

Solennelle Petite messe

Petite messe Solennelle

Solennelle Petite messe

Petite messe Solennelle

Solennelle Petite messe

Petite messe Solennelle

Solennelle Petite messe

Petite messe Solennelle

PETITE MESSE

SOLENNELLE



TEATRO ROSSINI
Giovedì 21 agosto 2014 - ore 20.30

Gioachino Rossini
PETITE MESSE
SOLENNELLE

per soli, coro e orchestra
Edizione critica della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di Davide Daolmi

Direttore
ALBERTO ZEDDA

Interpreti
OLGA SENDERSKAYA soprano
VERONICA SIMEONI mezzosoprano
DMITRY KORCHAK tenore
MIRCO PALAZZI basso

ORCHESTRA E CORO DEL
TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
in collaborazione con la Fondazione
Teatro Comunale di Bologna
Maestro del Coro **ANDREA FAIDUTTI**



Sommario

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata
Massimo Dolcini
Progettazione grafica
Antonio Trebbi

Service
Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa
Studiostampa New Age, Repubblica di San Marino
luglio 2014

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

Una messa quasi per caso <i>di Davide Daolmi</i>	<i>p. 11</i>
A Mass almost by Chance <i>by Davide Daolmi</i>	<i>p. 19</i>
Una <i>Petite messe</i> non piccola <i>di Alberto Zedda</i>	<i>p. 27</i>
Not such a Little Petite Messe <i>by Alberto Zedda</i>	<i>p. 35</i>
<i>Il testo cantato</i>	<i>p. 43</i>
<i>I protagonisti</i>	<i>p. 47</i>

Una *Petite messe* non piccola

È motivo d'orgoglio, ma anche di responsabilità, il privilegio di includere nella programmazione di questo Festival la prima esecuzione della versione per orchestra della *Petite messe solennelle* nell'edizione critica recentemente data alle stampe dalla Fondazione Rossini. La partitura è corredata da un ricco apparato critico che accanto alle note riservate alle specifiche scelte testuali del revisore accosta gran quantità di informazione documentaria e di riflessioni musicologiche. Si tratta, com'è noto, della rielaborazione per grande orchestra di quella stessa *Petite messe solennelle* eseguita nel 1863 per pochi eletti spettatori nella dimora del committente e amico, il banchiere Conte Alexis Pillet-Will, concepita per un piccolo organico di dodici cantori (quattro voci soliste e otto di ripieno), due pianoforti e armonium. L'armonium ha la funzione di ammorbidire le scarse scansioni del pianoforte, oltretutto di fornire un colore sacrale a pagine che tendono a sconfinare nel profano per scelte ritmiche e timbriche che richiamano cadenze popolari della musica novecentesca, provvedendo all'accompagnamento della parte vocale il sostegno secco e puntillistico di tastiere innovativamente trattate come strumenti percussivi. L'organico è stato certo condizionato dalla destinazione della Messa, ma non è impossibile ipotizzare nell'elezione del compositore anche la consapevolezza di dar veste originale all'estremo appuntamento con la fede di un laico che ha mescolato

le soddisfazioni più grandi con la disillusione del fraintendimento e il dramma del silenzio compositivo, non disposto a rinunciare fino in fondo al proprio spregiudicato scetticismo.

Le ragioni che in seguito hanno spinto Rossini a dare a questa composizione una veste strumentale diversa da quella d'origine, sì da alterarne radicalmente il risultato espressivo, sono motivo di infinite congetture, nessuna delle quali confortata da esauriente documentazione, anche se molte fonti inducono a credere che Rossini avesse presto maturato il proposito di redigerne una versione a grande orchestra. L'opportuna decisione della Fondazione Rossini di riunire in un unico cofanetto entrambe le versioni di questa criptica composizione consente al curatore dell'edizione, Davide Daolmi (e a noi), una serie di comparazioni deduttive che trovano immediato riscontro nelle pagine del testo pubblicato e nel volume di commento che l'accompagna. L'accurato esame genetico delle fonti attesta come il compositore sia ritornato più volte sul manoscritto della prima versione cameristica per ampliare il progetto originario e inserirvi le aggiunte introdotte nella fase di strumentazione dell'opera. Con questi ritocchi Rossini statuisce l'assetto definitivo dell'ultima lezione orchestrata, ma riportandoli accuratamente anche sul manoscritto della versione cameristica, viene a sminuire l'autonoma specificità della redazione

