STABAT MATER

ROSSINI OPERA FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Marche

Enti fondatori

Comune di Pesaro

Provincia di Pesaro e Urbino

Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

BANCA POPOLARE DELL' ADRIATICO
GRUPPO SANPAOLO IMI

Fondazione Scavolini

ROSSINI OPERA 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 2003 si attua

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

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

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, Classicauto-Concessionaria Lancia, Gorini Banqueting, Ratti Abbigliamento,Vittoria & Savoy Hotels;

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

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti
Germano Buzzi
Catervo Cangiotti
Paolo Dal Poggetto
Renato Raffaelli
Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Coordinamento generale di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento artistico
Ludovico Bramanti

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite e, dal canto suo, il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione.
Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali e sulla base di un piano articolato in otto sezioni (Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie). La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims *o il Finale tragico del* Tancredi. *Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo* Lettere e Documenti *e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi tre volumi.*
L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate a occuparsi di ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.). A queste collane si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale.
L'attività artistica della Fondazione è coordinata da Bruno Cagli. Philip Gossett è direttore editoriale dell'edizione critica del cui comitato fanno parte Patricia B. Brauner e, in qualità di segretario, Cesare Scarton. La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

PALAFESTIVAL
Giovedì 21 agosto 2003 - ore 21.30

Gioachino Rossini

STABAT MATER

per soli, coro e orchestra

Direttore
ALBERTO ZEDDA

IANO TAMAR, soprano
DANIELA BARCELLONA, mezzosoprano
GREGORY KUNDE, tenore
ALASTAIR MILES, basso

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

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Dedicato a
Lucia Valentini Terrani
(1946-1998)

Un ricordo

La sorte mi ha consentito di giocare un ruolo nella creazione di un binomio leggendario: Lucia-Cenerentola. Claudio Abbado in tournée in Giappone con i complessi scaligeri, tornando a Milano avrebbe dovuto riprendere con poche prove a disposizione *La Cenerentola* allestita nella stagione precedente, protagonista Teresa Berganza. La signora Berganza fu costretta a cancellare l'impegno e risultò impossibile trovare una sostituzione di pari prestigio. Casualmente venuto a conoscenza del problema mi permisi di far segnalare con insistenza ad Abbado una giovane esordiente che avevo avuto la fortuna di ascoltare e immediatamente scritturare per due opere rossiniane, *La gazza ladra* e *Torvaldo e Dorliska*: Lucia Valentini, non ancora Terrani. Abbado accondiscese ad ascoltare Lucia al suo ritorno: lo fece dal suo podio prestigioso inviandola direttamente in palcoscenico. Lucia seppe mostrare in una sola volta la qualità incantatrice della voce, il carisma della teatrante di razza, la saldezza di nervi dei predestinati a vincere: e fu subito mito...

Alberto Zedda

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati
Impaginazione
Antonio Trebbi

Service
Litograph 90, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2003

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

Sommario

Stabat Mater
di Alberto Zedda p. 17

Stabat Mater
by Alberto Zedda p. 25

Stabat Mater*: un libretto per Pesaro* p. 31

I protagonisti p. 57

Ritratto di Gioachino Rossini con dedica *All'Illustre signore A. Aguado, Marchese de las Marismas del Guadalquivi*, fraterno amico del compositore, cui si deve la prima proposta di stesura dello *Stabat Mater*. Litografia di De Lemercier su ritratto di L. Duprés (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

Stabat Mater

L'uomo latino è poco portato alla meditazione, alla riflessione introspettiva e paziente. Il suo modo di comunicare con il trascendente richiede la partecipazione attiva, il dialogo acceso, il confronto diretto. Gioie e dolori non si consumano nel raccoglimento del silenzio, ma si esprimono in gesti esteriori dettati dal bisogno di comunicare, nella ricerca di un coinvolgimento collettivo. I segni del lutto, il pianto delle prefiche, le processioni, i riti che accompagnano cerimonie religiose e feste popolari ne sono la logica manifestazione.

