispondente al vero, riporta che Rossini compose la Messa per la prima volta nel 1863, durante il suo abituale soggiorno estivo nella villa di Passy, alla periferia di Parigi. Il manoscritto autografo della Messa, conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro, contiene tre dediche (una indirizzata alla Contessa Louise Pillet-Will e due al «Bon Dieu»): tutte e tre sono datate «Passy, 1863». Un'indicazione più precisa si trova alla fine del Credo, che è firmato e datato: «G. Rossini / Laus Deo (Passy) / 10 Juin 1863».

La notizia che Rossini avesse portato a termine un'importante composizione sacra durante l'estate del 1863 fece scalpore. Ad agosto, l'annuncio del nuovo lavoro aveva già varcato l'Atlantico ed era arrivato a New York, dove la rivista 'estetica' *Once a Month* («dedicata alla musica, pittura, poesia e arti affini») pubblicò questo resoconto:²

La misteriosa messa di Rossini

Rossini ha sicuramente terminato una grande messa con cori, ma quando il Barone [Isidore-Justin-Sévérin] Taylor, Presidente dell'Associazione degli Artisti-Musicisti di Parigi, gli ha chiesto il permesso di eseguirla, il compositore non glielo ha concesso. Si tratterà di un Requiem? E per chi sarà destinato? Solo il tempo potrà dirlo.

Il Barone Taylor non dovette attendere a lungo: fu tra quelli che presenziarono alla prima esecuzione ufficiale della Messa circa otto mesi dopo.³

Concepita per un totale di dodici voci (quattro solisti, che cantavano anche insieme al coro, e altri otto coristi), la Messa fu composta per due pianoforti e harmonium.

Sebbene non ci siano prove che fosse stata commissionata dal Conte Alexis e dalla Contessa Louise Pillet-Will, suoi banchieri e amici intimi, la dedica della *Petite Messe Solennelle* alla Contessa Louise è datata, nell'autografo di Pesaro, «Passy, 1863», e la composizione fu eseguita per la prima volta di fronte a un pubblico di invitati alle dieci di sera di lunedì 14 marzo 1864,⁴ in occasione della cerimonia di consacrazione della cappella privata nella splendida nuova dimora costruita dai Conti Pillet-Will, al numero 12 di rue de Moncey.⁵

Il Conte e la Contessa Pillet-Will, con tutta la loro famiglia, erano amici intimi di Rossini fin da quando il compositore e sua moglie, provenienti da Firenze, si erano stabiliti definitivamente a Parigi, verso la fine di maggio 1855. L'anno seguente, il giorno del suo compleanno, Rossini scrisse un delizioso pezzo per pianoforte nell'album autografo del padre di Alexis (tuttora di proprietà della famiglia) e lo dedicò «A M.r Le Comte Frédéric Pillet-Will, son ami dévoué, G. Rossini. Paris, ce 29 Février 1856».⁶ Durante il suo

ultimo soggiorno parigino, gli affari finanziari di Rossini erano per la maggior parte amministrati dal figlio di Alexis, Michel-Frédéric Pillet-Will.⁷

Sebbene all'esecuzione della *Petite Messe Solennelle* del 14 marzo 1864 si potesse accedere solo per invito, circolarono ampiamente notizie al riguardo sulla stampa parigina. Le soliste, due preferite di Rossini, erano le sorelle Carlotta e Barbara Marchisio, rispettivamente soprano e contralto, per le quali l'Opéra di Parigi aveva ripreso *Semiramide* di Rossini (in francese) con un'importante rappresentazione nel 1860. Ad esse si unirono il tenore Italo Gardoni, che aveva interpretato Carlo ne *I masnadieri* di Verdi del 1847, e il famoso basso belga Louis Agniesz (Luigi Agnesi). Secondo Jacques-Léopold Heugel, il coro era composto da quindici studenti del conservatorio, in aggiunta ai quattro solisti, cosicché, diversamente dalle istruzioni di Rossini, furono impiegati diciannove cantanti per la 'prima' dell'opera.⁸ *L'ensemble*, diretto da Jules Cohen, comprendeva Georges Mathias in qualità di pianista principale⁹ e Andrea Peruzzi al secondo pianoforte, insieme al diciottenne Albert Lavignac, che sarebbe diventato un influente teorico ed insegnante del Conservatorio, all'«Harmonicorde-Debain».¹⁰

Già da molto tempo si sapeva che la musica eseguita nel 1864 non includeva l'assolo del soprano, «O Salutaris», che appare nel manoscritto autografo di Rossini dopo il Sanctus. Vale comunque la pena di notare che una recensione dell'epoca faceva riferimento alla presunta intenzione di Rossini di inserire la composizione dopo il Credo, nella posizione alla fine occupata dal «Prélude religieux pendant l'Offertoire»:

Credo che Rossini avesse inizialmente composto un «O Salutaris» che avrebbe dovuto

occupare nella partitura il posto di questo brano per pianoforte [il «Prélude religieux»]. Questo «O Salutaris» non andrà perduto per i posteri; ma, poiché si sa che il Maestro ha scritto negli ultimi anni un gran numero di pezzi per pianoforte, ralleghiamoci per la buona sorte che ci permette di gettare uno sguardo su questo tesoro, e di apprezzare il modo in cui questo grand'uomo si è trasformato in pianista.¹¹

Comunque, a parte l'assenza dell'«O Salutaris», non c'è niente che faccia supporre che la musica eseguita nel 1864 fosse diversa da quella che conosciamo oggi, quella cioè del manoscritto autografo della *Petite Messe Solennelle* nella sua versione originale per due pianoforti e harmonium.

La *Petite Messe Solennelle* fu eseguita ancora una volta presso la dimora dei Pillet-Will l'anno successivo. Di nuovo, si tenne una prova generale la domenica pomeriggio, alla presenza di Rossini;¹² l'esecuzione ufficiale ebbe luogo la sera successiva, lunedì 24 aprile 1865.¹³ I solisti vocali, gli strumentisti e il direttore erano gli stessi che l'avevano eseguita nel 1864. Resoconti dell'epoca attestano infatti che il Conte Pillet-Will fece arrivare le sorelle Marchisio da Firenze espressamente per l'occasione. È comunque chiaro dal programma della serata che la Messa non conteneva ancora l'«O Salutaris», e non esiste alcun motivo per sospettare che l'opera eseguita nel 1865 differisse anche in minima parte da quella eseguita nel 1864.

La versione orchestrale della *Petite Messe Solennelle*; prime edizioni

Rossini potrebbe aver benissimo pensato alla possibilità di orchestrare la *Petite Messe Solennelle* subito dopo queste esecuzioni e ci furono, per la verità, persone che lo esortarono a farlo già nel 1864,¹⁴ ma non

ci sono prove che egli avesse iniziato il lavoro quando, il 23 marzo 1866, scrisse al suo amico fiorentino Luigi Crisostomo Ferrucci, Direttore della Biblioteca Mediceo-Laurenziana,¹⁵ riguardo alla possibilità che Papa Pio IX permettesse alle donne di cantare in chiesa:

Ti sarà forse noto avere io composta una *Messa Solenne* eseguita in una gran sala del mio amico Conte Pillet Will, per la quale si è *menato* molto rumore. L'esecuzione fu perfetta, l'accompagnamento provvisorio è di due pianoforti e d'un harmonium (organetto). Esito molto, malgrado le sollecitudini dei sapienti ed ignoranti ad instrumentarla per poscia poterla eseguire in qualche grande Basilica, e ciò per la mancanza delle voci (così dette bianche) soprani e contralti senza le quali non si dee cantare le glorie del Signore!¹⁶

Nonostante una serie di sforzi per intervenire presso Papa Pio IX su tale questione, l'iniziativa non diede alcun frutto.

Tuttavia, Rossini decise di procedere con l'orchestrazione della *Petite Messe Solennelle*, e resoconti dell'epoca indicano che il compositore aveva terminato il lavoro entro l'aprile del 1867.¹⁷ Sembra probabile che l'orchestrazione fosse stata per la maggior parte completata durante i primi mesi del 1867.¹⁸ Dal momento che aveva intrapreso questo compito per assicurarsi che nessun altro lo facesse dopo la sua morte, come disse a molti amici, il compositore mise da parte i manoscritti autografi di entrambe le versioni della *Petite Messe Solennelle*, quella per due pianoforti e harmonium e quella per orchestra, e fino alla sua morte non permise più l'esecuzione di nessuna delle due versioni.

Dopo la morte di Rossini, avvenuta il 13 novembre 1868, la sua vedova, Olympe Pélissier, vendette i diritti di esecuzione della *Petite Messe Solennelle* all'impresario Maurice Strakosch, che fu responsabile del-

la 'prima' della versione orchestrale eseguita al Théâtre Italien di Parigi il 24 febbraio 1869. I solisti includevano Gabrielle Krauss, Marietta Alboni, Ernest Nicolini, e lo stesso Luigi Agnesi che aveva cantato nelle prime esecuzioni. Strakosch organizzò in seguito esecuzioni in tutta Europa e altrove.¹⁹ Una partitura completa fu pubblicata dalla ditta Brandus & Dufour ed un certo numero di spartiti per un pianoforte, harmonium e voci furono preparati da Brandus & Dufour a Parigi, da Chappell a Londra, da Ditson a Boston e da Ricordi a Milano. Successivamente, Brandus & Dufour pubblicarono un'edizione riveduta e corretta, che costituì il modello per lo spartito pubblicato da Schott a Magonza, sempre per un pianoforte, harmonium e voci.²⁰

Alla morte di Olympe nel 1878, i manoscritti di Rossini ancora in suo possesso furono trasferiti alla Fondazione Rossini di Pesaro. Tra questi c'erano i due manoscritti autografi completi della *Petite Messe Solennelle*: la versione da camera per due pianoforti e harmonium e la versione per orchestra. Da allora si è sempre ritenuto che dell'opera esistessero solo queste due versioni originali, ma oggi sappiamo che non è vero.

La storia della composizione della *Petite Messe Solennelle*: una nuova fonte

Sebbene nessuno abbia mai suggerito che la musica conservata nel manoscritto autografo nel suo adattamento cameristico avrebbe potuto non essere identica a quella eseguita in casa Pillet-Will nel 1864 e 1865 (con l'eccezione dell'aggiunta successiva dell'«O Salutaris»), diversi importanti contributi degli ultimi vent'anni hanno complicato la storia della *Petite Messe*. Nel 1980 Angelo Coan, curatore della partitura per le Edizioni musicali OTOS

di Firenze, fece notare che non era mai esistita un'edizione completa contenente entrambi i pianoforti e l'harmonium. Ancora peggio, l'arrangiamento di Ricordi che circolò a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, per un pianoforte e harmonium, non riproduceva il manoscritto di Rossini: si trattava di una nuova riduzione per pianoforte della partitura d'orchestra. Quindi, solo con la versione di Coan divenne finalmente possibile l'esecuzione della versione cameristica di Rossini secondo il manoscritto autografo di Pesaro.²¹

Circa nello stesso periodo, Nancy P. Fleming cominciò a studiare tutte le fonti disponibili in maniera capillare e scoprì con stupore che la maggior parte delle prime partiture a stampa con accompagnamento per un pianoforte e harmonium (la prima edizione di Brandus & Dufour, di Chappell e di Ditson) differiva in vari punti dal manoscritto di Pesaro in modo significativo. La Fleming notò in particolare che, tra le altre «idiosincrasie», in tutte queste edizioni erano stati effettuati dei tagli notevoli: «una battuta alla fine del 'Domine Deus', le prime sette e l'ultima del 'Qui tollis', diciannove battute di postludio al 'Quoniam'». Ma da queste osservazioni trae una conclusione errata: suppone infatti che i tagli siano stati imposti dai curatori e che «tali amputazioni sicuramente facilitarono l'estrapolazione dei movimenti per poterli vendere come singoli brani».²²

Il lavoro sui *Péchés de vieillesse*, la musica dell'ultimo periodo parigino di Rossini, per l'*Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, ci ha insegnato a diffidare di tali supposizioni. Mentre i manoscritti della musica che Rossini compose per il teatro sono notevolmente puliti, con rari punti in cui sono evidenti dei cambiamenti importanti nella composizione, i manoscritti dei *Péchés*

de vieillesse sono dei campi di battaglia in miniatura. Queste composizioni sono il prodotto di un processo di attenta e continua revisione protrattosi per un lungo periodo di tempo. Ad esempio, il sesto adattamento di «Mi lagnerà tacendo» nella *Musique anodine* fu abbozzato fin dal 29 febbraio 1852, ma non assunse la sua forma definitiva che nel 1857.²³ Il «Choeur de Chasseurs Démocrates» dall'*Album français*, di cui sopravvivono un numero notevole di copie, è certamente stato sottoposto ad almeno otto diversi momenti di correzione, ognuno collegato con il lavoro su uno specifico manoscritto o su parti determinate.²⁴ Persino un rapido sguardo all'autografo della versione 'originale' della *Petite Messe Solennelle* rivela che Rossini operò innumerevoli alterazioni durante il corso delle sue fatiche compositive. In molti casi il suo lavoro consisteva nel cancellare strati precedenti e nello scrivere le sue revisioni direttamente sopra le parti cancellate. In altri casi, sezioni con pesanti revisioni sono immediatamente seguite o precedute da un passaggio completamente immacolato su un foglio di carta a parte: in altre parole, quando le revisioni diventavano così numerose da minacciare la leggibilità, Rossini sostituiva una o più delle pagine originarie con della carta bianca su cui avrebbe scritto la nuova musica. Quando operò le modifiche alla versione 'originale'? Precedono tutte le esecuzioni del 1864 e quindi appartengono alla 'pre-istoria' della *Petite Messe Solennelle*, oppure alcune di queste revisioni ebbero luogo dopo la prima esecuzione dell'opera? Avrebbero potuto essere fatte tra le esecuzioni del 1864 e quelle del 1865, o furono inserite dopo l'ultima esecuzione durante la vita di Rossini nell'aprile 1865, quando il compositore stava contemplando il progetto, poi portato a compimento,

Frontespizio della prima edizione della
Petite Messe Solennelle. Parigi, Brandus
& Dufour (Collezione Ragni, Napoli)

MESSE SOLENNELLE

A QUATRE VOIX
SOLI & CHŒURS

COMPOSÉE ET DÉDIÉE

A Madame la Comtesse Pillet-Will

PAR

G. ROSSINI

PARTITION POUR CHANT

Avec accompagnement de Piano et Orgue-Harmonium.



PARIS

G. BRANDUS ET S. DUFOUR, ÉDITEURS

103, rue de Richelieu, 103.

—
Belgique : Alphonse. — Suisse : enregistrée. — Milan : Ricordi. — Tous droits réservés à l'Étranger.

Brandus & Dufour

di orchestrare la Messa? Ed in quel caso, furono compiute insieme, come parte di una revisione finale, oppure in diverse occasioni? In breve, quante fasi distinte possono essere identificate nella storia della versione 'originale' della *Petite Messe Solennelle*?

Solo la sopravvivenza di copie molteplici della Messa, come nel caso del «Choeur de Chasseurs Démocrates» dall'*Album français* sopra menzionato, potrebbe aiutarci a chiarire queste domande. Finora, comunque, il manoscritto autografo di Pesaro e le edizioni postume per un pianoforte, harmonium e voci erano le sole fonti conosciute. La logica ci dice tuttavia che un tempo dovettero esistere parecchie copie: le parti per l'esecuzione utilizzate dai solisti, dal coro e dagli strumentisti nel 1864 e nel 1865; la copia principe impiegata dal direttore Jules Cohen (a meno che egli non avesse diretto con l'autografo di Rossini, la qual cosa sembra molto improbabile); copie della versione 'originale' che servirono per l'edizione Brandus & Dufour del 1869 (che *non* era semplicemente una riduzione della partitura d'orchestra).²⁵

È in questo contesto che si deve collocare la sopravvivenza di un manoscritto della *Petite Messe Solennelle* per mano di un copista, presentato alla dedicataria dell'opera, la Contessa Louise Pillet-Will. Non sappiamo quando Rossini presentò il dono. È probabile che il frontespizio contenesse una dedica autografa e forse una data, ma oggi mancano proprio quel frontespizio, assieme alle prime sette battute del Kyrie, sicuramente scritte sul suo retro. A parte ciò, il manoscritto è completo. Diversamente dal manoscritto autografo di Rossini, in cui la partitura principale contiene solo le parti vocali e il primo pianoforte, con la parte per l'harmonium e per il secondo pianoforte in fascicoli se-

parati, la copia Pillet-Will include le parti vocali, il primo pianoforte e l'harmonium nella partitura principale; solo la parte del secondo pianoforte si trova in un fascicolo a parte.²⁶

Pur non sapendo con precisione quando il manoscritto Pillet-Will fu copiato, esso rappresenta senza dubbio quanto Rossini riteneva essere una versione completa della *Petite Messe Solennelle*. Sembra improbabile che il compositore possa aver offerto il manoscritto alla Contessa prima della consacrazione della cappella nel marzo 1864. E non è neppure probabile che il dono sia stato presentato con molto ritardo rispetto alla data dell'esecuzione. In breve, la musica copiata nel manoscritto Pillet-Will presenta probabilmente la partitura così come fu eseguita la prima volta, e il manoscritto stesso fu probabilmente completato non più tardi dell'estate del 1864.²⁷

La copia Pillet-Will è per molti aspetti diversa dalla musica dell'autografo di Pesaro. In molti casi, nell'autografo si possono ancora discernere le parti corrette, che sono state successivamente cancellate e sostituite. In altri casi, tali parti non avrebbero potuto essere ricostruite dall'autografo di Rossini, in quanto il compositore stesso eliminò le relative pagine dal suo manoscritto e le sostituì completamente. Sebbene le differenze non siano enormi, e le più significative si riferiscano ai passaggi strumentali che aprono e chiudono singole sezioni, queste differenze hanno un effetto cumulativo: le correzioni del manoscritto Pillet-Will danno alle linee vocali una struttura più semplice, persino più appropriata al suo arrangiamento originale come opera da salotto, rispetto alla versione conservata nell'autografo di Pesaro. Segue un riassunto delle principali differenze della *Petite Messe Solennelle* conservata nel manoscritto Pillet-Will:

<i>Movimento</i>	<i>Differenze</i>
Kyrie	Il movimento è essenzialmente lo stesso: ci sono soltanto alcuni dettagli diversi nella spaziatura degli accordi e nel ritmo delle parti per pianoforte e harmonium.
Gloria	La sezione introduttiva («Gloria in excelsis Deo») ha un accompagnamento alquanto più semplice, come il finale della sezione «Et in terra pax».
Gloria: «Gratia»	Il finale della sezione ha un accompagnamento meno retorico.
Gloria: «Domine Deus»	Il «Do» alla fine della sezione è tenuto per una battuta in meno (due invece di tre).
Gloria: «Qui tollis»	Le prime sette battute fortemente cromatiche del manoscritto autografo di Pesaro non sono presenti: la musica inizia immediatamente con l'armonia in Fa minore. Oltre a ciò, le battute conclusive sono tre invece che cinque e più semplici di quelle del manoscritto autografo di Pesaro.
Gloria: «Quoniam»	Il postludio strumentale in venti battute del manoscritto autografo di Pesaro, con la sua elaborata modulazione alla nuova tonalità del «Cum sancto spiritu», è assente: al suo posto troviamo solo due battute sulla tonica.
Gloria: «Cum sancto»	La sezione introduttiva ha un accompagnamento in qualche modo più semplice, come nell'apertura del «Gloria». Le parti corali in questo passaggio differiscono in maniera considerevole.
Credo: «Crucifixus»	Ci sono alcune differenze nella parte dell'harmonium alla fine del «Crucifixus».
Credo: «Et resurrexit»	La parte del secondo piano è diversa all'inizio dell'«Et resurrexit». Nella cadenza della fuga il basso strumentale differisce in maniera considerevole per otto battute (un passaggio ripetuto successivamente). Un'importante frase della cadenza corale, anche questa suonata due volte, è meno estesa: è lunga solo otto battute, rispetto alle dodici dell'autografo di Pesaro. Cosa più importante, in quello stesso autografo le battute conclusive del Credo sono più estese e più retoricamente enfatiche.
Sanctus	Nell'autografo di Pesaro Rossini riscrisse le parti vocali vicine alla conclusione e introdusse un'alternanza più frequente di solisti e coro rispetto al manoscritto Pillet-Will.
«O Salutaris»	Questo movimento non figura nelle esecuzioni dei Pillet-Will, né in quella del 1864 né del 1865, e non è presente nel manoscritto Pillet-Will.
Agnus Dei	Solo le battute finali sono diverse nel manoscritto Pillet-Will. Le modifiche nell'autografo di Pesaro producono ancora una volta una conclusione più retoricamente enfatica.

