

# PETITE MESSE SOLENNELLE



**SCAVOLINI**  
SPONSOR

Comune di Pesaro  
Provincia di Pesaro e Urbino



sotto l'Alto Patronato  
del Presidente della Repubblica

TEATRO COMUNALE G. ROSSINI  
LUNEDI' 7 SETTEMBRE 1987 - ORE 21.00

---

GIOACHINO ROSSINI  
**PETITE MESSE  
SOLENNELLE**

*versione per soli, coro e orchestra*

---

Direttore  
**RICCARDO CHAILLY**

**KATIA RICCIARELLI** soprano  
**MARGARITA ZIMMERMANN** mezzosoprano  
**BRUNO BECCARIA** tenore  
**GIORGIO SURJAN** basso

**ORCHESTRA E CORO  
DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA**

Maestro del coro **Fulvio Angius**

---

con il contributo della

**sicit** comparto rep  
gruppo  
iri italstat

L'italiano, l'uomo latino in genere, è poco portato alla meditazione, alla riflessione introspettiva e paziente. Il suo modo di comunicare con l'inconscio, sia esso Dio o il diavolo, la coscienza morale o le sue perversioni, pretende la partecipazione attiva, il dialogo acceso, il confronto diretto. Gioie e dolori non si consumano nel silenzio ma si esprimono in gesti esteriori, nel bisogno di comunicare, nella ricerca di un coinvolgimento collettivo.

I segni del lutto, il pianto delle prefiche, i riti che accompagnano cerimonie religiose e feste popolari di comunità antichissime ne sono evidenti e logiche manifestazioni.

Non è diverso l'atteggiamento del musicista che si accosta al tema religioso. Dalle sacre rappresentazioni al madrigale, dagli inni liturgici alle messe, la commistione di sacro e profano, la tentazione di mescolare la bestemmia alla supplica, la protesta alla sottomissione, la ribellione all'obbedienza, l'irrisione sacrilega alla devozione ha costantemente fatto capolino nella musica sacra dei maestri italiani, invano raffrenata dai fulmini dei Concilii e delle encicliche. Il modo di intendere la sacralità risponderà sempre a un rapporto uomo-Dio nutrito di amore ma anche di rifiuto, di adorazione ma anche di contestazione. Il dialogo con la divinità as-

sume così prospettive terrene, umanamente vere, intrise di realismo quotidiano, con un interlocutore sincero nello slancio di devozione ma non disposto ad annullarsi nella luce abbagliante di un pantocratore incomprendibile.

Proprio il tema religioso, il soggetto liturgico, il difficile confronto col trascendente spingono a volte a una sincerità di linguaggio, a una ricerca di verità, all'impegno di esprimere sentimenti non abituali. Questo non avviene soltanto coi musicisti italiani: Johann Sebastian Bach non fu mai tanto vicino alla verità melodrammatica, alla passione del teatro popolare come nell'evangelica *Matthäus Passion*; né Wolfgang Amadeus Mozart tanto prossimo all'ultima rivelazione allor che l'ombra della morte gli dettò talune pagine del *Requiem*.

È anche il caso di Gioachino Rossini: del suo *Stabat Mater* e della sua *Petite Messe Solennelle*. Rossini annovera nella sua produzione diverse composizioni di genere sacro, risalenti anche agli esordi (le *Messe* di Bologna, di Ravenna, di Rimini, con qualche perplessità a lui attribuite). Nel pieno dell'esperienza napoletana oltre alla potente espressione politico-popolare dell'opera-oratorio *Mosè in Egitto*, aveva composto una *Messa di Gloria* di abbagliante

bellezza, oggi in fase di recupero da parte della Fondazione Rossini, che costituirà un eccitante motivo d'interesse in uno dei prossimi Rossini Opera Festival. Negli interminabili anni del silenzio operistico, oltre allo *Stabat Mater* e alla *Petite Messe Solennelle*, Rossini dedicò al genere religioso soltanto brevi pagine di scarsa importanza, quali i tre cori *La foi, l'esperance et la charité*, il *Tantum ergo* e l'*O salutaris hostia*: produzione marginale che non suggerisce una particolare propensione per il genere sacro. Tuttavia nello *Stabat Mater* e nella *Petite Messe* si verifica un fenomeno straordinariamente interessante: nel segno dell'ispirazione religiosa Rossini rompe il riserbo e la pudicizia che hanno sempre frenato il manifestarsi dei sentimenti per abbandonarsi a un canto di grande tensione emotiva, di terrena passionalità.