Non diverso è l'atteggiamento del musicista latino che si accosta al tema religioso. Dalle sacre rappresentazioni al madrigale, dagli inni liturgici alle messe, la tentazione di mescolare il sacro al profano, la protesta alla supplica, la ribellione alla sottomissione, l'irrisione sacrilega alla devozione ha costantemente fatto capolino nella musica sacra dei maestri italiani.

Il modo di intendere la sacralità ha risposto costantemente a un rapporto Uomo-Dio nutrito di amore, ma anche di orgoglio luciferino; di adorazione, ma anche di contestazione. Il dialogo con la divinità assume così prospettive terrene, umanamente sofferte: l'interlocutore è sincero nello slancio devozionale, ma non disposto ad annullarsi nella luce abbagliante di un pantocratore irraggiungibile.

Proprio il tema religioso, il difficile confronto con l'inconoscibile, spingono il compositore a ricercare una sincerità di linguaggio che porta alla commozione, all'espressione di sentimenti non scontati. E' anche il caso di Gioachino Rossini. Il Maestro pesarese annovera nella sua produzione diverse composizioni di genere sacro, risalenti anche agli esordi (le *Messe* di Bologna, di Ravenna, di Rimini, a lui attribuite con qualche perplessità). Nel pieno dell'esperienza napoletana, apogeo della sua maturità d'artista, oltre alla potente espressione politico-popolare dell'opera-oratorio *Mosè in Egitto*, aveva composto una *Messa di gloria* di raggelata bellezza, oggi in corso di rivalutazione. Negli interminabili anni dell'esilio creativo, Rossini aveva rotto la consegna del silenzio proprio con due lavori sacri di vasto impegno, lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe Solennelle*, cui aveva aggiunto alcune pagine corali, *La foi, l'espérance et la charité*, il *Tantum ergo*, e l'*O salutaris hostia*, di modesta rilevanza.

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 finalmente a un canto di grande tensione emotiva, di terrena passionalità. Il fatto non sorprende chi conosce la musica sacra dei compositori italiani. Senza ripercorrere il lungo tragitto che condurrà all'umanissimo e profano *Requiem*

Domenico Induno (1815-1878), *Ritratto di Gaetano Donizetti*, olio e tempera su carta pesante (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)

verdiano, basti pensare allo *Stabat Mater* di Pergolesi, il modello che Rossini reputava insuperabile. Con questo capolavoro Pergolesi non soltanto coglie un vertice espressivo capace di coinvolgere profondamente l'ascoltatore nel vibrante racconto di Jacopone da Todi, 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 gioiosa leggerezza.
Questa commistione venne giudicata riprovevole dai difensori della fede integralisti, sollevando le stesse insofferenze che avevano spinto i padri conciliari a limitare drasticamente la presenza della musica nei templi con le risoluzioni statuite nel Concilio di Trento. Al di là delle tendenze attitudinali della gente latina, una grande responsabilità nella desacralizzazione della musica religiosa dei nostri autori spetta anche a queste condanne conciliari che hanno creato una molesta diseguaglianza fra il musicista di fede protestante, affrancato dalle restrizioni del Concilio, e il musicista cattolico. L'Italia che fino a Palestrina e Monteverdi aveva prodotto la più alta qualità di musica destinata al culto passò rapidamente agli ultimi posti della graduatoria.
Il danno non fu solo per i musicisti militanti: le bolle trentine, scacciando la grande musica dalle chiese, privarono il popolo, tutto il popolo, della prima e più immediata fonte di educazione musicale. Mentre i fanciulli di Germania, Austria, Olanda, Inghilterra condotti dai genitori in chiesa acquistavano familiarità con la musica di Schütz, Bach, Händel e tanti altri grandi comunicatori dello spirito, anche partecipando direttamente nell'intonare i corali della liturgia, gli italiani dovevano accontentarsi di sot-

NOTIZIE MUSICALI.