Praticamente in ogni caso il manoscritto Pillet-Will offre delle soluzioni più semplici rispetto al manoscritto autografo di Pesaro. Perché Rossini avrebbe operato questi cambiamenti, e quando? Sulla base delle fonti attualmente a nostra disposizione, sembra molto probabile che le modifiche siano state inserite solo dopo le esecuzioni del 1864 e del 1865 e che queste, come l'aggiunta dell'«O Salutaris», dovessero arricchire l'opera in vista di una sua orchestrazione. Ci sono, infatti, varie prove che il processo si compì in due stadi: l'edizione Brandus & Dufour per un pianoforte, harmonium e voci (e così anche le edizioni Chappell e Ditson) concorda in alcuni punti con il manoscritto Pillet-Will e in altri con quello di Pesaro. Questo suggerisce chiaramente che l'opera, nella sua versione 'da camera', fu copiata di nuovo dopo una prima fase di revisioni (for-

se nel 1866?), e che questa copia costituisca la base per l'edizione Brandus & Dufour. Rossini avrebbe quindi operato un'ultima serie di revisioni in quello che oggi è conosciuto come il manoscritto autografo di Pesaro, nello stesso momento in cui orchestrava la *Petite Messe Solennelle*.

Con questi concerti al Rossini Opera Festival, il pubblico moderno può, per la prima volta, ascoltare la *Petite Messe Solennelle* così come Rossini la concepì e l'esegui per la consacrazione della cappella privata dei Conti Pillet-Will nel 1864. Sebbene le differenze non siano numerose, esse sottolineano il carattere cameristico della musica nella sua concezione originale, e spalancano un'affascinante 'finestra' sull'arte dell'ultimo Rossini.

Philip Gossett

Traduzione di Sabrina Signoretti

1 Questo saggio è dedicato alla memoria del Conte Jacques Pillet-Will, che, assieme a sua moglie Elizabeth, invitò generosamente me e mia moglie nella loro casa al Chateau d'Offémont a Saint-Crépin-aux-Bois nell'autunno del 1994. Quei giorni passati insieme furono un'esperienza che non dimenticheremo mai. Jacques, egli stesso un esperto musicista, condivise con noi il suo profondo amore per la musica, il suo giusto orgoglio per il legame che aveva unito la sua famiglia a Rossini, e il materiale manoscritto che ha reso possibile questi concerti. Con mio grande dispiacere, Jacques non è vissuto tanto a lungo da poterli ascoltare: è deceduto nell'autunno del 1996.

2 *Once a Month*, a cura di Richard Storrs Willis, agosto 1863, vol. II, n. VIII.

3 Il nome del Barone figura tra quelli di altri ospiti citati in un articolo sulla 'prima' che apparve su *Le Ménestrel* del 20 marzo 1864.

4 Sebbene Rossini non abbia assistito a que-

st'esecuzione, egli partecipò alla prova generale, che avvenne il pomeriggio precedente all'*hôtel* dei Pillet-Will, alla presenza di un gruppo molto ristretto di amici e musicisti.

5 Sembra certo che la casa sia stata completata nel 1863. Per ulteriori informazioni sulla famiglia e su diversi documenti interessanti, è possibile consultare il catalogo, a cura di Jean-Marie Bruson, sulla mostra organizzata al Musée Carnavalet di Parigi (27 ottobre - 31 dicembre 1992): *Rossini à Paris*, pp. 147-9, 164-5. La proprietà in rue de Moncey fu in seguito acquistata da un'ambasciata straniera, e la dimora dei Pillet-Will fu rasa al suolo.

6 Secondo Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, 1927-29, II, p. 436n, Frédéric, che morì nel febbraio 1860, «fu munifico protettore dell'arte musicale e musicista egli stesso; strinse amicizia con i più celebri compositori ed artisti del tempo; tra i più assidui frequentatori delle serate,

ch'egli dava nel proprio palazzo, si notava il Rossini».

7 Si veda Bruson, *Rossini à Paris*, p. 164. Personalmente non ho trovato prove documentarie indicanti che Rossini fosse intimamente collegato con la famiglia prima del suo ritorno a Parigi nel 1855, ma sembra probabile che i Pillet-Will (forse insieme ai Rothschild) avessero già rappresentato i suoi interessi finanziari a Parigi.

8 Fondatore di un'importante casa di edizioni musicali francese, Heugel sostiene di aver seguito la composizione della Messa a Passy durante l'estate del 1863. Il suo resoconto della prima esecuzione apparve sulle pagine di *Le Ménestrel*, la rivista della sua ditta, il 20 marzo 1864.

9 Mathias era professore di pianoforte al Conservatorio e tra i suoi studenti figurava Erik Satie. La linea di discendenza è suggestiva.

10 Alexandre-François Debain fu il principale costruttore di harmonium e strumenti simili in Francia dal 1840 fino alla sua morte nel 1877. Si noti che lo strumento qui specificato è un «Harmonicorde», e non un «Harmonium», sebbene nella sua partitura autografa Rossini si riferisse genericamente a un «Harmonium». Sarebbe interessante apprendere qualcosa di più su queste distinzioni.

11 L'osservazione si trova nella recensione pubblicata da *Le Pays: Journal de l'Empire* del 20 marzo 1864.

12 Come indicano parecchi resoconti giornalistici, quella stessa sera si teneva all'Opéra la prova generale de *L'Africaine* di Meyerbeer, la cui prima rappresentazione ebbe luogo il 28 aprile 1865. Ma Meyerbeer, che era stato presente alla prima esecuzione della *Petite Messe Solennelle* nel marzo 1864, morì il 2 maggio 1864.

13 Come nel 1864, Rossini scelse di non essere presente. *La France* del 26 aprile 1865 riportava: «Rossini, che tutti gli occhi cercavano, si è sottratto ancora una volta alle ova-

zioni che l'attendevano. Poco interessato a nuovi trionfi, è rimasto tranquillo a casa sua; ma la signora Rossini ha assistito alla *soirée* data dal signor Conte Pillet-Will [...]».

14 Si veda, ad esempio, la recensione apparsa sul *Courrier des Alpes* del 29 marzo 1864.

15 Ferrucci sembrava a Rossini la persona adatta con la quale iniziare questa conversazione, in quanto questi aveva trascorso parecchi anni alla Biblioteca Vaticana a Roma ed era ben inserito presso la corte papale. Si veda l'articolo fondamentale di Stefano Alberici, *Rossini e Pio IX alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano*, in *Bollettino del centro rossiniano di studi* (1977), N. 1-2, pp. 5-35.

16 *Ibidem*, p. 13. Rossini prosegue spiegando che in quel momento la situazione era particolarmente difficile, in quanto non erano disponibili né soprannisti (la castrazione non era più permessa da molto tempo) né donne, e lui provava orrore per il suono dei ragazzi le cui voci non erano ancora cambiate. Alberici ripubblica anche la corrispondenza di Rossini con Franz Liszt sullo stesso argomento.

17 Descrivendo la sua visita a Rossini in quel mese, Emil Naumann accenna «al manoscritto ancora umido». Il resoconto di Naumann è citato in Radiciotti, *op. cit.*, II, pp. 463-5 e in Weinstock, pp. 345-6.

18 Sembra quindi improbabile che i conti per le copie della *Petite Messe Solennelle* menzionati nel testo di Bruson, *Rossini à Paris*, p. 166 (n. 269 e 270) riguardino la versione per orchestra. Ma non esiste neanche alcuna prova specifica che questi conti, redatti a quasi un anno di distanza fra loro, il 13 luglio 1865 e il 3 ottobre 1866, siano in qualche modo collegati alla copia di presentazione del lavoro destinato alla Contessa Louise Pillet-Will, di cui si parlerà più avanti in questo saggio.

19 Herbert Weinstock, nel suo testo *Rossini: A Biography*, New York, 1868, p. 326, fa riferimento ad altre esecuzioni, inclusa una a Mosca, in cui figuravano le sorelle Marchisio,

sotto la direzione di Anton Rubinstein, e un'altra in Australia.

20 La storia di queste prime edizioni è discussa dettagliatamente nella tesi di dottorato di Nancy P. Fleming, *Rossini's «Petite Messe Solennelle»*, University of Illinois, Urbana, 1986. Si veda anche l'articolo della Fleming, con lo stesso titolo, su *The Choral Journal* (febbraio 1990), pp. 15-21. La sua edizione per l'esecuzione della *Petite Messe Solennelle* (1991) è disponibile presso la Oxford University Press.

21 Herbert Handt ha individuato alcuni di questi problemi già alla fine degli anni Sessanta. Si veda il suo articolo, «A proposito del Sanctus della *Petite Messe*» sul *Bollettino del centro rossiniano di studi*, (1972), N. 2, pp. 5-9. Le sue congetture circa l'ordine dei pezzi non trovano tuttavia conferma nel manoscritto dei Pillet-Will, che sarà discusso di seguito.

22 Fleming, *The Choral Journal*, p. 19.

23 Si veda *Musique anodine, Album italiano*, a cura di Marvin Tartak, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Sezione VII, vol. 1, Pesaro, 1995, pp. 29-34 e pp. 39-44.

24 Si veda *Album français, Morceaux réservés*, a cura di Rossana Dalmonte, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Sezione VII, vol. 2, Pesaro, 1989. La discussione sulle fonti e la loro complessa storia, ricostruita da Patricia B. Brauner, si trova alle pagine 350-2.

25 Solo un'attenta collazione delle altre prime edizioni potrà chiarire se queste erano derivate direttamente dall'edizione Brandus & Dufour oppure da altre copie manoscritte della versione 'originale'.

26 Sembra ragionevole supporre che il manoscritto usato da Brandus & Dufour per la loro edizione fosse costruito nella stessa maniera.

27 Naturalmente, non si può escludere che Rossini avesse donato il manoscritto alla Contessa solo dopo le esecuzioni dell'aprile 1865, sebbene il lungo ritardo sarebbe stato insolitamente scortese. Se così fosse, il conto per la copiatura del 13 luglio 1865, sopra menzionato, potrebbe riferirsi alla copia Pillet-Will della *Petite Messe Solennelle*.

Rossini's *Petite Messe Solennelle* and its Several Versions¹

The Composition and First Performances of the *Petite Messe Solennelle*

The history of the *Petite Messe Solennelle* has been told many times. In the standard account, most of which is accurate, Rossini first composed the Mass in 1863, during his regular summer sojourn in his villa at Passy, in the suburbs of Paris. The autograph manuscript of the Mass, preserved at the Fondazione Rossini of Pesaro, does indeed bear a total of three autograph dedications (one to the Countess Louise Pillet-Will and two addressed to «Bon Dieu»): all three are dated «Passy, 1863». A more precise indication is found at the end of the Credo movement, which is signed and dated: «G. Rossini / Laus Deo (Passy) / 10 Juin 1863».

The news that Rossini had completed a major sacred composition during the summer of 1863 caused a sensation. By August notice of the new work had even made its way across the Atlantic to New York, where the «Aesthetic Magazine» Once a Month («devoted to music, painting, poetry, and kindred arts») published this account.²

Rossini's Mysterious Mass

Rossini has positively finished a grand mass with choruses, but declined to permit the execution of the work when asked by Baron [Isidore-Justin-Séverin] Taylor, the President of the Association of Artist-Musicians in Paris. Is it a Requiem, and for whom is it destined? Time will show.

Baron Taylor did not have to wait long: he was to be among those attending the first official performance of the Mass some eight months later.³ Conceived for a total of twelve voices (four soloists, who also sing with the chorus, and eight additional choristers), the Mass was scored for two pianos and harmonium. While there is no evidence that it was actually commissioned by Rossini's bankers and close personal friends, the Count and Countess Alexis and Louise Pillet-Will, the dedication of the *Petite Messe Solennelle* to Countess Louise in the Pesaro autograph is dated «Passy, 1863», and the work was first performed before an invited public at 10:00 P.M. on Monday, 14 March 1864.⁴ The occasion celebrated the consecration of a private chapel in the splendid new home constructed by the Count and Countess at 12, rue de Moncey.⁵

The Count and Countess Pillet-Will and their family were intimate friends of Rossini from very early in his final stay in Paris, where he and his wife Olympe had arrived from Florence toward the end of May 1855. The next year, on his birthday, the composer wrote a lovely piano piece in the autograph album of Alexis's father (still in the possession of the family), dedicating it: «A M.^r Le Comte Frédéric Pillet-Will, son ami dévoué, G. Rossini. Paris, ce 29 Février 1856».⁶ During his final Parisian sojourn, Rossini's financial affairs were largely handled by Alexis's son, Michel-Frédéric Pillet-

Will.⁷

Although the performance of the *Petite Messe Solennelle* on 14 March 1864 was by invitation only, information about it circulated widely in the Parisian press. The female soloists were two of Rossini's favorite singers, the sisters Carlotta and Barbara Marchisio, respectively a soprano and a contralto, for whom the Paris Opéra had revived Rossini's *Semiramide* (in French) in a noteworthy performance of 1860. They were joined by the tenor Italo Gardoni, who had created the role of Carlo in Verdi's *I masnadieri* of 1847, and the well-known Belgian bass Louis Agniesz (Luigi Agnesi). According to Jacques-Léopold Heugel, the chorus actually consisted of fifteen conservatory students, in addition to the four soloists, so that (despite Rossini's instructions) nineteen singers were involved in the premiere of the work.⁸ The ensemble, conducted by Jules Cohen, included Georges Mathias as the principal pianist⁹ and Andrea Peruzzi on second piano, with the eighteen-year old Albert Lavignac, who was to become an influential theorist and educator at the Conservatoire, playing the «*Harmonicorde-Debain*».¹⁰

It has long been known that the music performed in 1864 did not include the Soprano solo, «*O Salutaris*» (which appears in Rossini's autograph manuscript after the *Sanctus*). It is noteworthy, however, that one contemporary review suggests that Rossini had intended the composition to be placed after the *Credo*, in the position ultimately filled by the «*Prélude religieux pendant l'Offertoire*»:

I believe that Rossini originally composed an «*O Salutaris*» which had been supposed to occupy the place in the score of this piano composition [the «*Prélude religieux*»]. This «*O Salutaris*» will not be lost for posterity; but, since one knows that the maestro over the past

few years has written a large number of pieces for piano, let us congratulate ourselves on the good fortune that has allowed us to slip a glance at this treasure, and to appreciate the sovereign manner in which the great man has turned himself into a pianist.¹¹

Apart from the absence of «*O Salutaris*», however, there has never been any suggestion that the music performed in 1864 was different from the music we know today from Rossini's autograph manuscript of the *Petite Messe Solennelle* in its original setting for two pianos and harmonium.

The *Petite Messe Solennelle* was performed once again at the home of the Pillet-Wills, the next year. Again, a dress rehearsal was held on a Sunday afternoon, in Rossini's presence,¹² with the formal performance following the next evening, Monday, 24 April 1865.¹³ The vocal soloists, instrumentalists, and conductor were identical to those who performed the work in 1864. According to contemporary reports, in fact, Count Pillet-Will brought the Marchisio sisters back from Florence expressly for the occasion. It is clear from the 1865 printed program, however, that the Mass still did not contain the «*O Salutaris*», nor indeed is there any specific reason to suspect that the work performed in 1865 differed in any way from that performed in 1864.

The Orchestral Version of the *Petite Messe Solennelle*; Early Editions

Rossini may well have thought about the possibility of orchestrating the *Petite Messe Solennelle* soon after these performances, indeed there were voices urging him to do so already in 1864,¹⁴ but there is no evidence that he had begun this work when, on 23 March 1866, he wrote to his Florentine friend Luigi Crisostomo Ferrucci, Director of the

Acquerello satirico delle sorelle Marchisio eseguito da Eugène Cosselli in occasione della prima rappresentazione della *Petite Messe Solennelle* (Museo Teatrale alla Scala, Milano)



Biblioteca Mediceo-Laurenziana,¹⁵ about the possibility of Pope Pius IX permitting women to sing in church:

*You may know that I composed a Messa Solenne, performed in a large hall at the home of my friend Count Pillet Will, which excited much interest. The performance was perfect, the provisional accompaniment was for two pianos and a harmonium (organetto). Despite the entreaties of both the wise and the ignorant, I greatly hesitate about orchestrating it, to permit its performance in a large basilica, because of the lack of soprano and contralto voices (so-called voci bianche), without which it is impossible to sing the glories of the Lord.*¹⁶

Despite a number of efforts to intervene with Pope Pius IX on this matter, nothing was to come of the initiative.