primigenia, ridimensionata a una riduzione di quella sinfonica. Lo confermerebbero le parole da lui scritte in una lettera del 1866 all'amico Ferrucci per sollecitarlo, come in precedenza aveva fatto con Liszt, a intervenire presso Papa Pio IX affinché revocasse il divieto per le donne di cantare in chiesa. Nel corso di detta lettera il Maestro accenna a una «messa solenne» (omise «piccola») con «accompagnamento provvisorio» di due pianoforti (omise «e harmonium») che si sarebbe potuta eseguire quando uomini e donne avessero potuto prendervi parte congiuntamente. Sorprende la qualifica di «provvisorio» affibbiata a un organico che costituisce il tratto genialmente singolare di un'opera d'arte divenuta eccelsa forse a dispetto del suo autore.

Il curatore dell'edizione critica pubblica su questo stesso programma di sala un pregevole saggio nel corso del quale invita a ripensare la cifra interpretativa della versione sinfonica della *Petite messe*, da meglio considerare «una composizione intima, da eseguirsi nell'alcova protetta e riverberante di una chiesa». A suffragio di questa interpretazione stanno inequivocabili scelte del compositore, quali l'inclusione dell'organo fra gli strumenti dell'orchestra e la prescrizione ai quattro solisti di cantare in unione col coro. Impostare una esecuzione solo destinata a uno spazio propizio allo spiritualismo religioso condurrebbe alla scomparsa della Messa, dato che chitarre e batterie hanno scacciato dal tempio ogni sorta di musica sacra. Né potrebbero supplire luoghi concertistici dove è raro incontrare un grand'organo capace di assolvere le richieste timbriche pretese dal *Prélude religieux*, per tacere della difficoltà di unire al coro i quattro importanti solisti richiesti. Le vagheggiate scelte intimistiche si scontrerebbero con esigenze pratiche che vanno in

direzione contraria a una visione raccolta dell'opera, dando origine a una serie di ardui problemi interpretativi, puntualmente rilevati da Daolmi, che concernono «il rapporto soli/coro, l'equilibrio fra le sezioni dell'orchestra, l'equilibrio fra orchestra e coro». Quale mistico intimismo è possibile di fatto conferire a una compagine orchestrale che assembla la più ampia raccolta di strumenti mai impiegata da Rossini nella sua vasta produzione operistica? E che significato attribuire alle prescrizioni di *ff*, *fff*, *Tutta forza* che si incontrano frequentissime nella partitura della Messa? Colpiscono in particolare i *fff*, un colorito dinamico adoperato dal Maestro con estrema parsimonia.

Ritengo che la decisione di far cantare i solisti insieme al coro sia un riflesso condizionato derivato dalla prima stesura cameristica, pensata per dodici vocalisti, dove i quattro solisti non avrebbero difficoltà a riunirsi coi colleghi nei passi concertanti del «tutti». Rossini, infatti, all'inizio della partitura che accoglie questa prima stesura scrive chiaramente «Les 4 voix Solo avec le Choeur». Un po' diversa la situazione prospettata dalla partitura della versione a grande orchestra, dove nell'elenco che statuisce la disposizione di voci e strumenti Rossini scrive all'inizio del *Kyrie*, del *Gloria*, del *Cum sancto Spiritu* e del *Credo*, in corrispondenza dei quattro pentagrammi assegnati alla parte vocale, «Choeur et Soli ensemble», prescrizione che un ottimistico *wishful thinking* potrebbe leggere *Le parti del Coro e dei Soli vengono iscritte sullo stesso pentagramma*, lasciando alle successive indicazioni di *Soli* e *Tutti* il compito di precisare quando deve cantare il coro e quando i solisti. Una lettura sicuramente forzata, che non nasce dall'ermeneutica linguistica, ma