Lo Stabat Mater *di Rossini*.

Togliamo dalla *Gazette de France* il seguente brano:

« Parigi. – Lo *Stabat* di Rossini è stato eseguito l'8 corr. alla presenza di una numerosa e splendida assemblea. Questa composizione grave, veramente religiosa, e che non ha veruna analogia colle altre opere di Rossini, fuorchè con alcune parti del *Mosè*, ha fatto una profonda impressione. Varie di queste magnifiche melodie furono ridomandate. L' esecuzione lascia ancora qualche cosa a desiderare in alcune sue parti; ma fu nel complesso soddisfacente.

« I signori Grisi e Tamburini specialmente hanno eccitato il più grande entusiasmo. L' orchestra e i cori hanno prodotto un grande effetto, principalmente nell' introduzione e nel finale *Amen*. Noi renderemo un conto più minuto di quest' opera, che aggiunge nuovo lustro alla gloria di Rossini. Possano i trasporti di ammirazione manifestatisi in questa occorrenza solenne giungere sino a lui e indurlo a rompere un tanto lungo silenzio, appagando così i vivissimi desiderii di un paese ove i suoi talenti sono così bene apprezzati. »

***Lo Stabat Mater di Rossini [a Parigi]*, in «La Farfalla», n. 3, 19 gennaio 1842, p. [3] (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)**

toprodotti diseducativi, poveri sostituti di quel potente mezzo di preghiera e meditazione che i vescovi del Concilio avevano valutato elemento profano di mondana distrazione.
Bandita dalle chiese, è naturale che la musica venisse ignorata dall'educazione formativa, per secoli appannaggio dei chierici, completando il ciclo negativo che ha condotto all'attuale diffusa ignoranza musicale anche in categorie sociali definite colte. Da ciò si può ben comprendere perché la produzione di musica religiosa nei paesi toccati dalla Controriforma abbia caratteristiche anomale.
Rossini, così laicamente razionale, così innamorato della vita, così ironicamente disincantato, non poteva fare eccezione. Nel suo caso specifico, tuttavia, l'ispirazione religiosa ha consentito alla poetica musicale di raggiungere un traguardo perseguito lungo tutto l'arco della carriera di compositore operistico: cogliere

Ritratto di Emma Albertazzi, interprete della prima esecuzione della versione definitiva dello *Stabat Mater*. Litografia di A. De Bayalos (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

l'essenza della verità drammatica senza ricorrere all'ovvietà della descrizione realistica, alla banalità del gesto verista. Per coltivare l'utopia del bello assoluto, il compositore aveva congelato in formule idealizzate le lacrime della sofferenza e gli abbandoni della passione, per non immiserire i sentimenti con la contaminazione del quotidiano.
Il dolore della Madre, il mistero radioso del Sacrificio gli devono essere sembrati eventi tanto grandi e lontani da essere di per sé affrancati dal pericolo del sentimentalismo.
Sta di fatto che mai come nello *Stabat* e nella *Petite Messe* Rossini si è inoltrato sulla via dell'inveramento perseguito dai romantici, mai è sembrato tanto vicino al rifiutato linguaggio dei contemporanei che lo avevano spinto al silenzio.
Lo *Stabat Mater* che Rossini presentò in versione definitiva al pubblico di Parigi il 7 gennaio del 1842 (sei numeri dei dieci che lo completano erano stato composti anteriormente per incarico di Don Francisco Fernández de Varela ed eseguiti in Madrid il Venerdì Santo del 1833, con i quattro numeri mancanti aggiunti dal bolognese Giuseppe Tadolini) è entrato stabilmente in repertorio, quasi sempre ripetendo il successo delirante della prima rappresentazione. All'ascolto non si avvertono incongruenze stilistiche fra le parti composte nel 1831-33 e quelle del 1842-43, forse anche per la suggestiva intuizione di riprendere alla fine della fuga conclusiva l'episodio che aveva dato avvio all'Introduzione. I quattro pezzi di nuova composizione hanno certamente tratto vantaggio dalla lunga maturazione e da un più sereno processo creativo, acquietatesi le crisi neurologiche seguite alla traumatica decisione di uscire di scena. E' soprattutto in queste pagine che si avvertono le influenze della drammaturgia musicale tardo-ottocentesca.