Nonetheless, Rossini decided to proceed with his orchestration of the *Petite Messe Solennelle*, and contemporary reports indicate that he had completed the work by April 1867.¹⁷ It seems likely that this orchestration was largely accomplished during the first months of 1867.¹⁸ Having undertaken this effort to ensure that no one else would do it after his death, as he told numerous friends, the composer put away his autograph manuscripts to both versions of the *Petite Messe Solennelle*, the version for two pianos and harmonium and the version with full orchestra, allowing no further performances of either version during his lifetime.

After Rossini's death, on 13 November 1868, his widow Olympe Pélissier sold performance rights to the *Petite Messe Solennelle* to the impresario Maurice Strakosch, who was responsible for the first performance of the orchestral version, on 24 February 1869, at the *Théâtre Italien* in Paris. The soloists included Gabrielle Krauss, Marietta Alboni, Ernest Nicolini, and the same Luigi Agnesi who sang in the

original performances. Strakosch later arranged for performances throughout Europe and elsewhere.¹⁹ A printed full score was issued by the firm of Brandus & Dufour, and a number of closely related scores for one piano, harmonium, and voices were prepared by Brandus & Dufour in Paris, Chappell in London, Ditson in Boston, and Ricordi in Milan. Subsequently, Brandus & Dufour issued a revised edition, which was the basis of a score published by Schott in Mainz, also for one piano, harmonium, and voices.²⁰

With the death of Olympe herself in 1878, the Rossini manuscripts still in her possession were transferred to the *Fondazione Rossini* of Pesaro. They included the two complete autograph manuscripts of the *Petite Messe Solennelle*: the chamber version for two pianos and harmonium and the orchestral version. It has been commonly affirmed ever since that the work exists in only these two authentic versions. But we now know that this is not true.

The Compositional History of the *Petite Messe Solennelle*: A New Source

Although no one has ever suggested that the music preserved in Rossini's autograph manuscript of the *Petite Messe Solennelle* in its chamber setting might not have been identical to the music performed at the *Pillet-Wills* in 1864 and 1865 (with the exception of the later addition of the «O Salutaris» movement), several important contributions over the past twenty years to the history of the *Petite Messe* have complicated the matter. In 1980, Angelo Coan, editing the score for *Edizioni musicali OTOS* in Florence, pointed out that there had never been a complete edition containing both pianos and harmonium. Worse, the *Ricordi* arrangement circulating since the 1880s, with one piano and harmo-

nium, did not reproduce Rossini's manuscript: it was actually a new keyboard reduction of the orchestral score. Only with Coan's edition, then, did it finally become possible to perform Rossini's chamber version according to the readings of the autograph manuscript in Pesaro.²¹

At about the same time, Nancy P. Fleming began investigating all available sources more fully. She was surprised to learn that most of the early printed scores with accompaniment for one piano and harmonium (the first Brandus & Dufour edition, Chappell, Ditson) actually differed in a number of significant ways from the Pesaro manuscript. She noticed, in particular, that among other «idiosyncracies», all these editions make some noteworthy cuts. She mentions «a bar at the end of the 'Domine Deus', the first seven measures and one at the end of the 'Qui Tollis', nineteen bars of postlude to the 'Quoniam'». But she draws the wrong conclusion from these observations; she assumes that the cuts were imposed by the editors, and that «such amputation must have facilitated excerpting the movements to sell as individual numbers».²²

Work on the *Péchés de vieillesse*, music of Rossini's last Parisian period, for the *Edizione critica delle opere* di Gioachino Rossini has taught us to be wary of such assumptions. Whereas the autograph manuscripts of the music Rossini composed during his years in the theater are remarkably clean, rarely revealing significant compositional changes, autograph manuscripts of the *Péchés de vieillesse* are miniature battlefields. These compositions were the product of a process of careful and, often, continuous revision, carried out over an extended period of time. The sixth setting of «*Mi lagnerò tacendo*» in the *Musique anodine*, for example, was drafted as early as 29

February 1852, but did not assume its final state until 1857.²³ The «*Chœur de Chasseurs Démocrates*» from the *Album français*, for which a considerable number of sources survive, can be shown to have undergone at least eight independent layers of corrections, each associated with work on specific manuscripts or performing parts.²⁴

Even a casual glance at the autograph of the 'original' version of the *Petite Messe Solennelle* reveals that Rossini made innumerable alterations during the course of his compositional labors. In many cases his work involved scratching out earlier layers and writing his revisions directly over the canceled material. In other cases sections with heavy revisions are immediately followed or preceded by an absolutely pristine passage on a separate sheet of paper: when his revisions grew so numerous as to threaten the legibility of the later version, in other words, Rossini replaced an earlier page or pages with new paper on which he would write the new music.

When did he make these revisions in the 'original' version? Did they all predate the performances of 1864 and therefore belong to the pre-history of the *Petite Messe Solennelle*? Or did some of them occur after the work was originally performed? Could they have been made between the performances of 1864 and those of 1865? Or were they entered after April 1865, the last performance during Rossini's lifetime, as the composer contemplated and then brought to fulfilment his plan to orchestrate the Mass? In that case, were they made together, as part of a final revision, or on a number of different occasions? How many discrete stages, in short, can be identified in the history of the 'original' version of the *Petite Messe Solennelle*?

Only the survival of multiple sources



Barbara Marchisio, celebrata voce di contralto, prima interprete della *Petite Messe Solennelle*. Qui è ritratta con la pianista Emma Gorin Marchisio (Collezione Cavallari, Milano)

for the Mass, as in the case of the «Chœur de Chasseurs Démocrates» from the *Album français* mentioned above, could help us to clarify such questions. Until now, however, the Pesaro autograph manuscript and the posthumous editions for one piano, harmonium, and voices were the only known sources. Yet logic tells us that there must once have existed a rich array of contemporary sources: performing parts used by the soloists, chorus, and instrumentalists in 1864 and 1865; a master copy employed by the conductor Jules Cohen (unless he conducted from Rossini's autograph, which seems most unlikely); copies of the 'original' version that served for the Brandus & Dufour edition of 1869 (which was not merely a reduction of the orchestral score).²⁵

It is in this context that the survival of a manuscript of the *Petite Messe Solennelle* in a copyist's hand, presented to the work's dedicatee, Countess Louise Pillet-Will, must be un-

derstood. We do not know when Rossini made his gift. It is likely that the title page would have borne an autograph dedication and perhaps a date, but it is precisely that title page, together with the first seven bars of the Kyrie (surely written on the verso of the title page), that are missing today. Otherwise the manuscript is complete. Unlike Rossini's autograph manuscript, in which the principal score contains only the vocal parts and the first piano, with the harmonium part and the second piano part in separate fascicles, the Pillet-Will copy includes the vocal parts, first piano, and harmonium in the principal score; only the second piano part is in a separate fascicle.²⁶

Although we do not know precisely when the Pillet-Will manuscript was copied, it unquestionably represents what Rossini believed to be a completed version of the *Petite Messe Solennelle*. It seems unlikely that the composer would have presented the manuscript to the Countess before the dedication of the chapel in March 1864. Nor is it likely that the presentation significantly postdates this performance. The music copied into the Pillet-Will manuscript, in short, probably presents the score as it was first performed, and the manuscript itself was probably completed no later than the summer of 1864.²⁷

The Pillet-Will copy differs in numerous respects from the music of the Pesaro autograph. In many cases its readings can still be discerned in the autograph, where they have been subsequently scratched away and replaced. In other cases its readings could not have been reconstructed from Rossini's autograph, since the composer himself removed the relevant pages from his manuscript and replaced them entirely. While the differences are not enormous, and the most significant ones pertain to the instrumental passages

that open and close individual sections, they have a cumulative effect: the readings of the Pillet-Will manuscript give the vocal lines a simpler frame, one even more appropriate for its original setting as a salon work

than the version preserved in the Pesaro autograph.

Here is a summary of the major differences in the *Petite Messe Solennelle* as it is preserved in the Pillet-Will manuscript:

Movement	Differences
Kyrie	The movement is essentially the same: there are only a few differences of detail in the spacing of chords and rhythm in the piano and harmonium parts.
Gloria	The introductory section («Gloria in excelsis Deo») has a somewhat simpler accompaniment. The end of the «Et in terra pax» section also has a simpler accompaniment.
Gloria: «Gratias»	The end of the section has a less rhetorically pointed accompaniment.
Gloria:	The «Do» at the end of the section is held for one fewer measures (two instead of three).
«Domine Deus»	
Gloria:	The first seven, highly chromatic measures of the Pesaro autograph are not present: the music begins immediately with the F minor harmony. In addition, the five concluding measures of the Pesaro autograph are two measures shorter and simpler.
«Qui tollis»	
Gloria:	The twenty-bar instrumental postlude of the Pesaro autograph, with its elaborate modulation to the new key of the «Cum sancto spiritu», is absent: in its place we find only two measures on the tonic.
«Quoniam»	
Gloria:	The introductory section has a somewhat simpler accompaniment (as in the opening of the «Gloria»). The choral parts in this passage are significantly different.
«Cum sancto»	
Credo:	There are some differences in the harmonium part at the end of the «Crucifixus».
«Crucifixus»	
Credo:	The second piano part is diverse at the beginning of the «Et resurrexit». In the cadential section of the fugue the instrumental bass is significantly different for eight measures (a passage subsequently repeated). An important choral cadential phrase, it too played twice, is less extended: it is only eight-measures long (rather than the twelve measures of the Pesaro autograph). Most important, the concluding measures of the Credo are more extended and more rhetorically emphatic in the Pesaro autograph.
«Et resurrexit»	
Sanctus	In the Pesaro autograph, Rossini rewrote the vocal parts near the conclusion and introduced a more frequent alternation of soloists and chorus than in the Pillet-Will manuscript.
«O Salutaris»	This movement did not figure in the Pillet-Will performances of either 1864 or 1865, and it is not present in the Pillet-Will manuscript.
Agnus Dei	Only the final measures are different in the Pillet-Will manuscript. The modifications in the Pesaro autograph once again provide a more rhetorically emphatic conclusion.

In practically every case the Pillet-Will manuscript offers readings that are less rhetorically emphatic than the Pesaro autograph. Why would Rossini have made these changes and when? On the basis of the sources currently at our disposal, it seems most likely that the changes were introduced only after the 1864 and 1865 performances, and that they (like the addition of the «O Salutaris» movement, were intended to enrich the work for its eventual orchestration. There is, in fact, some evidence that the process was undertaken in two stages: the Brandus & Dufour edition for one piano, harmonium, and voices (and with it the Chappell and Ditson editions) agrees in some places with the Pillet-Will manuscript and in some places with the Pesaro autograph. This strongly suggests that the work, in its 'chamber' version, was copied again after

a first stage of revisions (perhaps in 1866?), and that this copy formed the basis for the Brandus & Dufour edition. Rossini would then have made a final set of revisions in what we know today as the Pesaro autograph while he orchestrated the Petite Messe Solennelle.

With these performances at the Rossini Opera Festival, then, modern audiences can, for the first time, hear the Petite Messe Solennelle as Rossini conceived and performed it for the dedication of the private chapel of the Count and Countess Pillet-Will in 1864. While the differences are not vast, they enhance the chamber-music quality of the original conception, and provide a fascinating insight into the art of Rossini's last period.

Philip Gossett

1 This essay is dedicated to the memory of Count Jacques Pillet-Will. He and his wife Elizabeth generously invited my wife and me to their home at the Chateau d'Offémont in Saint Crépin-aux-Bois during the Fall of 1994. Those days together were an experience we will never forget. Jacques, himself an accomplished musician, shared with us his deep love for music, his justified pride in his family's ties to Rossini, and the manuscript materials that have made possible this series of performances. To my deep regret Jacques did not live to hear them: he passed away in the Fall of 1996.

2 *Once a Month*, ed. by Richard Storrs Willis, August 1863 (Vol. II, No. VIII).

3 The Baron's name figures among guests mentioned in an article about the premiere that appeared in *Le Ménestrel* on 20 March 1864.

4 Although Rossini did not attend this semi-public performance, he participated in the dress rehearsal, held the previous afternoon in the Pillet-Will *hôtel*, in the presence of a very small group of friends and musicians.

5 The home was apparently completed in 1863. For further information about the family and various interesting documents, see the catalogue, edited by Jean-Marie Bruson, of the exhibition organized at the Musée Carnavalet of Paris (27 October - 31 December 1992): *Rossini à Paris*, pp. 147-9, 164-5. The property at rue du Moncey was later acquired by a foreign embassy, and the home of the Pillet-Wills was razed.

6 According to Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 vols. (Tivoli, 1927-29), II, p. 436n, Frédéric, who died in February 1860, «was a magnificent protector of musi-

cal art and a musician himself; he formed friendships with the most famous composers and artists of his time; among the most assiduous of those frequenting the musical evenings he gave in his own home, was Rossini».

7 See Bruson, *Rossini à Paris*, p. 164. I have found no documentary evidence suggesting that Rossini was intimately connected with the family before his return to Paris in 1855, but it seems likely that they (perhaps together with the Rothchilds) had already been representing his financial interests in Paris.

8 The founder of a major French music publishing house, Heugel claims to have followed the composition of the Mass at Passy during the summer of 1863. His account of the first performance appeared in the pages of his firm's magazine, *Le Ménestrel*, on 20 March 1864.

9 Mathias was a professor of piano at the Conservatoire, among whose students figured Erik Satie. The lineage is suggestive.

10 Alexandre François Debain was the chief builder of harmoniums and similar instruments in France from 1840 through his death in 1877. Notice that the instrument here specified is a «Harmonicorde», or sustaining piano, and *not* a «Harmonium», even though in his autograph score Rossini refers generically to a «Harmonium». It would be interesting to learn more about these distinctions.

11 The remark is found in the review published in *Le Pays: Journal de l'Empire* of 20 March 1864.

12 As several newspaper accounts point out, that same evening the dress rehearsal of Meyerbeer's *L'Africaine* was held at the Opéra. (Its first performance took place on 28 April 1865). But Meyerbeer, who was present at the first performance of the *Petite Messe Solennelle* in March 1864, had died on 2 May 1864.

13 As in 1864, Rossini chose not to attend. On 26 April 1865 *La France* reported: «Rossini, who all eyes sought, once again with-

held himself from the ovations that awaited him. Little concerned with new triumphs, he remained quietly at home; but M.me Rossini attended the *soirée* given by Count Pillet-Will [...]».

14 See, for example, the review appearing in the *Courrier des Alpes* of 29 March 1864.

15 Ferrucci seemed to Rossini a reasonable person with whom to open this conversation, since he had passed several years at the Biblioteca Vaticana in Rome and was well connected in the Papal court. See the fundamental article by Stefano Alberici, *Rossini e Pio IX alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano*, in *Bollettino del centro rossiniano di studi* (1977), Nos. 1-2, pp. 5-35.

16 Alberici, *op. cit.*, p. 13. Rossini goes on to explain that at present the situation was particularly difficult, since there were currently available neither *sopranisti* (castration was no longer permitted) nor women, and he abhorred the sound of boys whose voices had not yet changed. Alberici also reprints Rossini's correspondence with Franz Liszt on the same subject.

17 Describing his visit to Rossini in that month, Emil Naumann refers to «the still-wet manuscript». Naumann's report is cited in Radiciotti, Vol. II, pp. 463-5 and Weinstock, pp. 345-6.

18 Thus, it would seem unlikely that the bills for copies pertaining to the *Petite Messe Solennelle* mentioned in Bruson, *Rossini à Paris*, p. 166 (#269 e 270), pertain to the orchestral version. But neither is there any specific evidence that these bills, drawn up almost a year apart (13 July 1865 and 3 October 1866), respectively, are related to the presentation copy of the work destined for Countess Louise Pillet-Will, to be discussed below.

19 Herbert Weinstock, in his *Rossini: A biography* (New York, 1968), p. 326, refers to other performances, including one in Moscow, featuring the Marchisio sisters, under the di-

rection of Anton Rubinstein, and another in Australia.

20 The history of these early editions is discussed in detail by Nancy P. Fleming in her D.M.A. dissertation for the University of Illinois, *Rossini's «Petite Messe Solennelle»* (Urbana, 1986). See, too, her article by the same name in *The Choral Journal* (February 1990), pp. 15-21. Fleming's performing edition of the *Petite Messe Solennelle* (1991) is available from Oxford University Press.

21 Herbert Handt had recognized some of these problems already in the late 1960s. See his article, «A proposito del Sanctus della *Petite Messe*» in *Bollettino del centro rossiniano di studi* (1972, No. 2), pp. 5-9. His speculations about the order of pieces, however, find no support in the Pillet-Will manuscript to be discussed below.

22 Fleming, *The Choral Journal*, p. 19.

23 See *Musique anodine*, *Album italiano*, a cura di Marvin Tartak, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Sezione VII, Vol. 1 (Pesaro, 1995), pp. 29-34 and 39-44.

24 See *Album français, Morceaux réservés*, a cura di Rossana Dalmonte, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Sezione VII, Vol. 2 (Pesaro, 1989). The discussion of the sources and their complex history, worked out by Patricia B. Brauner, is found on pp. 350-352.

25 Only a close collation of the other early editions can clarify whether they were derived directly from the Brandus & Dufour edition or from still other manuscript copies of the 'original' version.

26 It seems reasonable to suppose that the manuscript used by Brandus & Dufour for their edition was constructed in the same way.

27 It cannot be excluded, of course, that Rossini did not present the manuscript to the Countess until after the performances of April 1865, although the long delay would have been uncharacteristically impolite. Still, if that were the case, the copying bill of 13 July 1865 mentioned above could indeed pertain to the Pillet-Will copy of the *Petite Messe Solennelle*.

Torniamo all'antico e sarà un progresso

Tema di Giuseppe Verdi svolto da Gioachino Rossini

Per un compositore che da molto tempo si era ritirato dalla vita musicale, e che aveva compiuto settantun anni, la decisione di musicare il testo liturgico della messa non dovette essere presa a cuor leggero. Si gradirebbe dunque conoscere quali ragioni abbiano spinto Gioachino Rossini a comporre nell'estate del 1863, nella sua villa di Passy presso Parigi, la *Petite Messe Solennelle*, primo suo impegnativo lavoro dopo lo *Stabat Mater* del 1842, ed ultimo della sua carriera di musicista.

Ma la domanda è destinata a non trovare risposta, perché né esplicite dichiarazioni di Rossini, né attendibili testimonianze di amici ci permettono di capire le motivazioni di una decisione che sorprese i contemporanei e continua a sorprenderci. In assenza di spiegazioni certe sono possibili, e sono state avanzate alcune supposizioni.