Il fenomeno non sorprende chi conosce la musica sacra dei compositori italiani d'ogni tempo, e proprio per le ragioni accennate all'inizio di queste riflessioni. Basti pensare allo *Stabat Mater* di Pergolesi, il modello che Rossini reputava insuperabile e irripetibile. Con questo capolavoro Pergolesi non soltanto coglie un vertice espressivo capace di una partecipazione assoluta ai fatti narrati dal vibrante racconto di Jacopone da Todi (o San Bonaventura?)

ma raggiunge un perfetto equilibrio formale ed espressivo fra i brani dedicati alla meditazione costernata e dolente delle sofferenze della madre di Cristo e quelli riservati a un commento sereno e trasfigurato, pervasi da una leggerezza sublimante e gioiosa, capace di far intendere di quali tesori sia stato foriero tanto Sacrificio. Questo equilibrio era stato negativamente giudicato da chi si ostinava a distinguere i momenti propriamente religiosi da quelli esterni al dramma, ritenuti in stridente contrasto con il significato del testo.

Nel caso specifico di Rossini l'evoluzione che l'accostamento al testo sacro ha comportato per la sua poetica musicale raggiunge il traguardo perseguito per tutta la carriera di compositore operistico: la possibilità di cogliere la verità drammatica in tutta la sua essenza senza ricorrere alla banalità della descrizione realistica, alla ovvietà del gesto veristico. Nelle opere, il canto aveva frenato in formule d'astrazione e in immagini idealizzate le lacrime della sofferenza e gli abbandoni della passione per timore di immiserire i sentimenti con la contaminazione del quotidiano. Il dolore della Madre, il mistero del Sacrificio gli devono essere sembrati eventi tanto grandi e lontani da essere affrancati dal pericolo del sentimentalismo, con-



sentendogli una partecipazione che sarebbe parsa eccessiva per qualsiasi storia d'uomini. Sta di fatto che mai come nello *Stabat* o nella *Petite Messe* Rossini si è spinto tanto avanti sulla via dell'inveramento romantico, mai è sembrato così vicino al linguaggio dei grandi compositori contemporanei che l'avevano costretto al silenzio.

Giunto alla fine di un'esistenza che aveva visto le massime soddisfazioni mescolarsi alla delusione del fraintendimento e alla tragedia della rinuncia creativa, Rossini torna a volgersi al tema religioso. Nasce così nel 1863, qualche anno prima della morte, una curiosa *Messa Solenne* composta per un organico di due pianoforti, un harmonium e un coro di dodici persone: quattro voci soliste e otto di ripieno. L'harmonium ha la funzione di legare le scame e asciutte scansioni del pianoforte, oltreché di fornire un colore sacrale a pagine che tendono a sconfinare nel profano. L'accompagnamento della parte vocale provvede un sostegno di inedito colore, dove prevale la scrittura puntillista e secca di tastiere modernamente trattate come strumenti percussivi. Ne risulta un equilibrio sonoro che solo nelle esperienze del più avanzato Novecento trova accostamenti pertinenti. Il contrasto fra una concezione timbrica tanto avveniristica e un trattamento vocale composito ma pur sempre di matrice tradizionale genera sensazioni sconosciute. L'organico inconsueto è stato certamente dettato dalla destinazione della Messa: un'esecuzione cameristica avvenuta per pochi ed eletti amici il 14 marzo 1864. Ma, al di là delle ragioni contin-

genti, è possibile ipotizzare la scelta deliberata di dar voce particolare a un appuntamento con la fede che lascia nell'ascoltatore emozioni inquietanti. È l'incontro col trascendente di un autore laico quant'altri mai, che ha nutrito il suo credito d'artista col cinismo della più spregiudicata ambiguità espressiva, con la disacrazione dell'ironia e della satira.

Una spiritosissima dedica: - «*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 nè pour L'Opera Buffa, / tu le sais bien! Peu de Science un peu de coeur / tout est là. Soit donc Beni, et accorde moi / Le Paradis*» - così completata: - «*Petite Messe Solennelle a quatre Parties / avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium / Composée pour ma villegiature de Passy. / Douze chanteurs de trois sexes Hommes, Femmes, et Castras seront suffisants / pour son execution. Savoir huit pour les Choeurs, quatre pour les Solos, total douze Chérubins. / Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant: Douze aussi sont les Apôtres dans le celebre / coup de Mâchoire peint a Fresque par Leonard dit La Cena, 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 a mon Dejeunè et que / Les miens chanteront juste et con amore tes Louanges et cette petite / Composition qui est Hèlas le dernier Pechè mortel de / ma vieillesse. G. Rossini Passy. 1863*» - confonde ulteriormente i contorni di questa composizione emblematica e allontana la comprensione dei motivi che l'hanno