STABAT MATER
DE
G. ROSSINI.

Frontespizio della prima edizione parigina (Collezione Ragni, Napoli)

Il canto del Primo Soprano, N. 8 «Inflammatus et accensus», che si spinge a un Do sopracuto di straordinaria efficacia, ha il vigore e la tensione del miglior Verdi; la conturbante alternanza di salti inusuali e di teneri moti congiunti in quello del Soprano Secondo, nel N. 7 «Fac ut portem», genera romantiche inquietudini.
Singolare, in questo *Stabat* rossiniano, la presenza di due brani riservati alle sole voci a cappella, senza accompagnamento strumentale, uno già presente nella prima versione, l'altro composto nel 1842: ulteriore elemento di saldatura stilistica tra le due redazioni. Nel primo, N. 5 «Eja Mater», il basso solista si alterna al coro in una sequenza responsoriale che rimanda al rito liturgico; il secondo, N. 9 «Quando corpus morietur», pagina di alta commozione capace di trasformare il terrore della morte in paradisiaco stupore, è stato pensato da Rossini per quattro voci soliste: la difficoltà di mantenere una corretta intonazione, resa problematica da procedimenti cro-

Ritratto di Antonio Tamburini, interprete della prima esecuzione della versione definitiva dello *Stabat Mater*. Litografia di J. Llanta (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

matici ed enarmonici che si prolungano per intensi episodi, ha fatto tradizionalmente preferire l'impiego dell'intero coro, ideale per realizzare con la giusta espressione i colori dinamici fondamentalmente basati su *piano* e *pianissimo*. L'emozione intima e profonda di questo brano, probabilmente il culmine espressivo dell'opera, rende irrefrenabile l'esplosione della successiva fuga finale. Da sottolineare, in questi pezzi *a cappella,* la sapienza e il gusto con cui tratta la linea vocale un compositore che in tante opere, certo per ragioni pratiche, ha trattato il coro con scarsa fantasia, basandolo prevalentemente su elementari procedimenti omofonici e omortimici.

L'aria del Tenore, N. 2 «Cuius animam gementem», è pagina celebre, anche per un difficile Re bemolle sovracuto nella cadenza terminale. La melodia, cattivante e non priva di retorica, si sviluppa al limite fra grandezza e ovvietà, come tante volte in Rossini, e impone ai suoi interpreti una difficile prova di gusto e classe per salvaguardarla dal rischio della banalità.

L'aria del Basso, N. 4 «Pro peccatis suae gentis», alterna un motivo di forte tensione drammatica con altro largamente espansivo e pretende una tessitura ampia che spazia dal registro di basso a quella del baritono. Nel duetto tra i Soprani Primo e Secondo, N. 3 «Quis est homo», si colgono reminiscenze del virtuosismo espressivo che Rossini ha riservato a tanti indimenticabili duetti per voci femminili.

Il quartetto, N. 6 «Sancta Mater», alterna e riunisce in grande varietà combinatoria le voci dei Soprani, del Tenore e del Basso. Il mestiere dell'operista eccelso fa sì che il motivo dominante, fortemente caratterizzato e ostinatamente riproposto, assuma caratteristiche sempre diverse, in una progressione espressiva che non consente fratture.

E' certamente nel grande affresco introduttivo, N. 1 «Stabat Mater dolorosa», che solisti e coro raggiungono un superbo equilibrio espressivo, dove Rossini stabilisce imperiosamente un codice destinato a impregnare l'intera composizione e a farne una delle sue opere più amate.