La prima è che Rossini venisse stimolato a comporre la *Petite Messe Solennelle* dall'audizione, in Sant'Eustachio di Parigi, della *Messa di Gran* di Liszt. La seconda è che fosse il conte Frédéric Pillet-Will, ricchissimo banchiere e grande amico di Rossini, a chiedere all'artista una composizione religiosa per consacrare la cappella del suo nuovo palazzo di rue de Moncey a Parigi. La terza può essere spiegata con le parole di Giovanni Bonfiglioli, che con una finezza da buon tempo antico colgono un aspetto della psicologia rossiniana: «Non certo - come accadde a Verdi - fu un'emozione, un dolore, un

impulso di improvvisa umiltà religiosa, un bisogno di preghiera, di confidente fiducia verso la maestà e la misericordia divina. È presumibile però che anche a Rossini - già settantenne - si sia affacciato talvolta un pensiero segreto e inconfessato che lo avvicinasse a Dio e se non altro lo conducesse a considerare la immensità di un eterno forse prossimo mistero dinnanzi al quale era facile e gradito il confronto di una soprannaturale speranza».

La prima supposizione è inesatta, perché l'esecuzione a Parigi della *Messa di Gran* di Liszt ebbe luogo solo nel 1866. Le altre due hanno probabilmente entrambe un loro fondamento e si completano vicendevolmente per spiegare una scelta nata da motivazioni molto complesse, che balenano appena, avvolte come sono dalla patina dorata di un'aerea ironia, in due documenti. L'autografo della *Petite Messe Solennelle* contiene una specie di breve premessa, conoscitissima e commentatissima, ma che sarà comunque bene rammentare al lettore: «Douze Chanteurs de trois sexes Hommes, Femmes et Castrats, seront suffisant pour son execution, Savoir huit pour le Choeur, quatre pour les Solos, total douze Chérubins. - Dieu pardonne moi le rapprochement suivant. Douze aussi sont les Apôtres dans le celebre coup de Machoir peint à Fresque par Leonard dit La Cene, qui le croîrait! il y parmi tes disciples de ceux qui prennent de fausses notes! Seigneur,

rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas en 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. - Passy 1863». Non meno nota, ma non meno importante, è la cosiddetta *lettera al buon Dio* che chiude l'autografo: «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? J'étais né pour l'Opera Buffa, tu le sais bien! Peu de science, un peu de coeur tout est là. Sois donc Beni, et accorde moi le Paradis. - G. Rossini - Passy 1863».

Crediamo che non sia necessario aggiungere commenti. Faremo solo osservare che a parer nostro non è da rilevare nel titolo della composizione, *Piccola Messa Solenne*, alcuna intenzione umoristica, ma solo un'esattissima definizione. La Messa è *solenne*, perché usa tutto il testo liturgico, impiega solisti e coro, è ampiamente sviluppata; ed è *piccola*, perché si serve di un limitato numero di esecutori.

In questo aspetto, la *piccolezza*, risiede senza alcun dubbio il massimo carattere di novità e di eccezionalità della composizione, e di ciò parleremo poi a lungo. Vediamo per ora la cronistoria della prima esecuzione e delle fortune dell'opera. La prova generale della *Petite Messe Solennelle* ebbe luogo il 13 marzo 1864, alle tredici e trenta, nel salone del palazzo Pillet-Will. Cantarono quattro artisti celebri del Théâtre Italien: le sorelle Carlotta e Barbara Marchisio, il tenore Italo Gardoni e il basso belga Louis Agniesz, conosciuto come Luigi Agnesi. Il coro di circa sedici cantori, scelti da Daniel Auber tra gli allievi del conservatorio, era stato istruito ed era diretto da Jules Cohen. Ai due pianoforte Georges Mathias, allievo di Chopin e professore del conservatorio, e

Andrea Peruzzi, che frequentemente accompagnava i cantanti nelle celebri riunioni musicali del sabato sera in casa Rossini. Esecutore all'harmonium Albert Lavignac, allora diciottenne, che sarebbe poi divenuto un grande teorico e musicologo, curatore della *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*.

Rossini voltava le pagine al Mathias, il violoncellista e compositore Gaetano Braga al Peruzzi. Circostanza di poco conto, evidentemente, ma che ci permette, attraverso il racconto di un testimone oculare, di tentare una ricostruzione della disposizione adottata dagli esecutori. Scriveva il corsivista Jouvin nel *Figaro* del 10 febbraio 1869: «[Rossini] era seduto ad uno dei pianoforti, pronto a voltare le pagine a G. Mathias, avendo alla sua destra Carlotta e alla sua sinistra Barbara Marchisio [...]. Il signor Jules Cohen, piazzato dietro il Maestro, teneva alzata la bacchetta». Da quanto risulta dal racconto del Jouvin e da cenni di altri testimoni, gli esecutori dovevano essere disposti in un modo prossimo a quello riprodotto, «in pianta», ed a proposito del quale faremo poi alcune considerazioni. Assistevano all'esecuzione pochi invitati, tra cui alcuni giornalisti ed i musicisti Auber, Meyerbeer, Thomas, Carafa. Due soli i grandi assenti: Berlioz e Gounod. Il ritorno alla composizione di Giove-Rossini - tutti gli riconoscevano volentieri il primato tra gli dei dell'Olimpo musicale - fece ai presenti una profonda impressione. Fu noto che Meyerbeer, il maggiore tra i colleghi del Giove, pareva fuori di sé: «[...] guardava il soffitto, applaudiva rumorosamente, s'agitava nella sua poltrona come san Lorenzo sulla gratella» (Jouvin). Auber, che seguiva Meyerbeer nella gerarchia olimpica, sfogò la sua agitazione rodendosi per tutto il tempo le unghie.

Rossini, calmissimo, fu soddisfatto dell'esecuzione, raccolse il diluvio dei mirallegri e tornò a casa a piedi. Il giorno dopo, lunedì 14 marzo, alle quattordici, la *Petite Messe Solennelle* fu presentata a un più numeroso e più mondano gruppo di invitati. Erano ritornati Meyerbeer, Auber, Carafa e Thomas, c'erano altri musicisti di minor fama, molti cantanti, tutti i critici, il nunzio apostolico, ambasciatori, ministri, banchieri di caratura anche maggiore di quella del Pillet-Will, aristocratici di tutti i sessi, ecc. ecc. Non c'era, pare, Rossini. L'elegantissimo pubblico accolse con grandi applausi ogni numero della partitura, volle il *bis* del *Cum Sancto*, del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei*. La stampa parlò della Messa in termini di entusiasmo senza confini, facendo a gara nel trovare i paragoni e le immagini più mirabolanti; Rossini commendatore della Legion d'Onore fin dal 1853, fu promosso Grand'Ufficiale e si ebbe, nuova di zecca, la commenda dell'Ordine Mauriziano. Più di un anno dopo, il 24 aprile 1865, la Messa fu ripetuta dagli stessi esecutori, sempre nel palazzo Pillet-Will. Non risultano altre esecuzioni vivente l'autore, né si parlò di pubblicazione e il manoscritto della *Petite Messe Solennelle*, dedicato alla moglie del Pillet-Will, Louise, restò a dormire tra le molte carte inedite di Rossini.

La meraviglia che Frédéric Pillet-Will aveva principescamente offerto ai suoi invitati era un grande quadro o un grande abbozzo che attendeva l'ultima mano? Il critico Charles Héquet, nell'*Illustration* del 18 marzo 1864, esponeva l'opinione comune scrivendo: «Quest'opera magistrale attende un accompagnamento d'orchestra che non è ancora scritto». E lo stesso Rossini, in una lettera all'amico Luigi Crisostomo Ferrucci, del 23 marzo 1866, diceva: «Ti sarà forse noto avere io com-

posta una Messa Solenne eseguita in una grande sala del mio amico conte Pillet-Will per la quale si è *menato* molto rumore. L'esecuzione fu perfetta, l'accompagnamento provvisorio è di due pianoforti ed un harmonium (organetto). Esito molto, malgrado le sollecitudini dei sapienti ed ignoranti, ad istruirla per poscia poterla eseguire in qualche grande basilica, e ciò per la mancanza delle voci (così dette bianche) soprani e contralti, senza le quali non si deve cantare le Glorie del Signore». Fu anche detto che Rossini non si decideva a strumentare la Messa «perché in quel ramo importantissimo dell'arte del compositore egli mancava d'esercizio da troppi anni: perché ignorava gli ultimi perfezionamenti degli strumenti e gli ultimi progressi» (G.A. Biaggi).

Non pare però improbabile che fossero in realtà altri personaggi, più che Rossini, a considerare indispensabile la strumentazione della Messa. Il Radiciotti riferisce una interessante dichiarazione: «La preferisco - confessava a Barbara Marchisio - con accompagnamento di solo piano e harmonium, come l'abbiamo eseguita; ma siccome son sicuro che dopo la mia morte la faranno strumentare ad un altro, sarà meglio che la strumenti da me». Ed una dichiarazione analoga, più colorita, è riportata da Emil Naumann.

Tra il 1866 e il 1867, comunque, Rossini compì la strumentazione, ma non fece eseguire la Messa nella nuova versione. Morto Rossini nel 1868, qualcosa cambiò. E quel qualcosa ci rende anche ragione delle pressioni che il povero *Cigno di Pesaro* aveva probabilmente dovuto subire.

È l'impresario Maurizio Strakosch, cognato di Adelina Patti, che nelle sue memorie ci fa in terza persona un raccontino quanto mai istruttivo. Il brano, scritto nello stile dei

romanzetti d'appendice, non è breve, ma converrà leggerlo per intero: «Dopo la morte dell'illustre maestro, andando Maurizio Strakosch a portare le sue condoglianze alla vedova di colui che le arti piangevano, *madame* Rossini fece all'impresario una comunicazione per lui preziosissima. Uno degli ultimi desideri di Rossini era stato che fosse Maurizio Strakosch a gravarsi dell'esecuzione della messa solenne alla quale aveva aggiunto l'orchestrazione; *madame* Rossini ne possedeva la partitura manoscritta con le indicazioni del maestro, e la metteva a disposizione dell'impresario. Trascorsi i giorni del lutto stretto, Maurizio Strakosch tornò da *madame* Rossini e naturalmente le parlò della messa, che desiderava molto far eseguire. *Madame* Rossini l'informò delle condizioni materiali a cui avrebbe ceduto i suoi diritti. Strakosch le avrebbe versato 100.000 franchi, ma non avrebbe avuto che una copia del manoscritto.

Questo prezzo elevatissimo, e che non era mai stato chiesto per una messa, spaventò dapprima Maurizio Strakosch, il cui entusiasmo di musicista, per l'opera di Rossini, non fu raffreddato (dalla richiesta), ma che temeva, dal punto di vista dell'uomo d'affari, di non poter pagare una somma, per l'epoca, tanto forte. La notte porta consiglio, e il giorno dopo l'impresario concludeva l'affare, firmava il contratto presso il notaio e consegnava a *madame* Rossini un assegno di 100.000 franchi sulla banca Rotschild». L'esecuzione, preparata da un *battage* pubblicitario clamoroso, ebbe luogo al Théâtre Italien di Parigi, il 24 febbraio 1869, con il soprano Gabrielle Krauss, il contralto Marietta Alboni, il tenore Ernest Nicolas (detto Nicolini: il futuro marito della Patti) e il basso Luigi Agnesi, sotto la direzione di un tal Skoczdo-pole.

Dopo la prima, Strakosch promosse altre quattordici esecuzioni a Parigi e una sessantina in Francia, Belgio e Olanda, con una compagnia nella quale la Kraus era sostituita dalla celebre Marie Battu, e Nicolini da Tom Holder, che non divenne celebre perché si ritirò a vita privata dopo aver sposato la duchessa di Newcastle, «situazione - commenta l'impagabile Strakosch - certamente preferibile a quella di tenore».

Con questa *tourné* lo Strakosch, pagate le spese, si trovò in tasca cinquantamila franchi di guadagno. Un altro cinquantone lo aveva intascato cedendo i diritti di esecuzione per l'Italia al suo collega Ulmann. L'Ulmann fece partire la Messa dalla rossiniana Bologna, dove fu diretta da Emanuele Muzio il 23, 25 e 28 marzo 1869, quindi la fece passare a Torino, ed infine alla Scala di Milano (23 e 24 aprile). Poi l'Ulmann chiuse bottega, perché le esecuzioni, mediocri, avevano attirato poco pubblico, e per lui si profilava il disastro finanziario. L'inesauribile Strakosch fece invece due *tournées* in Francia e in Svizzera nel 1870, cedette i diritti di esecuzione in Russia, in Germania, fino in Australia, ed amministrò così bene l'affare che riuscì a tirar su un pozzo di quattrini ed a far eseguire la Messa, entro il 1870, praticamente in tutto il mondo.

La critica deplorò la volgare speculazione dello Strakosch (e della vedova), ed in genere espresse riserve sulla versione con orchestra. Il Biaggi notava giustamente: «Sotto il movimento pressoché continuo degli strumenti, si perde una gran parte di quelle bellezze che vengono dalle grazie del canto, dalla buona distribuzione delle voci, dalla naturalezza de' controsoggetti e dei contrappunti, delle *entrate*, delle *strette* e degli altri artifici de' quali è nella Messa una vera dovizia». Persino il Filippi, più superficiale e

Ritratto di Italo Gardoni, tenore della prima esecuzione della *Petite Messe Solennelle*. Disegno, poi litografato, di J.P. Lassoquère (Collezione Cavallari, Milano)



più benevolo, perché legato all'industria dell'editoria musicale, non mancò di dire che «se alcuni pezzi avvantaggiarono molto dall'introduzione dello strumentale, altri invece hanno lo stesso o maggiore effetto dall'accompagnamento primitivo».

Il pubblico rimase disorientato: da una parte la versione con orchestra non lo soddisfaceva, e tanto meno lo soddisfece da quando, nel 1874, la Messa di Rossini fu posta a confronto con il Requiem di Verdi; d'altra parte neppure la versione con due pianoforti e harmonium venne valorizzata, perché quattro editori - Brandus in Francia, Ricordi in Italia, Chappell in Inghilterra, Schott in Germania - pubblicarono nel 1869 una versione, «Canto con accompagnamento di Pianoforte ed Harmonium ad libitum», che presentava in realtà una piatta trascrizione per pianoforte dalla versione per orchestra. Così, quando, e già nel nostro secolo si cominciò a riprendere con una certa frequenza la versione con due pianoforti ed harmonium, fu giocoforza seguire la partitura stampata. E la versione stampata fu quella più frequentemente adottata, salvo che in circostanze eccezionali e fortunate, mentre l'autografo della versione originale giaceva alla Fondazione Rossini di Pesaro. Oggi si adotta generalmente la versione originale.

La *Petite Messe Solennelle* comprende quattordici pezzi, ed è divisa in due parti, di sette pezzi ciascuna. La prima parte inizia in la minore e termina in fa maggiore, la seconda inizia e termina in mi maggiore. Il n. 1, *Kyrie-Christe*, è in forma tripartita, con una struttura armonica molto originale: la prima parte (*Kyrie*) inizia in la minore e termina in do maggiore, la seconda parte (*Christe*) è in do minore, la terza parte (ripresa del *Kyrie*) inizia in do

maggiore e termina in la maggiore. Il *Christe* è affidato al solo coro, senza accompagnamento, ed è un doppio canone, «scritto interamente alla Palestrina» (Kantner), e cioè in uno stile, se non di imitazione dell'antico, volutamente arcaizzante e dotto. Il carattere arcaico viene accentuato dalla prescrizione esecutiva, «sotto voce», che mira ad un effetto di arcana lontananza. Anche il *Kyrie* inserisce elementi di stile ecclesiastico classico (scrittura accordale-contrappuntistica) in un contesto di armonie moderne, e spesso audacemente moderne.

Gli altri sei pezzi della prima parte formano, tutti insieme, il *Gloria in excelsis*. Il vero e proprio *Gloria* (n. 2), in fa maggiore, è costituito da una introduzione (*Allegro maestoso*) per coro e strumenti, da un *Andante mosso* (*Et in terra*) per i quattro solisti e gli strumenti, con intervento finale del coro. Si noterà anche in questo brano l'uso di uno stile contrappuntistico classico.

Il *Gratias* è un terzetto dolcissimo, in la maggiore, in forma tripartita. Rossini si allontana qui decisamente dagli stilemi della polifonia classica rinascimentale e barocca, ma tiene presenti, a parer nostro, altri stilemi di stile classico: ci pare cioè, se non andiamo errati, che il *Gratias* denoti una acquisizione di elementi stilistici beethoveniani.

Il graduale trapasso stilistico dal *Gloria* al *Gratias* si conclude con il *Domine Deus*, che è un'aria del tenore, in ritmo di marcia, decisamente operistica. Il *Domine Deus* è in re maggiore, ma con una coda modulante, che conduce al fa minore del *Qui tollis*, duetto per le voci femminili, nel quale troviamo lo stile del canto spianato di Rossini, espressivo, intimo, basato su un virtuosistico controllo dell'emissione del suono, dei fiati, del fraseggio; alla conclusione due trilli di terza, con inizio dalla nota superiore, ci ricordano

che il canto spianato di Rossini non ha a che vedere, malgrado le apparenze, con il canto patetico di Bellini e di Donizetti.

Il sottile profumo di classicità che spira dal trillo iniziante con la nota superiore torna nel *Quoniam*, aria per basso, in la maggiore. Il collegamento armonico tra *Qui tollis* e *Quoniam* è di eccezionale interesse: il *Qui tollis*, per gran parte in fa minore, si conclude in fa maggiore; al termine, Rossini fa solo più rintoccare la terza dell'accordo di fa maggiore, il *la*, considerandola nota comune all'accordo di fa diesis minore, ed in fa diesis minore inizia il *Quoniam*, per modulare poi subito in la maggiore, tonalità principale del pezzo.