che corrisponderebbe alla prassi esecutiva sempre applicata a questa versione della Messa fin dalla sua prima apparizione. Da quella prima esecuzione a tutt'oggi i solisti vengono reclutati al di fuori del coro, ricercando voci e personalità di spicco che forzatamente verrebbero a confliggere con quelle dell'insieme corale. Sarebbe difficile conseguire che un solista di cartello cantasse ininterrottamente l'intera opera, affrontando senza riposi il difficile appuntamento dell'aria solistica. Sono convinto che Rossini, sollecitato dall'enorme consenso conseguito dalla *Petite messe* battezzata in casa Pillet-Will e consapevole del suo oggettivo valore, abbia subito accarezzato il proposito di assicurare alla sua ultima opera sacra un destino più alato di quello in genere riservato a una composizione cameristica. Da qui l'esigenza primaria di ingrandirne gli organici strumentali e vocali, un compito che Rossini portò avanti con ostinata meticolosità negli ultimi anni d'esistenza e che forse la morte interruppe prima del totale compimento. L'oggettiva risulanza di una strumentazione ricca e fragorosa attesta la volontà del Maestro di pensare in grande, ma perseguire un edificio musicale possente mantenendo inalterate la struttura minimale del progetto iniziale e le prescrizioni interpretative pensate per un'opera di francescana frugalità sembra decisione azzardata.

Per questo mi piace immaginare che se la nuova versione della Messa fosse giunta al traguardo dell'esecuzione lui vivente, Rossini vi avrebbe apportato delle modifiche: eliminare l'ossimoro del titolo, togliendo l'aggettivo *petite* come nella sopracitata lettera a Ferrucci; strumentare per l'intera orchestra il *Prélude religieux*, rimasto assegnato all'organo solo,

per aumentare la carica espressiva di una pagina sublime; sopprimere nella partitura la parte dell'organo, pleonastica quando non dannosa, perché inquina lo splendore di un ordito strumentale lussureggiante e ne accresce pericolosamente il volume; esplicitare l'opportuna prassi che sconsiglia ai solisti di raddoppiare le parti assegnate al Coro; ridurre, infine, drasticamente le prescrizioni di *ff*, *fff*, *Tutta forza*, sostituendole con altre più consone all'atmosfera evocata dal rito. Con la nota sapienza di strumentatore ardito e avanzatissimo, Rossini ha saputo dare all'orchestra il colore e il respiro congrui ai grandi oratori sacri, ma ha lasciato inalterate le parti vocali che aveva concepito per un gruppo limitato di vocalisti chiamati a interpretare l'opera in un piccolo ambiente, tanto diverso dagli spazi destinati ad accogliere la rinnovata *Messe solennelle*. La presenza dell'organo nella trama di una partitura tanto più fitta di quella di tante composizioni sacre che l'hanno preceduta, oltre a ricercare una cifra ecclesiale al contesto, è logica conseguenza del suo impiego nel *Prélude religieux*, onde non sorprenda l'improvviso ascolto di un timbro così fortemente connotato. Tuttavia due argomentazioni pratiche ne sconsigliano l'inserimento in organico: la densità di legni e ottoni e la massa d'archi che essa comporta attenuano fortemente la percezione di questo timbro; la natura della parte assegnatagli, un puro e semplice raddoppio di quella degli strumenti a cui si accompagna (che Rossini significativamente colloca nei due ultimi pentagrammi inferiori, come si usa per il continuo), ne riducono la funzione a un pleonastico collante armonico fautore di un discutibile aumento di sonorità. Sono le ragioni che, dopo anni di esitazione, mi hanno indotto a strumentare questa superba meditazione spirituale. Il

Prélude inizia con un tema fugato che la tradizione classica vorrebbe enunciato da un solo strumento: esclusi taluni archi, nessuno degli strumenti adoperati da Rossini nelle sue opere sarebbe stato in grado di esporre interamente questo tema, che dall'acuto al grave spazia per una estensione di insolita ampiezza. Se non fosse sopravvenuta la morte, il Maestro avrebbe probabilmente trovato il modo di ricorrere a qualche Corno di bassetto (o Clarinetto di bassetto) acconciati all'uopo. Oggi il Clarinetto basso (e il Saxofono tenore, che Rossini aveva da poco conosciuto visitando la fucina del suo inventore, Adolphe Sax) possono farlo egregiamente, fornendo il colore appropriato a questa pagina sublime.