Anche Rossini, come tutti i grandi compositori operistici e non (Mozart, Beethoven, Verdi...) ha sentito il bisogno, alla fine della traiettoria compositiva, di misurarsi con la lezione antica della polifonia, massima espressione della sapienza tecnica di un musicista. Lo fa nella conclusiva fuga corale, N. 10 «In sempiterna saecula», una pagina che coniuga con rara felicità di risultato la severità dello stile imitativo con l'urgenza di un finale in grado di suscitare l'ebbrezza dell'appagamento. Il coro sviluppa un ininterrotto ricamo di inebrianti melismi che ricordano l'antico canto gregoriano, ma non ignorano il legato dei madrigalisti barocchi.

Alberto Zedda

Ritratto di Giulia Grisi, interprete della prima esecuzione della versione definitiva dello *Stabat Mater*. Litografia di anonimo. Parigi, XIX sec. (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

Stabat Mater

The man of Latin blood is little inclined towards meditation or to introspective and patient reflection. His way of communicating with things transcendental demands his active participation, heated exchange of dialogue, direct confrontation. Joys and sorrows are not suffered in silence, but are expressed in externalizing gestures springing from the urge to communicate, in the search for collective participation. The panoply of mourning, the wailing of hired mourners, the processions, the rites accompanying religious ceremonies and traditional celebrations are the logical manifestation of all this.

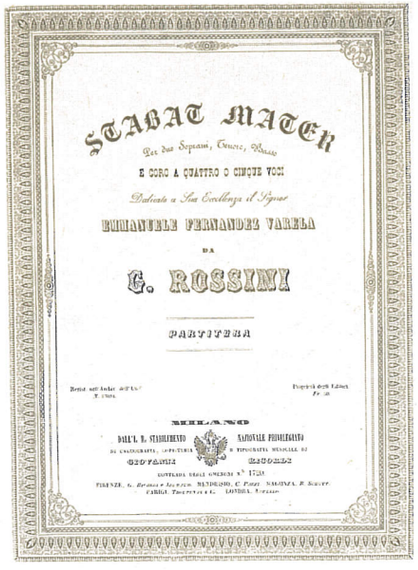
The attitude of the musician of Latin blood who prepares to set a religious text is all of a piece with this. From the mystery play to the madrigal, from liturgical hymns to masses, the temptation to mix the sacred with the profane, protest with prayer, rebellion with obedience, and sacrilegious mockery with devotion has constantly cropped up in the sacred music of Italian composers.

Their way of understanding sacredness has constantly had reference to a relationship between man and God that is fed by love, but also by the pride of Lucifer; by adoration, but also by disputatiousness. Dialogue with the Divinity thus takes on earthly perspectives, humanly suffered: the questioner is sincere in his devotional enthusiasm, but is not at all disposed to humble himself in the blinding light of an unreachable Almighty.

It is the religious theme itself and the difficulty of measuring oneself with the unknowable that urge the composer to try for a sincerity of utterance that leads to excitement, to the expression of unexpected feelings. This was true in Rossini's case, too. Even among the Maestro's earliest efforts there are some religious works (the Masses *for Bologna, Ravenna and Rimini, attributed to him with some reservations). In the midst of his Neapolitan period, at the very height of his artistic powers, apart from the powerful popular-political expression in his opera-oratorio* Mosè in Egitto, *he had composed a* Messa di gloria *of strikingly formal beauty, which today we are beginning to re-evaluate. In the interminable years of his exile from the stage, Rossini had broken his own silence with two sacred works on a big scale, the* Stabat Mater *and the* Petite Messe Solennelle, *to which he had added some choral pieces,* La foi, l'espérance et la charité, *the* Tantum ergo, *and the* O salutaris hostia, *of only relative importance.*

In the Stabat Mater *and the* Petite Messe *we find an extraordinarily interesting phenomenon: under the influence of religious inspiration Rossini breaks through the reserve and demureness that had always prevented him from expressing deep feelings and at last he abandons all restraint in a song of great emotional tension, of earthly passion. This phenomenon will be no surprise to any-*