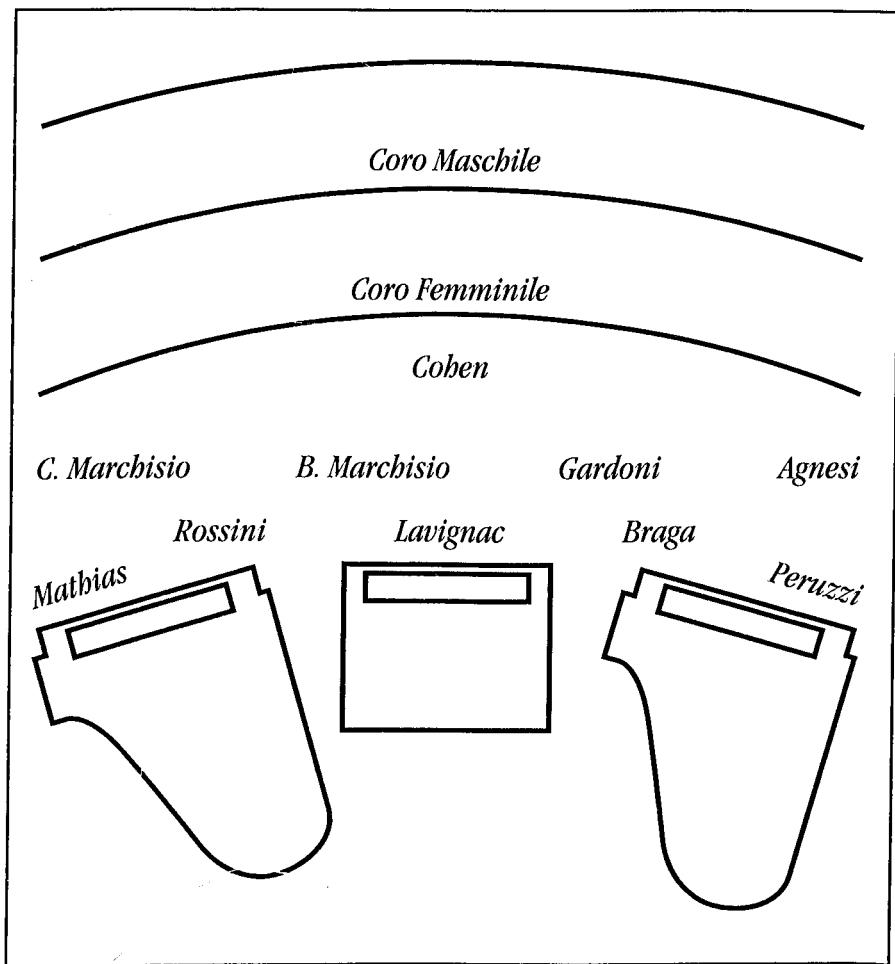
Anche il *Quoniam* è una marcia, come il *Domine Deus*, ma meno melodrammatica e più prossima allo stile delle marce di Mozart e di Beethoven. Lo aveva in fondo già notato il Filippi, al quale sfuggiva però la ragione della contaminazione stilistica, e che perciò esprimeva biasimo: «Il *Quoniam* è un pezzo per voce di basso, nello stile antiquato, un *quid medium* fra lo stile severissimo ed il moderno; a causa di questa indeterminatezza mi riesce poco simpatico [...]». Un postludio pianistico lega tonalmente il *Quoniam* all'ultimo brano della prima parte, *Cum Sancto Spiritu*, in fa maggiore.

L'unità dei sei brani che compongono il *Gloria in excelsis* è resa evidente dal fatto che l'inizio del *Cum Sancto* è una esatta ripresa dell'inizio del *Gloria*. Segue la celebre fuga, «Allegro a Capella», che insieme con il *Et vitam* del *Credo*, osserva giustamente il Kantner, «ci dovrà ricordare i vertici della polifonia drammatica di Haendel». Al termine della fuga, dopo la parola conclusiva *Amen*, Rossini sfodera un colpo di scena teatrale ed entusiasmante: riprende l'inizio, e lancia poi un lun-

go episodio sull'*Amen*, in costante fortissimo e in tempo più mosso di quello della fuga.

Il *Credo*, con il quale ha inizio la seconda parte, comprende tre numeri: *Credo* per soli e coro, in mi maggiore, *Crucifixus* per soprano, in la bemolle maggiore, *Et resurrexit* per soli e coro in mi maggiore. La struttura tripartita spicca chiaramente anche all'audizione e può ricordare quella di un'antica ouverture, enormemente amplificata: non è perciò fuor di luogo, a parer nostro, parlare qui di procedimento analogo a quello a cui Beethoven sottopose, nei Quartetti op. 127, op. 130 e op. 132, la forma classica del quartetto per archi.

La conclusione del *Credo* è una splendida fuga sulle parole *Et vitam venturi saeculi*, che tocca un apice di grandiosità e di fastosità pari a quello della conclusione del *Gloria*. La progressione espressiva e le proporzioni del *Credo* ponevano a Rossini un difficile problema di proseguimento dell'opera. La soluzione rossiniana è quella di un *Preludio religioso durante l'Offertorio* per pianoforte solo, che introducendo un fortissimo contrasto apre l'ultima sezione della composizione, tutta intima e raccolta. Herbert Handt suppone che il preludio sia stato aggiunto durante le prove: «Forse ragioni pratiche hanno indotto Rossini ad inserire il preludio strumentale quale Offertorio. Quando si pensa che alla prima esecuzione parteciparono soltanto dodici cantanti tra solisti e coro, diventa palese che lo sforzo vocale per ciascuno fu considerevole. Si accorse forse Rossini durante le prove che i cantanti non riuscivano a sostenere l'intonazione giusta del pezzo senza accompagnamento (indicazione autografa in cima al *Sanctus*)? Se è così, da buon praticone, avrà cercato fra le sue musiche il pezzo strumentale più adatto a questo scopo e, senz'altro,



Disposizione degli interpreti della *Petite Messe* durante l'esecuzione del 13 marzo 1864

Grouping of the performers of the Petite Messe at the performance of 13 March 1864

il *Prélude Religieux* (non so quale fosse il titolo originale) ci sta benissimo». Senza escludere che una ragione tecnica di questo genere possa essere stata considerata da Rossini, noi pensiamo però che la motivazione determinante sia quella dell'equilibrio architettonico di tutta la seconda parte della Messa. Il *Préludio*, in fa diesis minore, è formato da una introduzione e da un *Andantino* fugato, che dimostra un ripensamento dello stile bachiano in prospettive armoniche e strutturali mo-

derne. Il brano proviene da una raccolta di pezzi per pianoforte, l'*Album de chaumière*, ma il suo inserimento nella Messa, mentre risolve un problema strutturale, non crea fratture stilistiche.

Il *Sanctus* in do maggiore, per soli e coro senza accompagnamento, è preceduto da un Ritornello dell'harmonium, che serve ad indicare l'intonazione alle voci. Il *Sanctus*, molto dolce ed estatico, secondo la tradizione, è quasi una pastorale. È probabile che nel 1864 la composizione

fosse diversa da quella a noi nota, perché la recensione di Paul Scudo, nella *Revue des Deux Mondes* del 1 aprile, parla di «*Sanctus*, seguito da *Benedictus*, intermezzo a due voci di un colore toccante». Anche Georges Héquet, nella *Gazette Musicale* del 20 marzo dice: «L'esordio brillante e maestoso del *Sanctus* è seguito da un *Benedictus* a due voci, di una eleganza e di una grazia meravigliose». A meno che lo Scudo e l'Héquet non si riferiscano, impropriamente, ai piccoli «soli» dell'*Hosanna in excelsis* (contralto e basso, poi soprano e tenore), ci par chiaro che la stesura del 1864 dovesse differire in modo molto sensibile da quella a noi nota. Certamente la versione del 1864 differiva da quella a noi nota per un particolare molto importante: non comprendeva l'*O salutaris hostia* per soprano, in sol maggiore. Nessuna delle recensioni apparse dopo l'esecuzione del 1864 cita infatti l'*O salutaris*: in tutte si parla, dopo il *Sanctus*, dell'*Agnus Dei*. Nemmeno l'esecuzione del 1865 - il programma è stato pubblicato dal Radiciotti - comprendeva l'*O salutaris*, che fu quindi aggiunto per la versione con l'orchestra, ma senza esser composto espressamente: Rossini utilizzò invece un brano contenuto nel vol. XI dei *Péchés de vieillesse*, dal curioso titolo «O Salutaris, de Campagne». Le ragioni che possono aver indotto Rossini ad introdurre l'*O salutaris* non sono chiare, anche perché la questione, per quanto ci risulta, non è stata mai dibattuta. Noi non vediamo ragioni di opportunità o di «convenienze» (il soprano, in altre parole, aveva già un suo «solo», il *Crucifixus*), e non vediamo ragioni di architettura generale, perché *Sanctus* e *Agnus Dei* si susseguivano benissimo, sia come rapporto tonale che come carattere espressivo. Ci sembra dunque che l'*O salutaris*, per quanto piacevole e geniale - ed è piacevolissimo (basti

pensare alla prima frase del soprano) e genialissimo (basti pensare alle enarmonie della parte centrale) -, sia superfluo nell'equilibrio generale della Messa, e in qualche misura lo turbi.

L'*Agnus Dei* è una grande scena tragica, sublimazione di una situazione teatrale: il congedo di un'eroina di melodramma, che s'avvia al patibolo senza rancori e ribellioni, nell'austera accettazione del destino e nella esaltazione trasfigurata della morte vicina. È difficile non attribuire un carattere intimo a questa pagina suprema della operosità musicale di Rossini, e la diffidenza che nutriamo sempre verso le interpretazioni psicologiche non ci impedisce perciò, in questo caso, di sottoscrivere il commento di Luigi Rognoni: «Rossini ha toccato il vertice in quest'ultima pagina, col pensiero rivolto alla morte, consapevole del suo ultimo colloquio con la musica nel quale ha voluto dolcemente e serenamente spegnere la sua voce».

È stato detto spesso che la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, capolavoro fuor della norma per i suoi tempi, si collega idealmente a esperienze del nostro secolo, e in particolare a *Noces* per soli, coro, quattro pianoforti e strumenti a percussione di Stravinskij. Noi pensiamo che questa tesi, molto suggestiva, sia fondata, come vedremo nella conclusione. Ma pensiamo anche che si debba esaminare il rapporto tra la Messa e il suo tempo, rapporto che, a quanto ci risulta, è stato finora trascurato.

Rossini non era né un teorico, né un ideologo della musica sacra, ma le speciali circostanze per le quali la Messa fu concepita - esecuzione in una sala privata - lo portarono ad offrire una sua soluzione dei problemi che i riformatori della musica sacra andavano polemicamente agitando dopo la metà del secolo.

Lo storico ufficiale del maggiore tra i vari movimenti ceciliani, il dottor Carl Weinmann, non cita neppure per inciso Rossini nella sua *Storia della musica sacra*. E tuttavia, a parer nostro, la Messa di Rossini è preparata e seguita da alcune importanti pagine di un adepto del movimento ceciliano del Witt, l'abate di Albano Francesco Liszt: l'*Hymne de l'enfant à son réveil* per coro femminile, harmonium e arpa (1845, revisione 1865), il *Salmo XXIII* per tenore (o soprano), arpa (o pianoforte) e organo (o harmonium) (1859), il *Salmo CXXXVII* per soprano, coro femminile, violino, arpa e organo (1859), l'*Inno a Maria Vergine* per coro, arpa e organo (o pianoforte a quattro mani) e harmonium (1869), *Sankt Cristoph* per baritono, coro femminile, pianoforte, harmonium e arpa (1874).

Il rapporto tra Rossini e Liszt non è certamente organico: Liszt si poneva problemi di facilità di esecuzione e di insiemi strumentali poco costosi e facilmente reperibili; Rossini rapportava i suoi esecutori allo spazio e all'acustica del salone del palazzo Pillet-Will. Eppure esiste una consequenzialità tra le soluzioni musicali di Rossini e di Liszt.

Non basterebbe dire che Rossini impiegò in tutto poche voci, due pianoforti e un harmonium solo perché il salone del palazzo Pillet-Will non era immenso. Da quando si era definitivamente trasferito a Parigi, e cioè dal 1855, Rossini aveva enormemente raffinato la sua conoscenza del pianoforte: suonava molto il pianoforte, componeva molto per pianoforte, aveva dimestichezza con i grandi pianisti di Parigi, che frequentavano le sue serate del sabato. Di alcuni di questi pianisti - Camille Saint-Saëns, Francis Planté, Louis Diémer - noi abbiamo addirittura dei dischi e nei dischi troviamo confermata e documentata la sobrietà dell'espressione ed il suono di non

ampio volume, ma di articolazione molto netta e di dinamica sottilissimamente graduata, che furono il vanto della scuola pianistica francese dell'Ottocento: una scuola che non aveva mai del tutto dimenticato, e che stava coscientemente recuperando la sua provenienza dal clavicembalo barocco e rococò per riprodurre gli antichi classici francesi della tastiera. Rossini, notoriamente amante del clavicembalo, non poteva che guardare con simpatia, ed assimilare le esperienze della scuola pianistica francese del suo tempo. La sonorità e la timbrica del suo pianoforte gli garantivano quindi una chiarezza, una trasparenza di struttura sonora che rispondevano al suo desiderio di misurarsi con la polifonia. L'harmonium integrava i pianoforti, essendo privo di articolazione di attacco del suono, ma potendo prolungare la durata e aumentare la dinamica del suono dopo l'attacco. Pianoforte e harmonium potevano sostenere le voci senza soverchiarle né costringerle a venir meno ai canoni dell'estetica vocale rossiniana.

Sappiamo bene che Rossini era rimasto al di là, non al di qua del *do di petto* che Gilbert Duprez aveva sparato all'Opéra la sera del 17 aprile 1837; sappiamo che prediligeva il belcantismo dell'inizio del secolo, e che negli ultimi anni aveva curato, non meno del pianoforte, il canto da camera. Non diremmo che ignorasse i progressi degli strumenti: era l'orchestra moderna, con i suoi impasti, con lo spessore della sua sonorità, che contraddiceva la sua concezione della vocalità e del rapporto voci-strumenti. Le voci morbide, duttili, agili delle sorelle Marchisio, che avevano saputo far rinascere la *Semiramide*, gli riportavano un passato remoto e prediletto. E scrivendo la *Petite Messe Solennelle* Rossini univa, al ripensamento di stili musicali formalizzati, una concezione

arcaicizzante della vocalità ed una timbrica pianistica indirizzata verso il recupero della classicità per comporre un quadro in cui mancavano tutti gli elementi di drammaticità, di colore, di volumi, di piani prospettici molteplici che erano stati cercati dalla grande musica sacra più recente (Berlioz) e che sarebbero stati cercati dalla più prossima (Verdi). Ritorniamo a considerare la disposizione degli esecutori nel salone del palazzo dei Pillet-Will: né il timbro dei pianoforti poteva fondersi con le voci, né il piccolo coro poteva ottenere effetti di volumi, né le minime distanze consentivano il gioco di piani prospettici. Tutti gli elementi della teatralità musicale venivano ravvicinati spazialmente e neutralizzati con accostamenti di colori puri, con pochissimi impasti (voci e harmonium) e con un minimo di profondità. L'effetto era, ed è, quello di un quadro preraffaellita, programmaticamente disadorno, estetizzante, arcaico e nuovo, perfettamente calcolato per suscitare in un pubblico colto un sentimento di nostalgia senza oggetto, un brivido metafisico.

Si scorge qui la affinità musicale tra Rossini e Liszt, che si traduce, al di là delle intenzioni, in affinità degli esiti ideologici. Rossini aveva perduto il contatto con il pubblico dei grandi teatri, e non intendeva riprenderlo: il suo rifiuto di pubblicare e di far eseguire i lavori della sua vecchiaia era tanto netto quanto consequenziale. Liszt, dopo aver rinunciato al concertismo attivo, aveva invece aderito al movimento ceciliano per entrare in rapporto con una ipotetica religiosità popolare autentica, ingenua, vastamente diffusa. Ma proprio l'intellettualismo estetizzante da cui era mosso e la genialità delle sue soluzioni musicali lo condussero ad una condizione di isolamento da cui non lo trassero né le sue buone intenzioni, né la sua fama, né

l'amicizia e la protezione del Papa. Cosicché, mentre il movimento ceciliano si esauriva in un accademico tentativo di risuscitare la polifonia classica, Rossini e Liszt finivano per trovarsi uniti nell'approfondimento di una *pietas* religiosa individuale, nella quale la cultura umanistica, l'amore per il passato era lo stimolo di una ricerca che staccava l'artista dal presente e lo faceva iniziatore di un rinnovamento autentico. In questo senso Rossini si lega a Stravinskij, e in questo senso pensiamo, vanno lette le acute considerazioni con le quali Bruno Cagli concludeva una celebrazione rossiniana: «Oggi [...] la *Petite Messe* ci appare come il suo messaggio più alto, quello volutamente affidato ai posteri, il manifesto dell'oggettività in musica, di un'estetica che indica le vie del riscatto. La *Petite Messe* è l'atto con il quale Rossini ha legato alla civiltà futura, alla nostra civiltà, un patrimonio della cui grandezza soltanto oggi ci rendiamo conto».

Piero Rattalino

Caricatura delle sorelle Marchisio schiz-
zata dal marito di Carlotta, Eugène Cos-
selli (Collezione Cavallari, Milano)

*Hi Louist und den Traugetia' und
notenig Di kade mit mir
Gillen Hreizapan framme*



To Make Any Progress We Must Go Back to the Past

An essay by Gioachino Rossini on a theme set by Giuseppe Verdi

When a composer who had long since retired from active composition and who had reached the age of seventy decided to set to music the liturgy of the Mass, his decision cannot have been light-hearted. We should, therefore, very much like to know what were the motives that induced Gioachino Rossini, at his villa in Passy, near Paris, in the summer of 1863, to compose his Petite Messe Solennelle, his first major work since the Stabat Mater of 1842, and the last of all his composing career.

However, our question is destined to remain eternally unanswered, for we have neither explicit declarations of Rossini himself nor credible reports from personal friends that could give us any insight into the motives behind a decision that surprised his contemporaries and still surprises us today. In the absence of any authoritative explanation, several hypotheses are possible and have, indeed, been put forward.

The first is that Rossini was inspired to compose the Petite Messe Solennelle by having heard Liszt's Graner Mass at the church of St. Eustace in Paris. The second is that the Count Pillet-Will, a very rich banker and intimate friend of Rossini's, asked him for a religious work to consecrate the chapel of his new Paris town-house in the Rue de Moncey. The third may be expressed in the words of Giovanni Bonfiglioli, catching a particular aspect of Rossini's psychology with an old-fashioned delicacy: «Contrary to what hap-

pened in Verdi's case, it was certainly neither due to an emotion, a sorrow, a sudden impulse of religious humility, a need to pray, or to express his confident faith in Divine majesty and mercy. However, we may presume that even Rossini - already seventy - must occasionally have turned his thoughts, secretly and unavowing, towards God, causing him at least to reflect upon the vastness of an eternal mystery, now perhaps very close to him, and in the face of which it would be both easy and pleasant to indulge in a mystical hope».

The first hypothesis is incorrect, because the Paris performance of the Graner Mass did not take place until 1866. The other two are probably both founded in fact and complement one another as possible explanations of a decision born out of very complex motives, which, wrapped up as they are in the gilded patina of airy irony, peep out at us from two documents.