Abbandonata l'astrazione del belcantismo, Rossini prima di congedarsi dal mondo dimostra di aver compreso e assimilato i postulati del canto romantico che l'aveva indotto a lasciare la scena teatrale, anche se continua a rifiutarsi di applicarli alle azioni dei suoi personaggi. Il testo latino della liturgia cattolica, simbolico e cifrato, lo mette al riparo dalla retorica sentimentale, consentendo libero sfogo all'emozione, come aveva fatto musicando l'intensissimo testo dello *Stabat Mater*, l'altro suo capolavoro sacro. La *Petite messe solennelle* risulta lo straordinario dialogo col trascendente di un agnostico che non accoglie la consolante rassicurazione della fede, ma che con la lucidità della ragione idealizzata dall'arte, arriva a dar conto di come la fede possa accendere soprassalti di amore e ribellione capaci di segnare il cammino dell'uomo verso l'ignoto, ma anche di aiutarlo a raggiungere un'atarassica serenità in questo mondo. L'aggettivo "piccolo" contrapposto impropriamente al "solenne" vuol significare che il "maestoso" tema

della fede viene affrontato senza alterigia da un "piccolo" uomo che, rinunciando all'ebbrezza dell'astrazione mistica e senza previamente chinarsi a timoroso ossequio, cerca di stabilire con l'Essere un rapporto di fiducia e speranza, foriero di pace e di terrena felicità.

Il *Kyrie* che apre la *Petite messe* è permeato da una quieta allegrezza che predispone all'esultanza del *Gloria* e alla maestà del *Credo*. L'andamento processionale impresso da una scansione ritmica rossiniana, insistita, leggera e insieme carica d'energia, gli conferisce subito un'aura popolare, moderna e profana, una cordialità estranea alla paludata tradizione della musica religiosa, per regola tesa a tracciare un solco fra umano e divino. Anche il *Christe* che separa i due spezzoni dell'inno evita ambiziosi messaggi: Rossini rinuncia a comporlo e ne adatta le parole a un breve, intenso coro a cappella di un collega, Louis Niedermeyer, amicale postumo omaggio reso pubblico nel giorno del primo anniversario della morte. Al grido esultante del «Gloria in excelsis Deo», innalzato dal coro solo e marcato dal giubilo parentorio degli ottoni, segue la supplica dell'«Et in terra pax hominibus», motivo fondante che, divenuto protesta nel drammatico *Agnus Dei*, concluderà la Messa tramutando l'ossequio in desolato interrogativo. Per affermare la duplice natura del suo atto di fede, all'abbagliante esplosione del *Gloria* Rossini fa seguire uno straordinario episodio, dove sopra l'opaco mormorio dell'intera orchestra in *pianissimo* si levano, senza un ordine apparente, le straniere esclamazioni dei fedeli «Adoramus te», «Benedicimus te». La sopita ispirazione teatrale riemerge quando decide di sospendere, subito dopo le prime parole del *Gloria*, la voce collettiva del coro (che tornerà sol-

tanto nella chiusa dell'inno sacro) per inanellare una serie di brani solistici (un terzetto, un duetto e due lunghe arie) di natura inequivocabilmente lirica, a conferma di una religiosità dove la transumanza mistica lascia spazio a emozioni e sentimenti quotidiani. I personaggi si rivolgono alla divinità con immediatezza e il canto genera confidenza, giocondità, fiducia: vien da pensare alla pagana complicità dell'innamorato che invoca Venere, del contadino che supplica Cerere, dello studente che si affida a Minerva, del guerriero che si appella a Marte... Solo quando la riflessione torna collettiva, col rientro del coro nel *Cum sancto Spiritu*, il discorso torna alto, nobilitato dalla maestà del contrappunto polifonico e dalla sapienza dello sviluppo fugato; dottrina e ispirazione si fondono per plasmare il capolavoro. Vi si avverte un segnale misterioso e inusitato: Rossini, così devoto al periodare classico delle quattro, otto, dodici battute regolari, propone per l'esposizione fugata di questo architrave conclusivo un tema asimmetrico di sette battute, esattamente come avverrà più avanti, alla fine del *Credo* nell'«Et vitam venturi saeculi», altro possente intervento corale impiantato sul medesimo schema formale. Entrambi gli episodi sono animati da uno *swing* ritmico eccitato e leggero che induce a una gioiosa esaltazione, cifra precipua di questa messa, lontana dalla severità luterana quanto dall'algido formalismo del rito cattolico.