Ritratto di Mario (nome d'arte di Giovanni Matteo De Candia), interprete della prima esecuzione della versione definitiva dello *Stabat Mater*. Litografia di J.P. Lassouquère (Casa Natale di Rossini, Pesaro)


STABAT MATER

Per due Soprani, Tenore, Basso

E CORO A QUATTRO O CINQUE VOCI

Dedicato a Sua Eccellenza il Signor

EMANUELE FERNANDEZ VARELA

DA

G. ROSSINI

PARTITURA

MILANO

Frontespizio della prima edizione italiana (Collezione Ragni, Napoli)

one familiar with the sacred music of Italian composers. Without running through all the long list of pieces culminating in Verdi's Requiem, *that very human and very secular work, it would suffice to quote Pergolesi's* Stabat Mater, *the model that Rossini considered insuperable. With this masterpiece Pergolesi not only achieves summits of expression capable of plunging the listener deeply into the impassioned tale unfolded by Jacopone da Todi, but also finds a perfect formal and expressive balance between the numbers dedicated to sorrowful, dismayed meditation on the sufferings of the Mother of Christ and those concerned with serene and transfigured commentary, pervaded by a joyous lightness.*

This mixture was considered deplorable by defenders of the faith of the integralist persuasion, arousing the same kind of intolerance that had urged the fathers of the council to drastically reduce the part played by music in the churches, their resolutions incorporated into the statutes of the Council of Trent. Apart from the Latin tendency to take sides, a great part of the responsibility for the secularizing of our composers' religious music lies with these condemnations of the Council, which have created a disturbing difference between the protestant composer, free of the Council's restraints, and the Roman Catholic composer. Italy, which until Palestrina and Monteverdi had produced the finest music destined for church services, rapidly fell down to the lowest place on the list.

It was not only practising musicians that suffered: the bulls of the Council of Trent, in forcing great music out of the church, deprived the people, all the people, of their first and foremost source of musical education. Whilst in Germany, Austria, Holland, and England children,

Ripparto N. Vita

Nome e Cognome

Ripparto N. Vita

Sera del Marzo 1842.

Musica sacra dello Stabat Mater

DI ROSSINI

Biglietto di Accesso

alla grande Aula dell'Archiginnasio di Bologna.

Il prezzo è di uno Scudo: per fine di Beneficenza a pro degli Artisti di Musica impotenti e bisognosi, a termini del Programma a stampa del 6 Marzo 1842.

E' valido per una persona, e per la sola sera suindicata: dovrà renderlo ostensibile al cancello, ed entrerà alla porta d'ingresso nella loggia superiore.

N. B. Prima dello ingresso alla Sala saravvi acconcio luogo per depositare i Tabarri.

Le Carrozze non avranno accesso nella Piazza del Pavaglione se non che venendo dalla Piazza Maggiore lungo il portico della Morte, e non ne escirranno che per la via Libri dal Caffè della Barchetta.

Biglietto d'ingresso alla prima rappresentazione dello *Stabat Mater* a Bologna (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

taken by their parents to church, became familiar with the music of Schütz, Bach, Händel and other great communicators with the spirit, also taking a direct part in the singing of the services, the Italians had to be satisfied with soul-destroying second-class works, poor substitutes for the powerful means of prayer and meditation that the Council bishops had judged as a profane element of worldly distraction.

Once it had been banished from the churches, it was only natural that music should be overlooked in formative education, as this was for centuries the province of the clergy, thus completing the negative cycle that has led us to a situation today in which ignorance of music is rampant even in some social strata that are considered cultured. From all this it is easy to understand why the religious music produced in countries influenced by the counter-reformation should have anomalous characteristics.