In the autograph score of the Petite Messe Solennelle we find a kind of short preface, well-known and often commented upon, which the reader should nevertheless be reminded of: «Douze Chanteurs de trois sexes Hommes, Femmes et Castrats, seront suffisant pour son execution, Savoir huit pour le Choeur, quatre pour les Solos, total douze Chérubins. - Dieu pardonne moi le rapprochement suivant. Douze aussi sont les Apôtres dans le celebre coup de Machoir peint à Fresque par

Leonard dit La Cene, qui le croirait! il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent de fausses notes! Seigneur, rassure-toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas en 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. - Passy 1863». («Twelve singers of three sexes - men, women and castrati - will suffice to perform it, that is eight for the chorus, four for the solos, a total of twelve cherubim. May God forgive me the following comparison. There are also twelve Apostles in the famous picture painted in fresco by Leonardo, known as the Last Supper; whoever would believe it! Among Your disciples there are some who strike discords! Lord, rest assured, I vow that there will be no Judas at my supper and that mine will sing in tune and con amore both Your praises and this little composition which is, alas, the last mortal sin of my old age»). Not so well-known, but no less important, is the so-called «Letter to the Good Lord» which closes the autograph score: «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? J'étais né pour l'Opera Buffa, tu le sais bien! Peu de science, un peu de coeur tout est là. Sois donc Beni, et accorde moi le Paradis. - G. Rossini - Passy 1863». («Good God, here it is, finished, this poor little Mass of mine. Is it sacred music or scary music that I have written? I was born for Opera Buffa, as You well know! Little skill, a little heart, and that's all. So blessed be your name, and please let me into Paradise»).

Any comment, I think, would be superfluous. I should merely like to observe that, in my opinion, it is mistaken to attribute any satirical intention to the title of the work, Little Solemn Mass, but rather we

should consider this as a precise definition. The Mass is solemn, because it is a setting of the liturgy, employs soloists and chorus, and is thoroughly developed; and it is little, because it employs a limited number of performers.

From this point of view, the littleness of the Mass constitutes its principal novelty and uniqueness, and I shall discuss this later in full. Just now I want to tackle the details of the first performance and the subsequent success of the work.

The dress rehearsal of the Petite Messe Solennelle took place on 13 March 1864, at one thirty p.m., in the salon of the Pillet-Will town house. The solo singers were four famous artists from the Théâtre Italien: the sisters Barbara and Carlotta Marchisio, the tenor Italo Gardoni and the Belgian bass Louis Agniesz, known as Luigi Agnesi. The chorus of about sixteen singers, chosen by Daniel Auber from among the students at the Conservatoire, had been prepared and was conducted by Jules Cohen. The accompanists at the two pianos were Georges Mathias, pupil of Chopin and professor at the Conservatoire, and Andrea Peruzzi, who frequently accompanied the singers at Rossini's famous Saturday evening musical at homes. The harmonium was played by Albert Lavignac, then only eighteen years old, who would later emerge as a great theoretician and musicologist, editor of the *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*.

Rossini turned the pages for Mathias, and the cellist and composer Gaetano Braga turned them for Peruzzi. This detail is not, obviously, of the very first importance, but it enables us, through the testimony of an eye-witness, to attempt a re-construction of the placing of the performers. In the *Figaro* for 10 February 1869 the leader-writer Jouvin

says: «[Rossini] was seated by one of the pianos, ready to turn pages for G. Mathias, with Carlotta Marchisio on his right and Barbara on his left [...] M. Jules Cohen, placed behind the Maestro, wielded the baton». From what we can learn from the testimony of Jouvin and other witnesses, the performers must have been arranged more or less as I have shown them in the diagram, and I shall have something to say about this arrangement later. Just a few people were invited to the performance, including some journalists and the composers Auber, Meyerbeer, Thomas and Carafa. One notes the absence of two big names, Berlioz and Gounod.

All those present were deeply moved by this return to active composing on the part of Jupiter-Rossini - they all willingly accorded him first place in the musical Olympus. Meyerbeer, the foremost among Jupiter's colleagues, was seen to be apparently beside himself: «[...] he stared at the ceiling, applauded noisily, and writhed on his seat like Saint Lawrence on his grill» (Jouvin). Auber, who was next in the Olympian hierarchy after Meyerbeer, bit his nails all through the performance to let off steam. Rossini, serenely calm, was satisfied by the performance, acknowledged the avalanche of congratulations and set off for home on foot.

The following day, Monday 14 March, at two o'clock p.m., the Petite Messe Solennelle was introduced to a larger and more fashionable invited audience. Meyerbeer, Auber, Carafa and Thomas were there again, but there were also several lesser musicians, many singers, all the critics, the Papal nuncio, ambassadors, ministers, bankers even more eminent than Pillet-Will, ladies and gentlemen of good family, etc. etc. Rossini himself, it would seem, was not present. The elegant

audience applauded vigorously every number in the score, and encored the Cum Sancto, the Sanctus and the Agnus Dei. The press raved about the Mass, vying with one another in seeking out the most amazing descriptions and comparisons; Rossini, who had been a Commander of the Legion of Honour since 1853, was promoted to the rank of Grand Officer, and was invested with the order of Saints Maurice and Lazarus. Just over a year later, on the 24 April 1856, the Mass was given again at the Pillet-Will town house with the same performers. There seem to have been no further performances during the composer's lifetime, nor was the work published, and the autograph score of the Petite Messe Solennelle, dedicated to Pillet-Will's wife, Louise, continued to lie undisturbed amongst the vast quantity of unpublished Rossini autographs.

Was this marvellous work that Frédéric Pillet-Will had, with princely generosity, offered to his guests a great masterpiece or rather a sketch that required finishing? In the review *L'Illustration* for 18 March 1864, the critic Charles Héquet merely expressed the general opinion when he wrote: «This work of genius is awaiting an orchestral accompaniment that has not yet been written». And Rossini himself, in a letter of 23 March 1866 declared to his friend Luigi Crisostomo Ferrucci: «You will perhaps have heard that I have composed a Solemn Mass, performed in a large room in my friend Count Pillet-Will's house, which has caused tongues to wag. The performance was perfect, the accompaniment is provisionally for two pianos and a harmonium. Despite the urging of both wise and foolish people, I cannot bring myself to orchestrate it and have it performed in some great basilica, for we

no longer have the right soprano and contralto voices (by which I mean castrati) essential for the decent singing of God's praises». It was also rumoured that Rossini could not make up his mind to orchestrate the Mass «because too many years had passed since he last practised constantly this important branch of the art of composition; because he was out of touch with the latest developments and progress in the manufacture of instruments» (G.A. Biaggi). However, it seems likely that it was not so much Rossini himself as other people who considered the orchestration of the Mass to be essential. Radiciotti quotes an interesting declaration: «I prefer it - he confessed to Barbara Marchisio - as we performed it, with the accompaniment just for piano and harmonium; but as I am sure that after I am dead they will get someone else to orchestrate it, it will be better if I do it myself». And a similar, more colourful declaration is quoted by Emil Naumann. In any case, Rossini orchestrated the work between 1866 and 1867, but did not have the Mass performed in its new guise. Things changed after Rossini's death in 1868. The changes give us an insight into the pressures to which the poor Swan of Pesaro must probably have been subjected. It is the impresario Maurice Strakosch, brother-in-law of Adelina Patti, who in his memoirs tells us a highly instructive little tale, in the third person. The passage, written in the style of a serial story, is far from short, but it is worth quoting in full: «After the demise of the illustrious Maestro, upon Maurice Strakosch's going to offer his condolences to the widow of him whom the Muses mourned, Madame Rossini revealed to the impresario a most precious piece of information. One of Rossini's last wishes was that Maurice Strakosch should undertake the performance of the Solemn

Mass which he had orchestrated; Madame Rossini owned the manuscript score with all the Maestro's markings, and she placed it at the impresario's disposal. Once the days of strict mourning had elapsed, Maurice Strakosch returned to Madame Rossini's and, naturally, spoke to her about the Mass, which he greatly desired to perform. Madame Rossini informed him of the conditions under which she was prepared to cede her rights in the performance. Strakosch would have to pay her 100.000 francs, but in exchange for this he would only receive a copy of the manuscript.

This very high price, such as had never before been asked for a Mass, at first alarmed Maurice Strakosch, whose enthusiasm as a musician for Rossini's works was not cooled off by this high price, but who feared, as a man of business, that he would be unable to pay a sum that was, for those days, very high. A night of reflection emboldened him, and the next day the impresario agreed to the deal, signed the contract at a notary's and delivered to Madame Rossini a cheque for 100.000 francs on the Rothschild bank». The performance, heralded by an enormous battery of publicity, took place at the Théâtre Italien, Paris, on 24 February 1869, with the soprano Gabrielle Krauss, the contralto Marietta Alboni, the tenor Ernest Nicolas (known as Nicolini, the future husband of Patti) and the bass Luigi Agnesi, conducted by a certain Skoczupole. After the first performance Strakosch promised that there would be another fourteen in Paris and about sixty on tour in France, Belgium and Holland, with a cast in which Krauss would be replaced by the famous Marie Battu, and Nicolini by Tom Holder, who never became a celebrity because he retired into private life after marrying the

Duchess of Newcastle, «an occupation - comments the one-and-only Strakosch - certainly preferable to that of tenor».

After this tour Strakosch, once the expenses had been paid, found that he had made a clear profit of fifty thousand francs. He had already pocketed another fifty thousand by ceding the rights of performance for Italy to his colleague Ulmann. Ulmann organized the first performance of the Mass for the «Rossinian» city of Bologna, where it was conducted by Emanuele Muzio on the 23, 25 and 28 March 1869, then he moved on to Turin, and finally to La Scala, Milan, where it was heard on 23 and 24 April. Then Ulmann shut up shop, because the mediocre performances had attracted very scanty audiences and he was threatened with financial ruin. The untiring Strakosch, on the other hand, organized two tours in France and Switzerland in 1870, sold the performing rights for Russia, Germany and even Australia, and administered this property so well that he managed to amass a large fortune and have the Mass performed more or less all over the world by the end of 1870.

The critical fraternity deplored this vulgar exploitation of the Mass by Strakosch (and by the widow Rossini) and generally speaking expressed reservations concerning the orchestral version. Biaggi noted justly: «the practically ceaseless busying of the instruments covers a considerable part of the beauties arising from the graces of the art of singing, from the excellent part-writing for the voices, from the naturalness of the themes, counter-themes and counterpoint, from the entrances, the animated passages and all the other stylistic felicities so abundant in this Mass».

The public did not know what to think: on the one hand it was not

satisfied with the orchestral version, especially after 1870 when it suffered in comparison with Verdi's Requiem; on the other hand the version for two pianos and harmonium was never properly exploited either, because in 1869 four different publishing houses - Brandus in France, Ricordi in Italy, Chappell in England, and Schott in Germany - printed a version «For voice with accompaniment for piano and harmonium ad lib.», which was, in fact, nothing but a colourless transcription for piano of the orchestral version. And so when, at last, and this was only in fairly recent times, performances began to be given somewhat regularly in the version for two pianos and harmonium, one had no choice but to resort to the printed score. And the printed score was the source most frequently adopted, except on certain rare and happy occasions, whilst the autograph score of the original version lay undisturbed in the Rossini Foundation at Pesaro. Today, performances generally follow the original version.

The Petite Messe Solennelle consists of fourteen pieces and is divided into two parts, each of seven numbers. The first part begins in A minor and ends in F major, the second begins and ends in E major. No. 1, Kyrie-Christe, is in tripartite form, with a most original harmonic structure: the first part (Kyrie) begins in A minor and ends in C major, the second part (Christe) is in C minor, the third part (the repeat of the Kyrie) begins in C major and ends in A major. The Christe is given to the chorus only, unaccompanied, and is a double canon «entirely written in the style of Palestrina» (Kantner), which means that it is in a style that, if not directly imitating the antique, is deliberately old-fashioned and learned. Its archaic structure is underlined by the performing direction

sotto voce (very softly), aiming at a mysteriously distant effect. The Kyrie also introduces elements of traditional ecclesiastical style (contrapuntal writing) in a context of modern harmonies - often audaciously modern.

The other six numbers in the first part, taken all together, form the Gloria in excelsis. The Gloria proper (No. 2), in F major, consists of an introduction (*Allegro maestoso*) for chorus and instruments, an *Andante mosso* (*Et in terra*) for the four soloists and instruments, with a choral intervention at the end. A classical contrapuntal style is to be noted in this number, also.

The *Gratias* is a mellifluous trio, in A major, in tripartite form. In this number Rossini moves decidedly away from the stylistic forms of classical polyphony, whether Renaissance or Baroque, but, in my opinion, remains aware of other classical formulas: if I am not mistaken, I think that the *Gratias* shows that he had absorbed some elements of Beethoven's style. The gradual stylistic development from the Gloria to the *Gratias* culminates in the *Domine Deus*, a tenor aria in march rhythm, decidedly operatic in style. The *Domine Deus* is in D major, but with the coda modulating into the F minor of the *Qui tollis*, a duet for the two female voices, in which we find an example of Rossini's *spianato* (drawn out) style, expressive, intimate, requiring a virtuoso's control of vocal emission, breathing and phrasing; at the end, two trills in thirds, beginning on the upper note, remind us that despite all appearances to the contrary Rossini's *spianato* style has little in common with the pathetic style of Bellini and Donizetti.

The subtle echo of the classical style suggested by trills beginning from the upper note returns in the *Quoniam*, a bass aria in A major. The

harmonic link between the *Qui tollis* and the *Quoniam* is unusually interesting: the *Qui tollis*, largely in F minor, concludes in F major: at the end, Rossini just has the piano repeat the third of the chord of F major; the A, considering it as a note in common with the chord of F sharp minor, and he begins the *Quoniam* in F sharp minor; almost immediately modulating into A major, the main key of the number.

Like the *Domine Deus*, the *Quoniam* is also a march, but less operatic and nearer in style to the marches of Mozart and Beethoven. Filippi had already noticed this, in effect, even though the reason for this stylistic contamination escaped him, and so he criticized it: «The *Quoniam* is a number for bass voice, in the antique style, something in between the rigidly classical and the modern styles; because of this indeterminate character I don't like the piece very much [...]». A piano postlude joins the *Quoniam* tonally to the last number in the first part, *Cum Sancto Spiritu*, in F major.

The unity between the six numbers making up the Gloria in excelsis is stressed by the fact that the beginning of the *Cum Sancto* is an exact repeat of the beginning of the Gloria. This is followed by the famous fugue, «*Allegro a Capella*», which, together with the *Et vitam* section of the Credo, as Kantner justly observes, «should remind us of the highest achievements of Haendel in dramatic polyphony». At the end of the fugue, after the last word, Amen, Rossini springs an excitingly theatrical effect: going back to the opening theme, he launches into a long episode on the Amen, at a constant fortissimo and at a faster speed than the fugue.

The Credo, which opens the second part, consists of three numbers: Credo for soloists and chorus in E major, *Crucifixus* for soprano in A

flat major, Et resurrexit for soloists and chorus in E major. The tripartite structure is clearly obvious to the listener and might well suggest that of an old-fashioned Overture, enormously amplified: for this reason it would not be out of place, in my opinion, to suggest that Rossini's method here is like Beethoven's way of dealing with the classic formulas for string quartets when he composed his Quartets Op. 127, Op. 130 and Op. 132. The Credo comes to an end with a splendid fugue on the words Et vitam venturi saeculi, which reaches heights of sumptuous grandeur reminiscent of the conclusion of the Gloria.

The mounting excitement and the proportions of the Credo posed a difficult problem to Rossini regarding the following numbers in the work. Rossini's solution is a Preludio religioso durante l'Offertorio (Religious Prelude during the Offertory) for piano solo, introducing a very strong contrast and introducing the last section of the work, which will be all intimacy and understatement. Herbert Handt supposes that the instrumental prelude must have been added during the rehearsals: «Perhaps purely practical considerations urged Rossini to include the instrumental prelude as an Offertory. When one remembers that at the first performance soloists and chorus together only added up to twelve singers, it is obvious that the vocal strain on all of them was considerable. Did Rossini perhaps realize during the rehearsals that the singers could not sustain the pitch in the unaccompanied number (the beginning of the Sanctus is marked senza accompagnamento in Rossini's hand)? If such is the case, practical man of the theatre that he was, he must have searched through his manuscripts to find the instrumental piece best suited to this emergency and, without any doubt, the Prélude Religieux

(I don't know what the original title was) is perfectly adapted to the situation». Without in any way denying that Rossini might very well have been influenced by this kind of practical consideration, I believe however that the determining factor is that of the architectural balance of the whole of the second part of the Mass. The Prelude, in F sharp minor, consists of an Introduction and a fugal Andantino, revealing an attempt to follow Bach's style but preserving modern harmonic and structural perspectives. The piece derives from a collection of piano pieces, the Album de Chaumière, but its insertion into the Mass, whilst resolving a structural problem, creates no unwanted contrasts in style.

The Sanctus in C major, for unaccompanied soloists and chorus, is preceded by a harmonium solo which serves to give the pitch to the singers. The Sanctus, very mellifluous and ecstatic as tradition required, is almost a Pastorale. It is probable that in 1864 the music was different from the version that has come down to us, because the review by Paul Scudo published in the Revue des Deux Mondes on 1 April speaks of a «Sanctus, followed by Benedictus, a touchingly coloured intermezzo for two voices». Georges Héquet, too, in the Gazette Musicale of the 20 March says: «The brilliant and majestic opening of the Sanctus is followed by a Benedictus for two voices, of a marvellous elegance and grace». Unless both Scudo and Héquet were mistakenly referring to the short "solos" in the Hosanna in excelsis (contralto and bass, then soprano and tenor), it is clear that the 1864 version must have differed considerably from the version we know.

Certain it is that the 1864 version differed from that known to us in one very important particular: it did not contain the soprano solo O salutaris

hostia in G major. In fact no review of the 1864 performance refers to O salutaris: all of them mention the Agnus Dei as following the Sanctus. The 1865 performance, of which Radiciotti published the programme, did not include the O salutaris either, and so it must have been added to the orchestral version, although Rossini did not compose it expressly: instead, he used a number to be found in Vol. XI of the *Péchés de vieillesse*, curiously entitled «O salutaris, de Campagne». The reasons that might have led Rossini to include this O salutaris are far from clear, none the less so because, as far as we know, the matter has never been debated. I cannot see that he was motivated by convenience or by singers' privileges (the soprano, in other words, already had a solo, the Crucifixus), nor can I see why the general architecture of the piece might have required it, for the Sanctus and the Agnus Dei follow each other very nicely, both in their key relationship and in their expressive nature. I am rather of the opinion, therefore, that the O salutaris, however pleasing and however original a composition - and it is very pleasing indeed (as the soprano's opening phrase makes clear) and a very original composition indeed (the enharmonics of the central section are but one example) - is superfluous to the general balance of the Mass, and in some small measure disturbs it.