patrocinata. Nella *Messa* si fondono stili diversi, secondo una prassi cui Rossini ci ha abituato, accostando senza un disegno riconoscibile reminiscenze della scrittura contrappuntistica e slanci lirici, formule operistiche che non rifiutano il manierismo del canto virtuosistico e melodie di pregnante emotività. La formula liturgica ne esce sfumata, sicché più che una messa, la composizione si rivela una sequela variegata di pagine solistiche (reminiscenza dei mai rinnegati pezzi chiusi) e di interventi corali elaborati e significanti. Nelle opere, Rossini, anche per ragioni pratiche, non aveva mai trattato il coro in modo complesso: a una scrittura sostanzialmente omoritmica aveva alternato qualche raro esempio di stile imitativo, più accennato nell'esposizione tematica che insistito nei susseguenti sviluppi. Nella *Petite Messe Solennelle* egli si cimenta invece con procedimenti multiformi che vanno dai familiari andamenti omoritmici (*Kirie, Gloria Patris*, gran parte del *Credo, Sanctus, Dona nobis pacem*) a uno stile polifonico elaborato e severo (*Christe, Et in Spiritum Sanctum Dominum, Confiteor unum baptisma, Benedictus, Qui tollis peccata mundi*) sino al rigoroso fugato di tradizione bachiana (*Cum Sancto Spiritu, Et vitam venturi saeculi*). Quando i solisti cantano insieme nei pezzi concertati, la grafia vocale, anche se più fiorita e più libera, ricalca le tipologie della scrittura corale. Così ritroviamo nei quartetti andamenti omoritmici (*Laudamus te, Benedicimus te, Dominus Deus Sabaoth, Hosanna in Excelsis, Qui venit in nomine Domini*), polifonici (*Glorificamus te, Propter ma-*

*gnam gloriam tuam, Filium Dei Unigenitum, Et incarnatus est*) e imitativi (*Gratias agimus tibi*).

È però nelle parti solistiche che si registrano svolte espressive sorprendenti, profetiche anticipazioni stilistiche. Il duetto soprano-contralto, *Qui tollis peccata mundi*, aperto dallo stesso spunto che introduce la preghiera di Desdemona, inizia in modo sommesso e distaccato, accompagnato dal quieto arpeggiare del pianoforte, non disdegnando le sollecitazioni di una convenzionalissima progressione insaporita dalle dissonanze dei ritardi. Una brusca modulazione di dominante-tonica lo volge poi in direzione vagamente salottiera che non sarebbe dispiaciuta a Liszt, ispiratore anche di una chiusa in *maggiore* che fa sfoggio di modulazioni sconosciute al Rossini operista, ma non all'infaticabile sperimentatore dei *Péchés de vieillesse*. Il terzettino (ah questo elusivo ricorso ai diminutivi!) per le voci gravi - contralto, tenore, basso - *Gratias agimus tibi*, nasconde sotto l'arcaico impianto imitativo freschezza, grazia tenera e leggera, serenità incantevole, accresciuta dall'accompagnamento semplicissimo e pur così espressivo del pianoforte solo. Le armonie impreziosite da cromatismi inaspettati rivelano un Rossini attento a recepire gli stilemi del linguaggio musicale più aggiornato. Quando il canto delle tre voci fiorisce in rapide quartine di sedicesimi, non è lo spirito belcantistico a muoverlo, ma il bisogno di innalzarsi in volo d'anime liberatorio. L'aria del tenore, *Domine Deus* (che richiama l'altra celeberrima dello *Stabat Mater, Cujus animam gementem*) si ascrive a quel genere particolare di religiosità

definita impropriamente teatrale ma che meglio varrebbe situare in una spiritualità laica. Il suo empito lirico, così ricco di slanci appassionati, costituisce certo un modo inconsueto di invocare la divinità. Nondimeno la sincerità dell'omaggio, la terrena corposità della professione di fede non possono dispiacere né lasciare indifferenti.

Considerazioni analoghe valgono per l'aria del basso, *Quoniam tu solus sanctus*, di proporzioni tali che è difficile farla rientrare nel concetto di «petite», anch'essa correlabile con la corrispondente *Pro peccatis suae gentis* dello *Stabat Mater*. Il nobile declamato iniziale si espande nel fervore del *Quoniam tu solus sanctus*, ravvivato da espressive progressioni ascendenti che sottolineano onomatopeicamente la glorificazione del Salvatore (*Tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus*) sino all'esplosione del nome benedetto, Jesu Christe. Il continuo trascolorire delle modulazioni, che toccano sfumature armoniche ed enarmoniche, è ulteriore testimonianza del cammino percorso.