Rossini, the rational layman, so in love with life, so ironically disenchanted, could not be an exception to this. However, in his specific case, religious inspiration allowed his vein of musical poetry to reach a goal toward which he had been striving throughout his entire career as an opera composer: to catch the essence of dramatic truth without resorting to the obviousness of realistic description or to the banality of coarse verisimilitude in gesture. In order to cultivate the Utopia of absolute beauty, the composer had frozen into idealized forms the tears of suffering and the outpourings of passion, so as not to cheapen true feeling by the contamination of the everyday.

The sorrow of Our Lady, the radiant mystery of the Sacrifice must have seemed to him events so great and so distant as to be in themselves free from any charge of sentimentalism. The fact is that before he came to write the Stabat *and the* Petite Messe *he had never ventured so far along the road of naturalism followed by the Romantics, and never before had he seemed so close to the language of his contemporaries, which he had rejected and which had forced him into silence.*

The Stabat Mater *that Rossini introduced to Parisian audiences in its definitive form on the 7th January 1842 (six numbers out of the ten of which it consists having been com-*

POESIA.

A

ROSSINI.

che armonizzò l' Inno alla VERGINE *attribuito al Beato Jacopone da Todi.*

Uno Spirto devoto al tuo gran Nume,
Sacrava, o Vergin Madre, a Te l' affetto,
Tu gli spiravi al core e all'intelletto,
Soavi sensi di celeste acume.

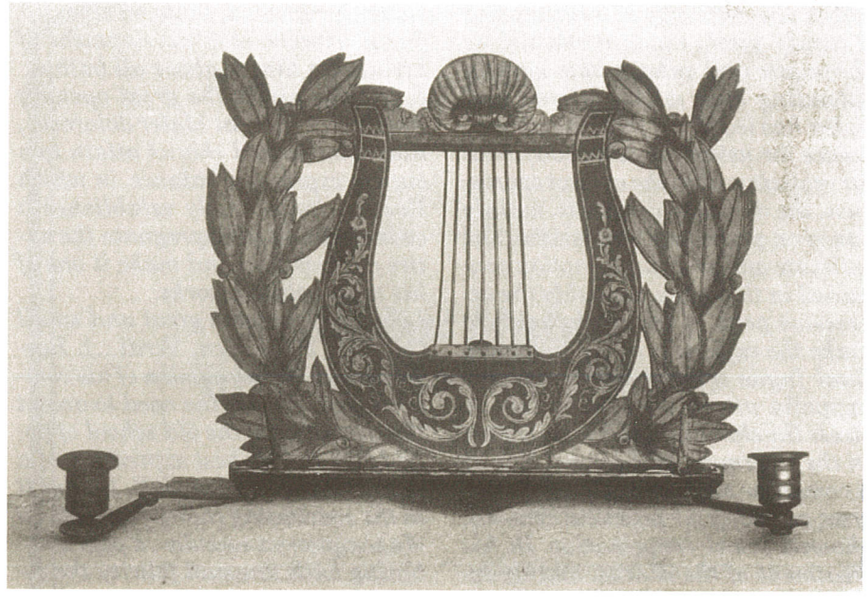
Quando Genio novello, oltra il costume
Pien di nova armonia la mente e il petto,
D' un sovrumano angelico concetto
Vesti quel carme, e il fe' sua gloria e lume.

E chi ridir potria sol con parole
L' inusata dolcezza e la melòde
Cui simil non s' udì mai sotto il sole!

E ben Colei che vince ogni mia lode
Di lei si piace con sua Diva Prole,
Inclito Spirto, e all' opra sua si gode.