Il «Credo in unum Deum» riconduce il discorso al cuore dei ragionamenti sulla fede. L'anonima collettività del coro non ha dubbi nel proclamare l'incrollabile adesione al dettato escatologico del Simbolo niceno: ogni paragrafo del testo viene suggellato dall'esclamazione *Credo*, scandita dal coro e dall'orchestra

con la stessa bruciante figurazione ripetuta innumerevoli volte, una soluzione musicale di straordinaria efficacia che scolpisce l'assoluto di una fede senza fessure. Quando però il soggetto dell'inno affronta il nodo scabroso dell'«Et Verbum caro factum est», il coro, portatore di certezze, ammutolisce e la parola passa ai solisti, ai quali Rossini assegna un percorso melodico di incerta definizione tonale, gravida di scontri dissonanti che rendono difficile l'intonazione e l'ascolto, chiaramente volto a esprimere il disagio della ragione a sottoscrivere l'identità divina del figlio di Maria. All'evocazione del sacrificio di Cristo lo scetticismo cede il passo alla pietà, e Rossini affida all'arioso del soprano «Crucifixus etiam pro nobis» palpiti di commozione, risvegliando l'antica sapienza di cogliere senza lacrime il dolore universale. Tocca al coro e alla sua adamantina certezza rassicurare il dubbioso e riaccendere la fiamma della fede proclamando il dogma dell'«Unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam» per guidare l'adepto alla speranza di una «Vitam venturi saeculi».

Dopo riflessioni così inquietanti si impone la pausa del *Prélude religieux*, una pagina pianistica precedentemente inclusa fra i *Péchés de vieillesse* che trova qui collocazione ideale, anche per concedere un riposo al coro duramente impegnato nel precedente *Credo* e nel successivo *Sanctus*, a ennesima riprova che gli autoimprestati di Rossini nascono dalla convinzione che nella nuova collocazione i brani trasposti meglio arrivino a liberare la carica espressiva racchiusavi. Questa inquietante pagina, che anticipa il cromatismo di César Franck, invita a un iniziatico viaggio alla ricerca di una verità inafferrabile e prepara la celestiale parentesi del *Sanctus*, affidato alle sole voci "a cappella",

dove coro e solisti, non più fra loro disputanti, raggiungono lo stato di grazia che l'abbandono alla contemplazione della bellezza assicura a tutti gli esseri umani, credenti e non credenti. L'aspirazione alla pace, indispensabile per dar senso alla condizione umana, trasforma la supplica in grido di ribellione e di rifiuto: sono le donne ad innalzarlo, con l'autorità di chi ha il compito di forgiare la vita; dapprima il soprano, che nell'appassionato *O salutaris hostia* chiede aiuto per allontanare i bellici clangori che si avvicinano; poi il contralto, che nel drammatico *Agnus Dei*, una delle più sconvolgenti pagine di Rossini, alternandosi al coro nell'invocazione del «Dona nobis pacem» abbandona il rispetto della supplica per trasformarla in disperata implorazione, in sfrontata rivendicazione di un diritto irrinunciabile.

La strumentazione a grande orchestra muta profondamente il *sound* della *Petite messe*, conferendogli una colorazione tardo-ottocentesca, ennesima dimostrazione della straordinaria capacità della sua musica di assumere sembianze e valenze molteplici anche solo modificandone aspetti complementari (qui il tessuto strumentale e lo spessore delle parti vocali d'insieme). L'accompagnamento a piena orchestra aggiunge respiro e potenza, sicché il canto si dilata in echi sacrali di grande solennità; le chiuse fugate degli «Amen» attingono grandiosità e splendore; l'accresciuta pompa esalta le immagini esoteriche del culto. Si attenua però irrimediabilmente quell'intimo e sommerso dialogo con la divinità, così confidenziale e autentico, franco e disinibito, che la dimensione cameristica favorisce e che costituisce il dato straordinario di quest'opera senza eguali. Alcuni brani risultano valorizzati, derivando dalla nuova strumentazione