L'Andantino del soprano, *Crucifixus etiam pro nobis*, non ha più tracce del cantare belcantistico e ricorda la morfologia del canto verdiano di *Otello*, saltando a piè pari il processo evolutivo che ve l'ha condotto. Anche qui gran varietà di accordi: un inquieto modulare, aiutato da originali progressioni che ribadiscono l'impegno straordinario. E anche qui un'aura di romanticismo, una freschezza d'ispirazione, una tensione lirica, una partecipazione commossa che spostano in avanti i confini dell'estetica rossiniana. Il lungo intervento del soprano, *O salutaris hostia*, prende le mos-

se da antiche reminiscenze di *Cantus firmus* ma presto decolla in purissimi cieli lirici, dove disegna intime emozioni. L'uso di accordi preziosi, di modulazioni enarmoniche, di progressioni elaborate e insistite risulta un tanto ricercato per un testo altrimenti commovente e di intrinseca forza espressiva.

L'*Agnus Dei* che conclude la Messa, affidato alla voce prediletta del contralto, offre a Rossini l'occasione di una pagina sconvolgente, certo fra le sue più belle. Un canto irrequieto e angosciato si integra magnificatamente con l'accompagnamento impostato su un drammatico inseguirsi di accordi ribattuti. Al contralto è affidata, ogni volta più veemente, la triplice supplica del *Miserere nobis*; al coro, sommessa e fiduciosa, la preghiera del *Dona nobis pacem*. Poi solista e coro uniscono le voci per rinnovare un'invocazione che perde il rispetto della supplica per trasformarsi in una disperata implorazione, caparbia e sfrontata, quasi l'affermazione di un diritto.

Siamo ormai definitivamente lontani dall'apollineo distacco del canto belcantistico. Prima di congedarsi dal mondo Rossini ha voluto dirci che aveva compreso i «meccanismi» del canto romantico anche se si era rifiutato di applicarli ai sentimenti degli uomini, per tema che potessero risultarne travolti e banalizzati.

Il testo latino della liturgia cattolica, simbolico e cifrato, lo ha messo al riparo da questo pericolo consentendogli di dar libero sfogo alla vena dionisiaca tanto a lungo repressa. Che il mutato atteggiamento estetico sia attribuibile all'accostamento del tema religioso e non alla naturale evoluzione dovuta allo scorrere degli

anni, lo dimostra il comune sentire di queste due opere sacre composte ad anni di distanza: nel 1831 i primi sei numeri dello *Stabat*, completato poi nel 1842; nel 1863 la *Petite Messe Solennelle*.

La contraddizione del titolo fra *Petite* e *Solennelle* racchiude, come sempre in Rossini, una doppia verità. La definizione di *Petite*, oltre alla professione di umiltà ribadita nella dedica al Buon Dio, riguarda infatti la dimensione esecutiva più che la struttura generale della messa, che in realtà assume cospicuo e completo sviluppo. Trasposta a un organico sinfonico, allargata a un coro di grande dimensione, la qualifica di *Solennelle* si conferma niente affatto arbitraria.

Rossini intuì che dopo la sua morte qualcuno sarebbe stato tentato di esplorare questa seconda lettura e non volle consentire che sulla sua ultima opera si intervenisse con quella libertà di cambiare e trasformare che aveva tante volte tollerato in passato. Compresa anche che la trasposizione a grande organico avrebbe accentuato e posto in evidenza le novità di una musica che si era lasciata alle spalle l'ideale distacco dei classici per confrontarsi drammaticamente con i conflitti della coscienza. Per questo pose mano egli stesso alla trascrizione per orchestra, accuratamente stesa in una splendida partitura conservata alla Fondazione Rossini di Pesaro. La versione orchestrale muta profondamente il *sound* dell'intera composizione, ennesima dimostrazione della straordinaria capacità che possiede la musica di Rossini di assumere sembianze e valenze molteplici modificandone anche soltanto aspetti complementari, in questo

caso la veste strumentale e il raddoppio delle parti vocali d'insieme.

La musica acquista respiro e potenza insospettati: il canto si dilata in echi solenni e sacrali; le grandi chiuse fugate degli *Amen* attingono la grandiosità e lo splendore delle antiche cattedrali. Ne risultano accresciute la pompa del rito, l'evocazione celebrativa degli attributi del culto, le immagini esoteriche della fede. Si attenua però irrimediabilmente quell'intimo e sommerso dialogo con la divinità, così confidenziale e autentico, che la dimensione cameristica favorisce e che costituisce il dato più straordinario e originale di quest'opera senza paragoni.

Alcuni brani risultano senz'altro valorizzati, derivando dalla nuova veste strumentale espansione e appropriata magniloquenza. È il caso delle arie per tenore, *Dominus Deus*, del basso, *Quoniam tu solus Sanctus*, e del contralto, *Agnus Dei*, dove un canto di grande ricchezza espressiva trova nello spessore dell'orchestra adeguato sostegno.

Nel *Kyrie*, violoncelli, contrabbassi e fagotto non arrivano a restituire la secchezza distaccata delle ottave del pianoforte nel disegno ossessivamente ripetuto che fa da contrappunto ritmico alle armonie del coro: un procedimento di straordinaria novità che ha fatto pensare a Strawinsky.