The Agnus Dei is a great tragic scene, the sublimation of a theatrical situation: the farewell of an operatic heroine who is led off to the scaffold without any bitterness or revolt, austerely embracing her fate and both exalted and transfigured by the nearness of death. It is hard not to attribute an inner meaning to this supreme example of Rossini's musical achievement, and my reluctance to indulge in psychological in-

terpretation does not prevent me, in this case, from agreeing with Luigi Rognoni's comment: «In these last pages Rossini has touched the heights, his thoughts turned towards death, aware that this will be his last musical effort, and willing to let his voice trail away sweetly and serenely».

It has often been said that Rossini's *Petite Messe Solennelle*, a masterpiece of an unusual type for its period, can be compared felicitously with certain works of our own century, and in particular with Stravinskij's *Les Noces* for solo voices, chorus, four pianos and percussion. I believe that this fascinating theory has much to be said for it, as I shall explain at the end of this article. However, I also think that we should examine the relationship between the Mass and its own day, a relationship which, as far as I am aware, has been neglected so far.

Where sacred music is concerned Rossini was neither a theoretician nor an ideologist, but the special circumstances leading to the composition of the Mass - for private performance - enabled him to offer a personal solution of his own to problems that the reformers of sacred music would be angrily ventilating in the second half of the century. The official historian of the most important among the different Cecilian movements, Dr. Carl Weinmann, does not even quote Rossini's name in his *History of Sacred Music*. And yet, in my opinion, Rossini's Mass was both led up to and followed up by several important works by an adept of Witt's Cecilian movement, the abbé Franz Liszt: the *Hymne de l'enfant à son réveil* for female chorus, harmonium and harp (1845, revised in 1865), Psalm XXIII for tenor (or soprano), harp (or piano) and organ (or harmonium) (1859),

Psalm CXXXVII for soprano, female chorus, violin, harp and organ (1859), the Hymn to the Virgin Mary for chorus, harp and organ (or four hands at the piano) and harmonium (1869), Sankt Cristoph for baritone, female chorus, piano, harmonium and harp (1874).

The connection between Rossini and Liszt does not, of course, extend to the scoring: Liszt was worrying about problems of ease in performance and ensemble of instruments both cheaply and easily obtained; Rossini calculated his performers in terms of the space and the acoustics of the drawing-room in the Pillet-Will house. And yet the musical solutions of Rossini and Liszt are inter-related.

It would not be enough to say that Rossini employed a total of a few voices, two pianos and a harmonium simply because the Pillet-Will drawing-room was not enormous. Since his establishing himself permanently in Paris, that is, since 1855, Rossini had enormously increased his knowledge of the refinements of the piano: he played his piano often, composed a great deal for the instrument, and enjoyed the society of the great Parisian pianists, who came to his Saturday musical at-homes. Of some of these pianists - Camille Saint-Saëns, Francis Planté, Louis Diémer - we even have recordings, and these records confirm and document the sobriety of expression and the sound based not on extraordinary volume but rather on very clear articulation and subtly graded dynamics, that were the boast of the nineteenth-century school of French pianism: a school that had never completely lost sight of its origins in the baroque and rococo harpsichord, and that was now deliberately going back to its origins in the revival of the old French keyboard classics. Rossini, famous for his love of the harpsichord, could not help sympa-

thizing with the French school of pianism of his day and absorbing its experiences.

The sonority and the timbre of his piano guaranteed that clarity and transparency of sound structure that were necessary to him as he tackled the challenge of polyphony. The harmonium served to bind and to complement the two pianos, not having any mechanism for attacking sounds but being capable of prolonging the duration and increasing the dynamics of the sound after the attack. Piano and harmonium together could sustain the singing voices without either overwhelming them or forcing them to give up any attempt at reproducing the many nuances that Rossini required of his singers.

We are well aware that Rossini did not join in the enthusiasm of the majority when Gilbert Duprez first trumpeted a high C «from the chest» on the stage of the Opéra, on the evening of the 17 April 1837, and that he continued to prefer the kind of vocal emission and the «bel canto» refinements practised by singers at the beginning of the century, and that in the last years of his life he had paid particular attention not only to the piano but also to songs meant to be sung in the drawing-room. It does not appear to me that he remained unaware of the progress made in the construction of musical instruments: it was the modern orchestra with its blending of instruments and its thickened sonorities that offended his conception of vocal art and the relationship between the voice and the accompanying instruments. The warm, flexible and agile voices of the Marchisio sisters, who had breathed new life into Semiramide, carried him back to the good old days. And in writing the Petite Messe Solennelle Rossini combined his new ideas about set musical formulas with his old-fashioned conception of vocal style, and

with a pianistic timbre aiming at the restoration of the classical virtues; thus he composed a picture lacking in all the elements of drama, colour, volume and multiple aural perspective that the most recent composer of sacred works (Berlioz) had sought to achieve and that the next (Verdi) would also seek to achieve.

I should like to go back to the question of the placing of the performers in the Pillet-Will drawing-room: the timbre of the piano could not blend with the voices any more than the tiny chorus could obtain effects of massive volume, neither could the cramped space allow for any play of aural perspective. All the elements of theatre in music became closely grouped together and robbed of any individual highlighting, everything relying on the contrasting of pure colours, with few blendings of texture (voices and harmonium) and with a minimum of depth. The effect was, and is, like that of a Pre-Raphaelite picture, lacking in programme content, "aesthetic" in presentation, ancient and modern at the same time, perfectly calculated to arouse in an educated audience feelings of nostalgia for nothing in particular; a purely metaphysical thrill. It is here that we glimpse the musical affinity between Rossini and Liszt, which, intentions apart, can best be described as an affinity in ideological issues. Rossini had lost contact with audiences in the great opera houses, and had no intention of renewing it: his refusal to publish or to have performed the works of his old age was as blunt as it was inevitable. Liszt, after having given up his career as a concert pianist, had joined forces with the Cecilian movement in order to get in touch with a hypothetical popular religious enthusiasm that would be authentic, ingenuous and widely diffused. However, the very aesthetically inclined intellectualism that spurred

him on and the very brilliance of his solutions to the musical problems involved caused him to end up in an isolated position from which nothing could save him, neither his own good intentions nor his celebrity, nor the friendship and protection of the Pope.

And so it came about that, whilst the Cecilian movement played itself out in a purely academic effort to revive classical polyphony, Rossini and Liszt, in the event, were similar in the way that each of them worked out his own individual religious pietas, each stimulated by his classical culture and love for the past into undertaking a kind of research that tended to detach the artist from his contemporaries and turn him into an innovator in a genuine renaissance of art. In this sense Rossini can be compared with Stravinskij, and this, I think, is what Bruno Cagli had in mind when he concluded a Rossini celebration with the following acute observations: «Today [...] the Petite Messe seems to us to be his supreme message, the one that he deliberately entrusted to posterity, the manifesto of objectivity in music, of an aesthetic outlook pointing towards the paths of salvation. With the Petite Messe Rossini bequeathed to a future civilization, to our civilization, an inheritance the greatness of which we are only now beginning to realise».

Piero Rattalino

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,
Filium Dei Unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantiali 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.

* Questo brano non figura nella Versione 1864.

I protagonisti





Carmela Remigio

Soprano, nata a Pescara, ha studiato canto con A. Protti e L. Magiera. Nel 1993 ha vinto il primo premio con menzione speciale al Luciano Pavarotti International Voice Competition di Philadelphia. Nel 1993 ha debuttato al Massimo di Palermo come protagonista in *Alice* di G. Testoni e al Municipale di Piacenza nella *Bohème* (Mimi). È stata ospite di numerosi teatri e festival: La Scala, La Fenice, Ravenna Festival, Festival di Avanches, Ferrara Musica, Festival Orpheum di Zurigo.

Il suo repertorio include titoli come *L'incoronazione di Poppea*, *Serse*, *Dido and Aeneas*, *La molinara*, *I Capuleti e i Montecchi* (Giulietta), *Le nozze di Figaro* (Contessa, Susanna), *Don Giovanni*, opera che ha interpretato come Donna Anna a Ferrara Musica, con Claudio Abbado. Nel repertorio sinfonico vocale: «Petite Messe Solennelle», «Stabat Mater» di Pergolesi e di Rossini, «Requiem» e «Vesperae Solemnes de confessore» di Mozart, «Te Deum» di Dvorak.

Debutta nel 1997 al Rossini Opera Festival



Mariana Pentcheva

Mezzosoprano, nata a Ploudiu (Bulgaria), si è diplomata al Conservatorio di Sofia e si è perfezionata con A. Micheva. Vincitrice di numerosi concorsi, ha debuttato nel suo paese natale nel *Ballo in maschera*, seguito da *Rigoletto*, *Suor Angelica*, *Il matrimonio segreto*, *Il tabarro*, «Requiem» e «Kronüngsmesse» di Mozart, e gli «Stabat Mater» di Pergolesi e Rossini.

Nel 1991 ha debuttato in Italia, al Comunale di Firenze, nel «Gloria» di Vivaldi e *Job* di Dallapiccola, per la direzione di Z. Pesko. Si è poi esibita nel suo repertorio (Händel, Spontini, Rossini, Verdi, Pacini, Ponchielli, Janáček, Stravinskij, Offenbach e Puccini) sotto la guida di direttori come R. Muti, G. Kuhn, R. Chailly e D. Oren. Fra le sue interpretazioni: Ortrude in *Lohengrin*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Fenena in *Nabucco*, Miss Quickly in *Falstaff*, Leonora nella *Favorita*, Azucena nel *Trovatore* e Santuzza in *Cavalleria rusticana*.

Presenze al Rossini Opera Festival
1996 *Ricciardo e Zoraide* (Zomira)



Juan Diego Florez

Tenore, nato a Lima (Perù), ha esordito a diciassette anni come solista del Coro Nacional, nella «Messa dell'Incoronazione» di Mozart e nella «Petite Messe Solennelle» di Rossini.

Nel 1993 viene ammesso all'Istituto Curtis di Philadelphia; in seguito si esibisce in Francia al Festival di Sully-sur-Loire e in Italia al Festival internazionale di Gerace (RC). Nel 1995 vince il concorso Mario Lanza di Philadelphia e viene ammesso a frequentare i corsi di perfezionamento dell'Accademia di Santa Barbara (California) nella classe di Marilyn Horne.

Nell'estate del 1996 si afferma a Pesaro in *Matilde di Shabran* e, da allora, è chiamato da importanti istituzioni teatrali d'Italia e d'Europa, quali il Festival di Wexford, per l'allestimento dell'*Étoile du Nord* di Meyerbeer, e il Teatro alla Scala, per *Armide* di Gluck con R. Muti.

Presenze al Rossini Opera Festival

1996 *Matilde di Shabran* (Corradino)



Michele Pertusi

Basso, nato a Parma, vincitore in giovanissima età di numerosi concorsi internazionali, è presente già da varie stagioni nei maggiori enti lirici italiani ed esteri, nei quali ha collaborato con direttori quali Mehta, Chailly, Solti, Giulini, Bychkov e Levine.

Nella corrente stagione ha cantato in *Don Giovanni* a Losanna e in una tournée di concerti con G. Solti, la «Petite Messe Solennelle» all'Accademia di S. Cecilia, *Le nozze di Figaro* a Palermo e al Metropolitan di New York; ultimamente ha cantato alla Scala nel *Turco in Italia* e all'Opéra di Marsiglia in *Semiramide*.

Vanta una vasta produzione discografica.

Presenze al Rossini Opera Festival

1992 *Semiramide* (Assur)

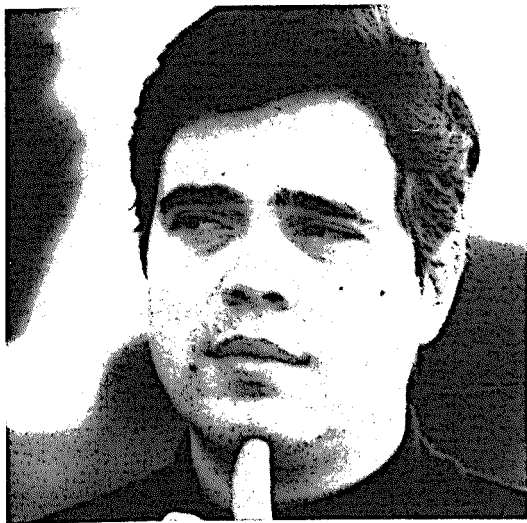
«Le cantate per i Borboni»

1993 *Maometto II* (protagonista)

«Di tanti palpiti»

1994 *Semiramide* (Assur)

1995 *Guillaume Tell* (protagonista)



Arnold Bosman

Nato a Bloemfontein (Sud-Africa), allievo di L. Crowson e P. Klatzov, si è diplomato in pianoforte e composizione a Cape Town e si è perfezionato alla Royal Academy of Music di Londra, al Conservatorio Reale dell'Aja e all'Accademia Chigiana di Siena.

Pianista impegnato accanto ad alcuni famosi cantanti - fra cui R. Kabainvanska e A.C. Antonacci - e collaboratore di prestigiosi direttori d'orchestra in teatri e festival - dalla Scala a Bayreuth -, è direttore musicale dell'Ensemble Ambrosiano dal '94 e dal '96 è assistente musicale al Comunale di Firenze e al Maggio Musicale Fiorentino.

Nel '96 ha debuttato al Teatro Comunale di Firenze, dove è tornato nel '97 per dirigere musiche di K. Weill e *Brundibár* di H. Krása. A Milano, per la stagione concertistica dell'Associazione Musica Rara, ha diretto alcune significative composizioni del Settecento.

Presenze al Rossini Opera Festival

1994 *Pensa alla Patria*

1996 *All'idea di quel metallo*



Rosetta Cucchi

Nata a Pesaro, si è diplomata in pianoforte al Conservatorio Rossini della sua città, perfezionandosi in seguito con S. Fiorentino, J. Demus e M. Marvulli.

Nel 1987 vince il primo premio assoluto ai concorsi internazionali di Interpretazione pianistica di Taranto e di Musica da camera di Roma. Nel 1990 fonda, con altri musicisti, un'orchestra da camera di giovani con la quale partecipa a numerose rassegne concertistiche in Italia e all'estero, debuttando, fra l'altro, come solista nel Concerto in la magg. K. 414 di Mozart e nel Carnevale degli animali di Saint-Saëns.

Nel 1992 entra a far parte, come pianista dell'organico, dell'Orchestra sinfonica di Roma della RAI e, contemporaneamente, svolge un'intensa attività cameristica con il trio Petit Concert.

Attualmente lavora come preparatrice musicale in diversi teatri e festival lirici, collaborando con direttori quali C. Abbado, P. Maag, Z. Pesko e Fedosseyev.

Presenze al Rossini Opera Festival
È Maestro di sala dal 1995

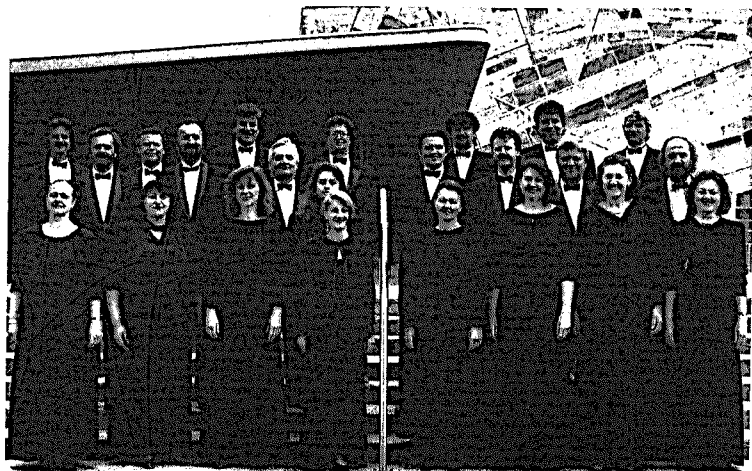


Federica Iannella

Nata a Senigallia, si diploma in organo e composizione organistica al Conservatorio Rossini di Pesaro, perfezionandosi poi in musica italiana barocca all'Accademia di Pistoia. Negli anni 1993-95 frequenta l'Accademia Bach di Porrentruy e la Hochschule di Amburgo, con W. Zerer, approfondendo così lo studio delle prassi esecutive nella Germania del Nord.

Svolge attività concertistica, come solista e basso continuo in formazioni corali e orchestrali e in prestigiosi festival: Organi antichi dell'Emilia Romagna, Festival di Musica Sacra Città di Pompei, Rassegna Concertistica su organi antichi della Toscana, Festival organistico Città di Castello; con la Camerata del Titano ha inciso musiche di Bach e Vivaldi. Dal 1994 è coordinatore artistico dell'Associazione Marchigiana Organistica per la tutela e valorizzazione degli organi storici marchigiani.

**Presenze al Rossini Opera Festival
1995 Concerto**



Coro da Camera di Praga

Nato nel 1990 e formato da prominenti coristi di Praga, partecipa a importanti manifestazioni musicali europee, quali Schleswig Holstein Musikfestival, Ludwigsburger Festspiele, Hamburger e Stuttgarter Musikfest, Flanders e Strasbourg Festival, Wiener Frühlingsfestival, Rossini Opera Festival. Il Coro ha organizzato concerti e tournées in Europa, Australia e Giappone. È stato ospite all'esposizione mondiale di Siviglia, in molti teatri italiani e in Irlanda, a Wexford.

I suoi concerti sono stati trasmessi dalla BBC, dall'ORF e dalla Radio Bavarese.

Presenze al Rossini Opera Festival

1993 *Maometto II*

«Di tanti palpiti»

1994 *Semiramide*

«Stabat Mater»

Concerto vocale

1995 *Guillaume Tell*

Concerto

1996 *Ricciardo e Zoraide*

Matilde di Shabran

«La morte di Didone e arie di baule»



Lubomír Mátl

Nato a Brno, ha studiato direzione corale all'Accademia Janáček con J. Veselka. Ha iniziato la sua carriera alla guida del Coro Filarmonico Janáček di Ostrava; nel 1987 ha assunto l'incarico di maestro principale del Coro Filarmonico Slovacco. Dal 1981 è maestro principale del Coro Filarmonico di Praga.