espansione e magniloquenza: è il caso delle arie per tenore, «Domine Deus»; per basso, «Quoniam tu solus sanctus»; e per contralto, «Agnus Dei», dove il canto fonde stilemi di varia natura, accostando pallide reminiscenze del canto virtuosistico a slanci melodici di pregnante emotività, testimoni di un'attenzione alle istanze del romanticismo trionfante che la spiritualità del soggetto sacro salvaguarda dal rischio di turbare sentimenti idealizzati. Le perentorie affermazioni del *Gloria* e del *Credo* acquistano dal *tutti* orchestrale la giusta possanza e le campate conclusive degli «Amen» una proiezione stellare, anche se nel *Kyrie* d'inizio violoncelli, contrabbassi e fagotto non restituiscono l'asciutta sechezza delle ottave del pianoforte. Non sono soltanto le pagine di forte carica retorica ad avvantaggiarsi dei mille colori dell'orchestra rossiniana: anche quelle tenere e sommesse trovano nella morbidezza degli archi e nella saporosità dei legni soluzioni espressive cattivanti. La scrittura pianistica della versione cameristica condiziona a volte la trama orchestrale, come nel duetto «Qui tollis peccata mundi» del soprano e contralto, dove due arpe riprendono alternatamente gli arpeggi del pianoforte con l'appoggio tetico degli archi pizzicati mentre clarinetti e fagotti riproducono, con pari dolcezza, i suoni tenuti dell'armonium; o nel «Crucifixus etiam pro nobis» del soprano, dove l'espressivo e costante disegno del pianoforte passa ai soli archi, che lo continuano inalterato per tutto il pezzo, mentre i legni riprendono le lunghe note dell'armonium; o ancora nell'*O salutaris hostia*, sempre del soprano, dove il pianoforte è ora reso dagli archi con sordina che conseguono soavità e morbidezza impareggiabili. Sorprende, invece, la decisione di affidare l'ineffabile *Prélude religieux* al solo organo, dato che questo lungo

interludio affrancato dal compito di accompagnare il canto sembrerebbe particolarmente adatto a recepire un discorso strumentale che armonizzi il rapporto fonico con i pezzi che precedono e seguono. La scelta di Rossini viene infatti a determinare un radicale e imbarazzante contrasto di sonorità: per gli otto minuti del *Prélude religieux* e per i quattro minuti del successivo *Sanctus*, destinato alle sole voci del coro a cappella, i professori d'orchestra depongono gli strumenti, che riprendono soltanto per gli ultimi due numeri, *O salutaris hostia* e *Agnus Dei*, lontani dagli scatenamenti sonori dei precedenti *Gloria* e *Credo*. Ne deriva uno scompensamento talmente macroscopico da compromettere l'intero equilibrio dell'opera, lasciando nell'interprete e nell'ascoltatore un vago senso di incompiutezza, a dispetto dell'incandescente fiammata del conclusivo «Dona nobis pacem».

La versione a grande orchestra è stata salutata al suo apparire da altisonanti elogi, ma non sono mancate analisi critiche severe, alcune delle quali contribuiscono a spiegare le ragioni per le quali questa composizione, emblematica per la sua singolarità novatrice e per la ricchezza del messaggio, stenti ancor oggi a circolare. In un momento in cui i musicisti francesi si ribellavano alla pratica diffusa delle parafrasi operistiche utilizzate per accompagnare il canto devozionale, il linguaggio composito di Rossini, non esente da profani richiami melodrammatici, urtò più di una suscettibilità. Qualche perplessità sollevò anche l'orchestrazione, accusata di non aver ritrovato la dovizia di colori e di scoppiettanti invenzioni del compositore che aveva coniato un inedito dialogo fra voci e strumenti, quasi che la musica religiosa fosse tenuta a inseguire le bizzarrie del palcoscenico. Non man-

carono accuse di opacità e staticità, dimenticando che il testo liturgico non fornisce frequenti occasioni per introdurre numeri veloci e brillanti: quando ciò è possibile, come nelle trascinati fughe che concludono il *Gloria* e il *Credo*, non mancano impasti rutilanti e slanci ritmici irresistibili. Quanto al pericolo che la sontuosa trama orchestrale arrivi a soverchiare un coro al quale la prevalente collocazione nella zona centrale del registro vocale impedisce di liberare sonorità maiuscole, già alla presentazione dell'opera a New York, nell'aprile del 1869, un critico annotava, con qualche esagerazione: «Il coro enumerava soltanto cinquanta elementi. Ne sarebbero occorsi almeno duecento, non solo per fornire la giusta espressione alla musica, ma per bilanciare un'orchestra formata da una cinquantina di esecutori». In ultima analisi, la *Petite messe* risente, nel discorso musicale quanto nella costruzione formale, della provenienza spuria di molte sue pagine create per tutt'altra incombenza. Certi pezzi derivati dai *Péchés de vieillesse* (certamente il *Prélude religieux* e l'*O salutaris hostia*, probabilmente i *Gratias*, *Domine*, *Qui tollis* e *Quoniam*) erano stati concepiti per vivere una vita autonoma in contesti totalmente estranei al rito liturgico. Antecedente alla progettazione di quest'opera è anche il *Kyrie*; mentre il *Christe* è addirittura la parodia di una composizione di altro autore. La disuguale struttura di questi numeri, alcuni assai estesi, compromette quell'equilibrio formale che è una delle virtù precipue del comporre rossiniano e evidenzia un plurilinguismo che qui, diversamente che in altri capolavori, non sempre riesce a fondersi in sorprendente unità di linguaggio.