Le perentorie affermazioni del *Gloria* e del *Credo* trovano nel «tutti» orchestrale la giusta posanza, così come gli ampi fugati conclusivi. Ma non sono soltanto le pagine di forte carica retorica ad avvantaggiarsi dei mille colori dell'orchestra sinfonica: anche quelle tenere e sommesse trovano nella morbidezza degli ar-





Italians, and Latins in general, are not much given to meditation, to patient, introspective deliberation. Their method of communication with the unseen, be it God or Devil, conscience or its perversions, demands active participation, heated answering back and direct confrontation. Joys and sorrows do not burn themselves out in silence but get themselves expressed in outward gestures, in the need to communicate, in the attempt to involve everybody.

Obvious and logical consequences of all this are the outward manifestations of mourning, the wailings of hired professional mourners, and the rites accompanying the religious ceremonies and popular holidays of ancient communities. The musician who undertakes a religious subject behaves in just the same way. From the «sacre rappresentazioni» (Miracle plays) to the madrigal, from hymns to Masses, Italian sacred music is noteworthy for the constant mixing together of the sacred and the profane, a temptation to lard the prayers with blasphemy, rebellion against authority, protests against submission - all of which the thunderbolts of Councils and Encyclicals have vainly tried to suppress.

The Italian conception of

holiness will always presuppose a relationship between man and God that thrives on disobedience as well as love, on criticism as well as adoration. Prayer to God thus takes on an earthly, true to life perspective, permeated with everyday realism, in which the suppliant is sincere in his outburst of devotional feeling but by no means willing to abnegate his own personality in the radiant light emanating from an incomprehensible Creator of the Universe.

It is religious subjects, liturgical themes, the difficult challenge of the transcendent that sometimes force a composer into a special sincerity of language, a search for truth, or lead him into trying to express unusually profound feeling. This happens to others besides the Italians: never was Johann Sebastian Bach so near to operatic realism or to the passions of the popular theatre as when he wrote his biblical St. Matthew Passion, nor was Wolfgang Amadeus Mozart so near to the Revelation as when some passages of his Requiem were dictated to him by the Angel of Death.

This is also true of Rossini, of his Stabat Mater and Petite Messe Solennelle. Amongst Rossini's output are numerous sacred works composed when he was

still a boy (the Masses written for Bologna, Ravenna and Rimini, some of doubtful attribution). In the midst of his Neapolitan period, he composed not only the opera-oratorio *Moses in Egypt*, full of forceful political and popular feeling, but also a Mass of dazzling beauty, which the Rossini Foundation is currently working on, and which will be an exciting feature of some future Rossini Opera Festival. During the endless years of his operatic «retirement» Rossini wrote, besides the Stabat Mater and the Petite Messe Solennelle, just a few unimportant sacred pieces, like the three choruses Faith, Hope and Charity, a *Tantum ergo* and an *O salutaris Hostia*: a scanty collection that would not seem to suggest any particular gift for sacred music. However, in the Stabat Mater and the Petite Messe we observe an extra ordinarily interesting phenomenon: under the influence of religious inspiration Rossini breaks through the reserve and modesty that have always prevented him from showing his feelings too openly, and lets himself go, writing music of great emotional tension and earthy passion. The phenomenon will not surprise anyone who is familiar with Italian religious music of all periods, for the very

reasons that we hinted at earlier in this article. Just think of Pergolesi's Stabat Mater, the model that Rossini considered impossible to improve upon or to repeat. In this masterpiece Pergolesi not only achieves a high peak of expression in his faithful setting of the events narrated so vividly by Jacopone da Todi (or was it Saint Bonaventura?) but he also manages a perfect balance, both in form and in expression, between those numbers dedicated to dismayed and sorrowful contemplation of Our Lady's sufferings and those dealing with serene and transfigured commentary, imbued with a sublimating and joyous lightness that brings home to us that the Sacrifice has been a source of great riches for us. Those critics who consider the purely religious moments of the poem as being distinct from those external to the story have sometimes been severe upon this balance, judging that the commentary is in violent conflict with the meaning of the text. In Rossini's case, tackling the sacred text brings his sense of musical poetry to the full maturity that he had been aiming at throughout his career as an opera composer: his ideal is always to get to the heart of dramatic truth without ever



falling back upon the banalities of realistic descriptive music or the obvious tricks of what we now call verismo. In his operas, the tears of suffering and the outpourings of passion were crystallized into abstract forms and idealized images so as not to render the sentiments banal by mingling the vulgar or everyday with them. The sorrow of the Mother and the mystery of the Sacrifice must have seemed to him events so great and so distant as to be free from all risk of sentimentality, thus allowing him to indulge his feelings in a manner that would have seemed exaggerated if he had been setting a story dealing with ordinary men. The fact is that Rossini never ventured so far along the path of Romantic realism as in the Stabat or in the Petite Messe, where he seems much nearer than ever before to the style of those great contemporary composers whose successes had forced him to retire from writing operas.