G. Pezzi.

Poesia di G. Pezzi, *A Rossini, che armonizzò l'Inno alla Vergine attribuito al Beato Jacopone da Todi*, in «La Farfalla», n. 15, 15 aprile 1842, p. [3] (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)



Leggio utilizzato da Gaetano Donizetti nella prima esecuzione dello *Stabat Mater* a Bologna (Scuola Comunale di Musica «G. e L. Malerbi», Lugo)

posed earlier on a commission from Don Francisco Fernández de Varela, and performed in Madrid on Good Friday 1833, with the four missing numbers supplied by the Bolognese composer Giuseppe Tadolini) immediately entered into and has constantly remained in the repertoire, almost always enjoying the delirious success of its first performances. The listener does not detect any stylistic clashes between the parts composed in 1831-33 and those in 1842-43, for which one reason may be the ingenious intuition of repeating, at the end of the concluding fugue, the theme that had led off the opening number. The four later composed pieces will certainly have gained from the longer ripening period and from a more tranquil creative process, now that Rossini's neurological crises, the result of his traumatic decision to give up composing for the theatre, had calmed down. It is in these numbers, above all, that the influence of later nineteenth-century musical theatre is felt.

The soprano aria, N. 8 «Inflammatus et accensus», which reaches an extraordinarily effective high C, has the energy and tension of the best Verdi; the disturbing alternation of unusual distant intervals and tender close intervals gives rise to Romantic uneasiness in the mezzosoprano's (or Second Soprano's) aria, N. 7 «Fac ut portem».

A singular feature of this Rossinian Stabat *is the presence of two numbers reserved for the solo voices* a cappella, *without orchestral accompaniment, one of which is already present in the first version, the other composed in 1842: yet another element of stylistic unity between the two editions. In the earlier, N. 5 «Eja Mater», the bass soloist alternates with the chorus in a responsorial sequence recalling the liturgy; the second one, N. 9 «Quando corpus morietur», a deeply moving number capable of transforming the fear of death into celestial wonderment, was planned by Rossini for the four solo*

voices: the difficulty of maintaining a steady pitch, made awkward by chromatic and enharmonic writing extending over whole intense episodes, has led to the traditional preference for using the full choir, ideal for realizing, with the correct expression, the dynamic contrasts, mainly based on piano *and* pianissimo. *The intimate and profound emotion contained in this piece, probably the expressive peak of the work, helps to make the explosion of the following final fugue irresistible. In these* a cappella *pieces we should like to stress the skill and good taste shown in the treatment of the vocal line by a composer who, in many of his operas, certainly for practical reasons, showed scant imagination in his treatment of the chorus, mainly resorting to elementary homophonic and homorhythmic procedures.*

The tenor aria, N. 2 «Cuius animam gementem», is a famous piece, not least because of a difficult high D flat in the final cadence. The tune, appealing and not without a certain rhetoric, is worked through to its climax through grandeur alternating with obviousness, as often in Rossini, and for singers it represents a difficult test of taste and class if it is not to fall into banality.

The bass aria, N. 4 «Pro peccatis suae gentis», alternates a tensely dramatic theme with another broadly expansive one and requires a wide range reaching from the bass register into the baritone. In the duet for the two sopranos, N. 3 «Quis est homo», we hear echoes of the expressive virtuosity that Rossini wrote for in so many unforgettable duets for ladies' voices.

The quartet, N. 6 «Sancta Mater», alternates and mingles in a great variety of combinations the voices of the sopranos, the tenor and the bass. Such is the skill of the supreme opera composer that the principal melody, strongly characterized and insistently repeated, takes on ever different aspects, in a development of expression that is above all bathos.

It is certainly in the great opening fresco, N. 1 «Stabat Mater dolorosa», that soloists and chorus attain to a superb expressive balance, in which Rossini imperiously establishes a code destined to impregnate the entire composition and make it one of his most beloved works.

Like all composers great and small (Mozart, Beethoven, Verdi...), Rossini too, at the conclusion of his composing career, felt the need to accept the challenge of the old school of polyphony, the highest expression of a musician's technical skill. He did it in the concluding choral fugue, N. 10 «In sempiterna saecula», a page combining with unusual felicity the severity of the imitative style and the urgency of a finale capable of arousing the bliss of satisfaction. The chorus develops an uninterrupted embroidery of intoxicating melisma recalling the old Gregorian chant, but not neglecting the legato *of the baroque madrigal composers.*

Alberto Zedda

Translation by ***Michael Aspinall***