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

«La morte di Didone e arie di baule»



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 1997

Sostenitori

API Anonima Petroli Italiana

Guzzini Illuminazione

Gioia Marchi Palek

Francesco Merloni

Francesco Micheli

Pica Spa

Luciano Bovicelli

Elvira Cantelmo

Silvana Ratti

Anna Selei

Eulalia Battistelli

Suzanne e Philip Gossett

Amici

Gennaro Acquaviva

Wolf Altinger

Klaus Arnold

Svend Bach

Mantio Bassano

Liliana Belli Paci

Marcello Belligotti

Anna Berardi

Isaiah Berlin

Carlo Bertellotti

Ada Bertozzini

M. Camilla Bianchini d'Alberigo

Grazia Biscontin

François Bise

Ann Blainey

Laurent Boccon-Gibod

Gaetano Bonafini

Alberto Bonetti

Milena Isabella Boni

Gerard Bonnel-Dangler

Albert e Margaret Borg

Renata Borghi

Marco Borini

Pietro Boscolo

Giuseppe Bosoni

Emma Brega

Max Brenzikofer

Angelo Broggi

Anna Cagnoni Pelamatti

Giovanna Cameli

Giulio Ceruti

Sylvain Chambre

Akihiro Chiyoda

Benjamin Chorley

Matthew Clarke

André Coiffard

Edmondo Cotignoli

Heinz Dabringer

Pieter De Haan

Domenico De Marini

Hans Leopold De Waal

David De Yong

Anna Maria Donati

James David Draper

Heinrich Dülz

Aaron Einfrank

Clive Evatt

Mario Fanti

Claudia Farina

Tullia Ferrero

Miranda Ferri Paolucci

Axel Fischer

Henry Forgues

Giorgio Forni

Patrick Furniss

Stefan Gagg

Marisa Gasparini Pongiluppi

Juan Gherzi

Giorgio Girelli

Marino Golinelli

Hugo Gosset

Günter Gruber

Rainer Hagen

Roger Halfon

Susumu Hasegawa

Makoto Hayasaki

Maria Luisa Hermann Semeraro

Paul Humphreys

Giulio Iona

Leo Iona

Tomio Kameoka

Jean-Claude Kelhetter

Bernd Rüdiger Kern

Michiko Kobayashi

Ernst Kompast

Anja Korpiola

George Kremenesky

Jacques Libert

Enrique Lopez Aranda

Franca Mancini

Fernando Marco de la Hoz

Paolo Martelli

Francesca Marzotto Caotorta

Franco Masseroni

Antonio Mazzocato Martinazzo

Gianni Mazzoni

Jean-Paul Meyer

Gen Mochi Zamperoli

Paola Monari Sardè

Amedeo Monfardini

Masao Mori

Hideki Moriyama

Daniel Nash

Michel Nasser

Jean Natali

Anna Maria Negri

Giancarlo Nisoli

Cristina Olivares Sarabia

Catriona O'Sullivan

Andrè Padovani

Grazia Paoletti

Jean-François Pechberty

Marcel Pommerell Wintringer

Mimmi Pototschnig

Cesare Questa

Kurt Rademacher

Renato Raffaelli

Andrea Sancini

Raffaele Semeraro

Sylvia Sklar

Marcella Sonnino-Papini

Elena Sormani

Peter Ster

Georg Stöffler

Shumpei Takemori

Rainelda Tedeschi Rondini

Yuko Terashima

Mathias Terenzi

Floriana Tessitore

Vincenzo Tessitore

Ida Ugolini

Nicole Vecchioli

Carla Venosta

Renato Vianello

Francisco José Villalba

Giacomo Vivanti

Maria Pia Vivanti

Edward G. Wallace

Janet A. Wallhouse

Margaret Wolf

Roger Wolff

Masashi Yoshida

Riccardo Zoja

Il Festival ringrazia:



Banca delle Marche

 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**



9~24 agosto 1997

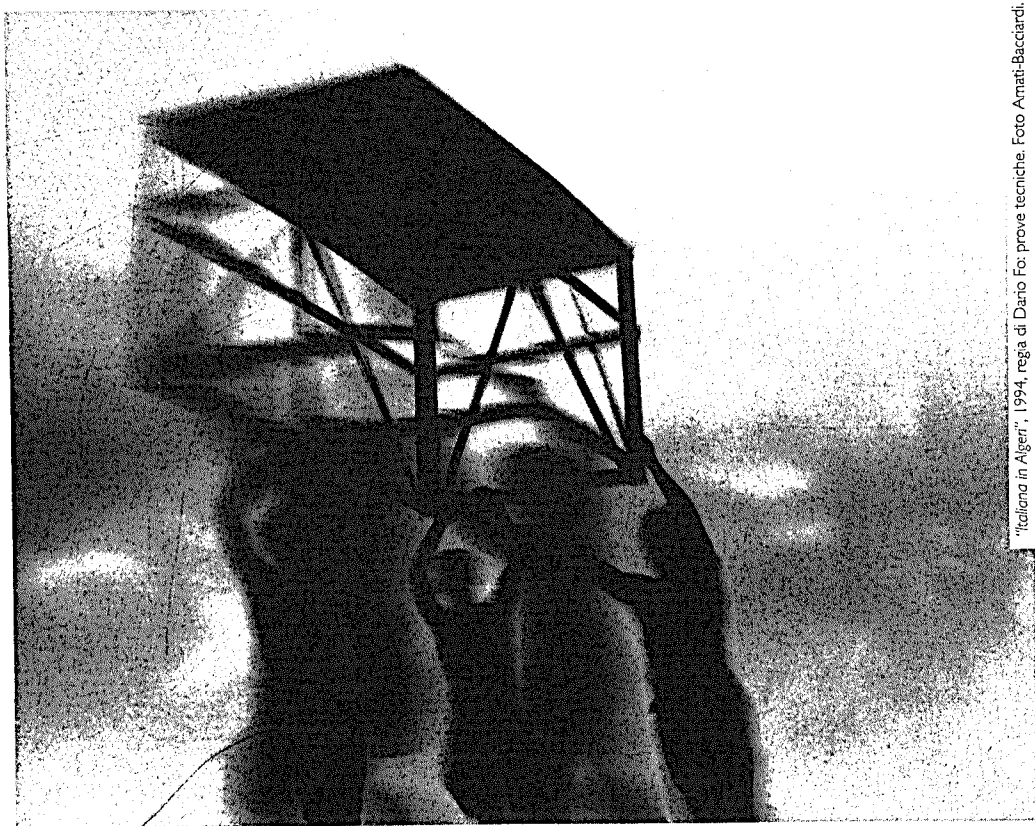
SCAVOLINI®

Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro **1841**



"Italiana in Algeri", 1994, regia di Dario Fo: prove tecniche. Foto Amati-Bacciardi.

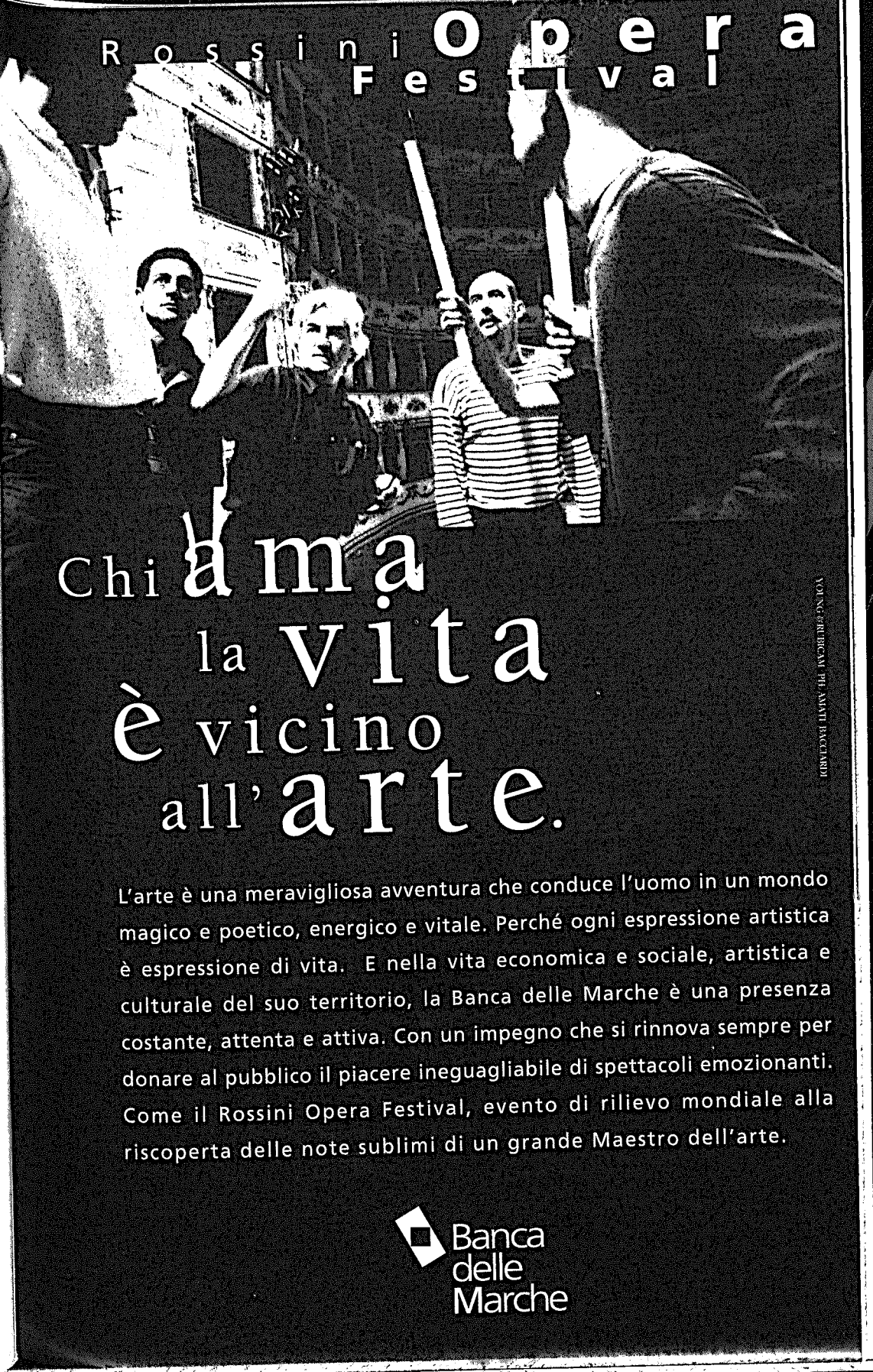
Dolciassociati

arte, cultura & scienza.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro
valorizza il territorio marchigiano
sostenendone lo sviluppo nei settori
dell'arte,

della sanità,
della cultura,

dell'istruzione,
e della ricerca scientifica.



Rossini Opera
Festival

Chi ama
la vita
è vicino
all'arte.

L'arte è una meravigliosa avventura che conduce l'uomo in un mondo magico e poetico, energico e vitale. Perché ogni espressione artistica è espressione di vita. E nella vita economica e sociale, artistica e culturale del suo territorio, la Banca delle Marche è una presenza costante, attenta e attiva. Con un impegno che si rinnova sempre per donare al pubblico il piacere ineguagliabile di spettacoli emozionanti. Come il Rossini Opera Festival, evento di rilievo mondiale alla riscoperta delle note sublimi di un grande Maestro dell'arte.

 Banca
delle
Marche

Ratti

Vêtements chic pour messieurs et pour dames

Pesaro - 71, Via Rossini

Bologna - 34, Via M. D'Azeglio

Ancona - 54, Corso Garibaldi

Pesaro - 45, Corso XI Settembre

LA BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO
SPONSOR DEL
ROSSINI OPERA FESTIVAL

NEL TRIONFO DELLA MUSICA, UN OMAGGIO A PESARO

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 ed 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

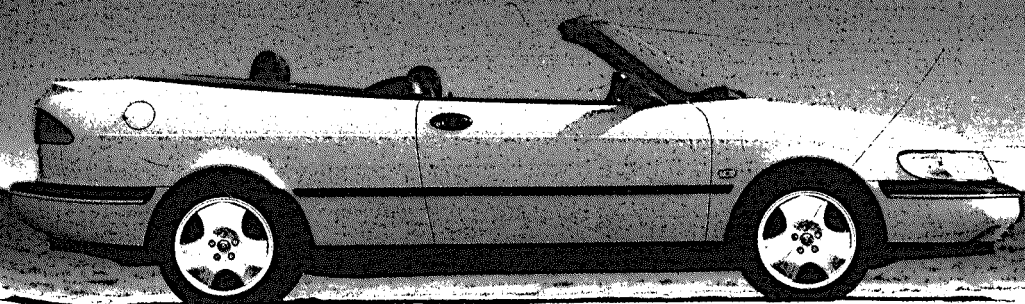
**HOTEL BONCONTE
HOTEL & RESIDENCE
DEI DUCHI**
61029 Urbino
Aperti tutto l'anno

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

Sopra di lei, solo il cielo.

Saab raccomanda  per l'Italia.

<http://www.saabitalia.it>



Saab 900 Cabrio

Cielo, sole, vento... una sensazione di libertà senza confronti e, in più, quattro veri posti, un alto livello di sicurezza attiva e passiva nonché prestazioni da grande sportiva. Questo è Saab 900 Cabrio: un'auto per chi ama affermare la propria personalità, adora il piacere ma non dimentica la ragione. Saab 900 Cabrio è disponibile nella versione Iniezione 130 CV e Turbo 185 CV: a partire da Lit. 59.995.000 su strada. Anche Saab 900 Cabrio usufruisce dei servizi SaabFin: parlatene con il vostro Concessionario.

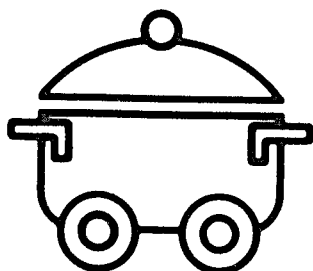


SAABfin



SAAB

Oltre le
convenzioni



BUFFET & CATERING GORINI
BANQUETING

MILANO

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

PESARO

TEL. (0721) 31469 / 24839 - FAX (0721) 64993

FABRIANO®

per l'ufficio
per la scuola
per la grafica e l'editoria
per l'arte
per i valori e la sicurezza
per ogni esigenza di qualità

la carta
dal XIII secolo



**Cartiere
Milliani
Fabriano** spa

casella postale 82
60044 Fabriano
tel. (0732) 7021
telefax (0732) 702333
telex 560034 C.M.F.I.
telegrammi Fabercarta Fabriano



Numero Verde

167-867098



SAAB

Oltre le
convenzioni

SAABfin

Arauto s.r.l.

concessionaria

MAZDA

Ogni macchina, un'idea

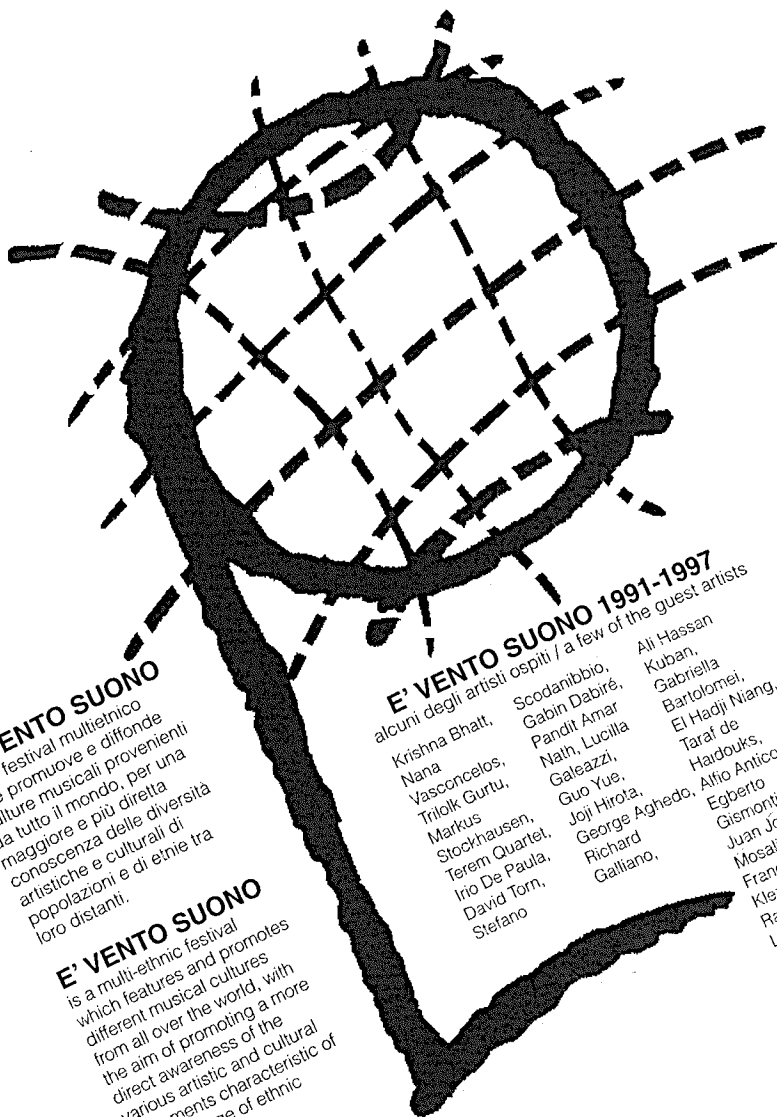
Via Fabbreccia, 38/1

61100 PESARO tel: (0721) 281567 - 281796

FESTIVAL INTERNAZIONALE **e' vento suono** MUSICA SENZA CONFINI

COMUNE DI PESARO - ASSOCIAZIONE MUSICA LIBERA
Provincia di Pesaro Urbino
Direttore artistico Paolo Giaro

SENZA SACALINZI ASSOCIATI Roma



E' VENTO SUONO

è un festival multietnico che promuove e diffonde culture musicali provenienti da tutto il mondo, per una maggiore e più diretta conoscenza delle diversità artistiche e culturali di popolazioni e di etnie tra loro distanti.

E' VENTO SUONO

is a multi-ethnic festival which features and promotes different musical cultures from all over the world, with the aim of promoting a more direct awareness of the various artistic and cultural movements characteristic of a wide range of ethnic groups.

E' VENTO SUONO 1991-1997 alcuni degli artisti ospiti / a few of the guest artists

Krishna Bhatt,

Nana

Vasconcelos,

Trilok Gurtu,

Markus

Stockhausen,

Terem Quartet,

Irio De Paula,

David Torn,

Stefano

Scodanibbio,

Gabin Dabré,

Pandit Amar

Nath, Lucilla

Galeazzi,

Guo Yue,

Joji Hirota,

George Aghedo,

Richard

Galliano,

Ali Hassan

Kuban,

Gabriella

Bartolomei,

El Hadji Niang,

Taraf de

Hardouks,

Altio Antico,

Egberto

Gismonti,

Juan José

Mosalini,

Franco Cerni,

Klezmatiks,

Ralph Towner,

Lokua Karza



direzione,
organizzazione
e ufficio stampa

Associazione Musica Libera
Via Ciro Menotti 147 61100 Pesaro
Tel / Fax 0721 414341

Home page: www.eventosuono.it E-mail: musicalibera@eventosuono.it



VERSACE
CLASSIC 

PALAZZO, BOUTIQUE VERSACE MILANO, FRANCA, 73/77 •