Towards the end of his life, having run the gamut from the wildest artistic triumphs to the pain of seeing himself misunderstood and to the tragedy of having to give up composing, Rossini once more dedicates himself to sacred music. In 1863, a few years before his death, the result is this curious *Messa Solenne*, composed for two pianos, harmonium, a chorus of twelve - four solo singers and eight in support. The harmonium serves to bind together the scanty, terse accents of the piano, besides giving a sacred tone to some numbers that smack somewhat of the profane. The accompaniments to the vocal part

are an entirely novel kind of support: the keyboard instruments are generally treated in the modern manner, as instruments of percussion in a dry, pointillistic style of writing. The result is a kind of sound balance that is only to be found again in works of very recent composition. It is a quite unique experience to listen to the contrast between so futuristic a conception of timbre and so varied and yet so traditional a vocal treatment. The unusual scoring must have been dictated by the nature of the first performance, a private one in a drawing room before a few chosen friends on 14 March, 1864. Apart from practical reasons, however, we can perhaps surmise that Rossini deliberately chose to give an unusual colouring to an exercise of faith that arouses disturbing emotions in the listener. Here, at grips with the transcendent, is the most secular of composers, who had nourished his artistic creed with the cynicism of the most shameless ambiguity of expression, poking fun with the weapons of irony and satire.

There is a witty dedication: «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. Soit donc Béni, et accorde moi/Le Paradis.» (Good Lord, here is my poor little Mass, finished at last. What is it that I have just written, sacred music or scary music? I was born to write comic operas, as Thou well knowest! A little feeling, very little skill, such as it is, is there. Blessed be Thy

name, then, and grant me Paradise.) It ends up: «Petite Messe Solennelle/ a quatre Parties/avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium/ Composée pour ma villegiature de Passy./ Douze chanteurs de trois sexes Hommes, Femmes, et Castrats seront suffisants/ pour son exécution. Savoir huit pour les Choeurs, quatre pour les Solos, total douze Chérubins./ Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant: Douze aussi sont les Apôtres dans le célèbre/ coup de Mâchoire peint a Fresque par Leonard dit La Cena, 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 a mon Déjeuné et que/ Les miens chanteront juste et con amore tes Louanges et cette petite/ Composition qui est Hélas le dernier Péché mortel de/ ma vieillesse.» G. Rossini, Passy, 1863. (Petite Messe Solennelle/ in four parts/ with accompaniment for 2 pianos and harmonium/ composed during my holidays in Passy./ Twelve singers of the three sexes Men, Women and Castrati will do/ to perform it. That is eight for the choruses, four for the solos, total twelve cherubim./ May the Good Lord forgive me the following comparison: twelve is also the number of the Apostles painted in Leonardo's celebrated/ bulls-eye, the fresco known as the Last Supper, whoever would have believed it!/ Amongst Thy disciples are some of those men who play wrong notes!! Lord/ don't worry, I declare there will be no Judas at my dinner and that/ my friends will sing Thy praises in tune and con amore as they will this little/ composition

which is, alas, the last mortal sin of/ my old age. G. Rossini, Passy, 1863.)

All this further confuses the background of this puzzling composition and makes it more difficult to understand the motives that gave birth to it. Differing styles are blended in the Mass, a practice to which Rossini has accustomed us, mingling together without any discernible pattern echoes of polyphonic writing, operatic outbursts, theatrical formulas that do not disdain mannered florid singing, and melodies pregnant with emotion. The liturgical formula loses its sharp outlines and the work is seen to be not so much a Mass as a varied succession of solo arias, going back to the formal set pieces that Rossini had always remained faithful to, and of elaborate, significant choral numbers.

In his operas, for purely practical as well as other reasons, Rossini had never thoroughly exhausted the possibilities of choral writing: he alternated between essentially homorhythmic writing and the occasional example of imitative style, stressed rather more in the opening statement of the theme than in the subsequent development. On the other hand, in the *Petite Messe Solennelle* he undertakes various different treatments, ranging from the usual homorhythmic movements (Kyrie, Gloria, most of the Credo, Sanctus, Dona nobis pacem) to an elaborate and severely polyphonic style (Christe, Et in Spiritum Sanctum Dominum, Confiteor unum baptisma, Benedictus, Qui tollis peccata mundi) and finally to a rigorous fugue in the Bach tradition (Cum

Sancto Spiritu. Et vitam venturi seaculi).

When the soloists sing together in the ensemble numbers, the vocal writing is similar to that in the chorus parts, although it is freer and more ornamented. Thus, in the quartets we find homorhythmic movements (Laudamus te, Benedicimus te, Dominus Deus Sabaoth, Hosanna in Excelsis, Qui venit in nomine Domini), polyphonic movements (Glorificamus te, Propter magnam gloriam tuam, Filium Dei Unigenitum, Et incarnatus est) and imitative movements (Gratias agimus tibi).

It is, however, in the solo parts that we find surprising achievements in expression and prophetic stylistic anticipations. The duet for soprano and contralto, Qui tollis peccata mundi, beginning with the same theme as Desdemona's prayer, starts off in subdued and detached fashion, accompanied by tranquil piano arpeggios, and does not scruple to make use of a very conventional progression spiced by the dissonance of ritards. Then a sudden dominant-tonic modulation leads it into something suggesting the atmosphere of the salon, which would have pleased Liszt, the inspirer of a major cadence employing modulations that we never find in Rossini's operatic works, but that we do in the Pêchés de vieillesse, the output of an indefatigable experimenter. The terzettino ("little trio" - ah, this escapist use of diminutives!) for the deep voices - contralto, tenor, bass - Gratias agimus tibi, beneath its old-fashioned imitative form conceals freshness, tender and airy grace, and enchanting serenity,

enhanced by the simple and yet so expressive accompaniment for solo piano. The piquant harmonies, enriched by unexpected chromaticisms, show us a Rossini intent upon absorbing all the latest developments in musical language. When the vocal line, in all three parts, blossoms into rapid groups of four semiquavers, the inspiration is not the spirit of bel canto but rather the need for a liberating flight of the soul. The tenor aria Domine Deus (which recalls its counterpart in the Stabat Mater, Cujus animam gementem) is an example of that particular type of religiosity improperly termed "theatrical" but which it would be better to define as "secular spirituality". Its tuneful, operatic fervour, full of passionate ardour, is certainly a rather unusual mode of addressing the Divinity. Nevertheless the sincerity of the prayer and the massive ingenuousness of the profession of faith can neither displease us nor leave us indifferent. The same may be said of the bass air Quoniam tu solus sanctus, which we can also compare with its corresponding number in the Stabat Mater, Pro peccatis suae gentis, but is of such large dimensions that we can hardly accept it as in any way "petite". The noble opening declamation blossoms into the fervour of the Quoniam tu solus sanctus, enlivened by expressive upward progressions that underline the glorification of the Saviour in an example of musical onomatopoeia (Tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus) until the Blessed Name bursts forth, Jesu Christe. The forever changing colours of

the modulation, drawing on harmonic and enharmonic shadings, testify yet again to the composer's development.

The soprano's andantino aria, Crucifixus etiam pro nobis, is devoid of ornamental vocal passages and recalls the morphology of Verdi's vocal writing in Otello, skipping the evolutionary process that had led up to it. Here too the chords are greatly varied: a restless series of modulations, helped by original progressions that confirm Rossini's extraordinary sense of dedication. Here too the Romantic aura, the freshness of inspiration, the lyrical tension and the emotional involvement enlarge the boundaries of Rossini's aesthetic achievement. The soprano's long number O salutaris Hostia is based on distant memories of Cantus firmus (Plainsong), but soon soars into purely lyrical spheres and becomes deeply expressive. The use of exquisite harmonies, enharmonic modulations and elaborate, insistent progressions seems to give too studied an effect to words and music that are otherwise moving and of intrinsic emotional force.

The Agnus Dei that ends the Mass, which Rossini gives to his favourite voice, the contralto, gives him the opportunity to write a disturbing piece, certainly one of his best. The restless and anguished vocal part is perfectly matched to an accompaniment based on dramatic repetition of chords. The contralto is given the words Miserere nobis, thrice repeated, each time more vehemently, whilst the chorus intones the prayer Dona nobis pacem in quietly trusting tones. Then soloist and chorus unite

their voices to repeat the invocation that changes from a respectful supplication into a desperate entreaty, obstinately brazen, almost the assertion of a right. By now we are worlds away from the elegant detachment of bel canto singing. Before quitting this world Rossini wants to let us know that he has understood the "mechanism" of Romantic vocal writing even if he has always refused to employ it in his settings of human passion, for fear of banality and distortion. The Latin text of the Catholic liturgy, symbolic and codified, protects him from this danger and has allowed him to freely indulge his Dionysian vein, so long repressed. This changed aesthetic attitude is definitely due to his working on a sacred subject, and not to a merely natural evolution caused by the passage of time; this is proved by the similar feeling that we find in both these major sacred works, composed so many years apart: the first six numbers of the Stabat in 1831, the others added in 1842, and in 1863 the Petite Messe Solennelle.

The contradiction between Petite and Solennelle in the title conceals, as always in Rossini's case, a double-edged truth. The definition Petite, apart from that profession of humility also repeated in the dedication to the Good Lord, refers in fact to the small number of performers required rather than to the structural dimension of the Mass, which is in fact of noteworthy proportions and fully developed. When the Mass is given in its orchestral version with a large chorus, the adjective Solennelle is seen to be by no means arbitrary.

Rossini sensed that after his death someone would be tempted to rescore the Mass for orchestra and did not want his last work to be subjected to the wanton chopping and changing by outsiders that he had tolerated so often in the past. He also realized that an orchestral version would underline and bring out more clearly the originality of a composition that has turned its back on the ideal emotional detachment of the classical composers and dramatically challenges the conflicts of man's conscience. And so he himself undertook the transcription for full orchestra, beautifully written out in a splendid manuscript full score preserved at the Rossini Foundation in Pesaro. The orchestral version considerably alters the sound of the entire work, yet another proof of the extraordinary way in which Rossini's music can take on multiple aspects and power even when changes are made in merely subservient elements, in this case the orchestrating of the accompaniment and the doubling of the chorus. The music acquires unsuspected breadth and power; the vocal part expands into solemn, sacred echoes; the great fugal cadences of the Amen attain the grandeur and splendour of ancient cathedrals. The majesty of the rite, the solemn evocation of the high points of the service, the esoteric images of faith - all are accentuated. On the other hand, we inevitably lose that intimate, subdued dialogue with the Divinity, so personal and so genuine, that comes naturally when the Mass is performed in its original form and that constitutes the most ex-

traordinarily original factor in this incomparable masterpiece.

Some numbers certainly gain, deriving new breadth and magniloquence from the orchestral scoring. This is true of the tenor aria, Domine Deus, the bass air Quoniam tu solus Sanctus, and the contralto solo Agnus Dei, where the richly expressive vocal line finds adequate support in the orchestral sonorities.

The cellos, double basses and bassoon in the Kyrie cannot duplicate the detached dryness of the keyboard octaves in an obsessively repeated pattern that serves as rhythmic counterpoint to the harmonies of the chorus - a startlingly original procedure that has reminded some critics of Stravinsky.

The peremptory affirmations of the Gloria and the Credo express themselves in all their true might in the orchestral "tutti", as do the final fugues. But it is not only the massive numbers that gain from the thousand colours of the symphony orchestra; the tender and subdued numbers are also ideally heightened by softness of the strings and the sweetness of the woodwinds, as we notice when the solo voices enter for the first time in Et in terra pax hominibus.

The idyllic Prélude Religieux that precedes the Sanctus has been left to a keyboard instrument, either piano or harmonium (in the original version it was given to solo piano). Rossini limiting himself to scoring just the initial peroration and the finale for wind instruments only. This is a surprising choice, because this long interlude without any singing would seem particularly adapted to an instrumental

setting that would bind it more closely in terms of sound texture with the preceding and succeeding numbers. Even the most passionate admirer of the original version for salon forces will have his doubts when he listens to this pensive fugato, inspired by Bach's Das Wohltemperirte Clavier but with presages of César Franck in its pervasive chromaticism, played upon a solo piano (or harmonium).

In certain numbers Rossini tries hard to reproduce the original colours, by orchestral means, as in the Qui tollis peccata mundi for soprano and contralto, where two harps alternate in the arpeggios originally given to the piano, supported by pizzicato strings on the downbeat, and where clarinets and bassoons reproduce the sustained notes as sweetly as did the harmonium; or in the soprano's Crucifixus etiam pro nobis where the steady, expressive piano part is given to the strings alone, who carry it along unchanged for the whole length of the piece, whilst the woodwinds undertake the held notes of the harmonium; or again in the O salutaris Hostia, another soprano solo, where the strings again take over the piano part with incomparable effects of sweetness and softness.

Naturally enough, Rossini finds himself hampered by being forced to orchestrate accompaniments originally conceived for the keyboard, which does not allow him to indulge in that variety of themes and those exchanges between voices and instruments of which we constantly find wonderful examples in his operas. Moreover, the liturgical nature of

the piece, the sacred text, would not allow the imagination to run riot. This is why the Mass is full of endlessly repeated accompanying figures of a purely functional and anonymous nature that are brought more forcibly to our notice, not always happily, in the orchestral version. On the other hand, the nondescript character of these accompaniments allows the singing voice to expand and to dominate in such a way as to concentrate one's attention on the words, which are always perfectly intelligible in the best tradition of liturgical music.

### Alberto Zedda

translation c. Michael Aspinall

Nelle pagine seguenti: frontespizio dell'autografo della *Petite Messe* (prima versione), contenente la celebre «dedica al buon Dio».