Alberto Zedda

Petite messe solennelle: pagina facsimile pubblicata da Brandus, Parigi 1869 c. (Collezione Trebbi, Pesaro)

(*Andante maestoso*) *Kyrie* (*M.M. ♩ 120*)

The score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the parts are: Flutes, Hautbois, Clarinettes en La, Cors en Ut, Cors en La/Bas, Brassons, Troisième Basson, 3 Trombones, Ophécélide, 1^{er} Violons, 2^e Violons, Altos, Sopranos, Contraltos, Tenors, Basses, Violoncelles, and Orgue. The vocal parts are grouped under the heading 'Chœur et soli Campanile'. The organ part is labeled 'Orgue' and includes a 'Pedale' section. The score is marked with 'ppp' (pianissimo) in several places. The tempo is 'Andante maestoso' and the time signature is common time (C). The metronome marking is 'M.M. ♩ 120'. The key signature is one sharp (F#).

Not such a Little Petite Messe

It is a matter of pride, but also of responsibility, for us to have the privilege of including in the Festival programme this year the first performance of the orchestral version of the *Petite messe solennelle* in the critical edition recently sent to press by the Fondazione Rossini. The score is accompanied by an exhaustive critical apparatus, which, besides the notes explaining the editor's specific choices, also contains a vast quantity of documentary information and musicological ruminations. As is well known, we are dealing with the re-elaboration for full orchestra of that very *Petite messe solennelle* performed in 1863 for a chosen few hearers at the home of Rossini's rich sponsor and friend, the banker Count Alexis Pillet-Will, conceived for reduced forces consisting of twelve singers (four solo voices and eight in the chorus), two pianos and a harmonium. The function of the harmonium is to soften the bare bones of the piano chords, besides conferring a sacred colouring to pages of music that tend to stray towards the profane because of the composer's selection of rhythms and timbres recalling well-worn cadences in twentieth century music, and giving the accompaniments to the vocal parts the dry and pointilliste support of keyboards treated, innovatively, as percussion instruments. The scoring was certainly influenced by the ambience in which the Mass was to be performed, but it is not impossible also to theorize, in

the composer's choice, a deliberate desire to dress in original clothing his last appointment with faith on the part of a layman who has experienced the highest satisfactions together with the disillusion of being misunderstood and the drama of a long abstention from composition, who did not feel inclined altogether to give up his own open-minded scepticism.

The reasons why Rossini should later have felt impelled to orchestrate this composition in a manner different from the original version, so as to radically alter the ensuing expressiveness of the work, have given rise to infinite conjectures, none of which are supported by exhaustive documentation, even though many sources lead us to believe that Rossini had early on decided to pen a fully orchestrated version. The opportune decision of the Fondazione Rossini to unite both versions of this cryptic composition in the same box has allowed the editor of the edition, Davide Daolmi (and ourselves), a series of deductive comparisons which are immediately supported by the published score and the accompanying volume of critical commentary. The meticulous genetic examination of the sources proves that Rossini returned on several occasions to the autograph manuscript of the first, chamber version, to amplify the original project and to insert into it the additions introduced during the phase of orchestrating the work.

With these re-touchings Rossini establishes the definitive form of the final authoritative orchestrated score, but by also carefully copying these changes onto the manuscript of the chamber version, he reduces the individual specific value of the first version, which may now be seen as merely a reduced version of the authoritative orchestral score. A confirmation of this may be found in the words he wrote in a letter to his friend Ferrucci in 1866 begging him, as he had formerly done with Liszt, to intercede with Pope Pius IX, asking him to revoke the ban on women singing in church. In the course of this letter the Maestro mentions a “*messa solenne*” (omitting the word “*petite*”) with a “*provisional accompaniment*” for two pianos (omitting “*and harmonium*”) which could be performed when men and women might sing in it together. We are surprised by the adjective “*provisional*” being stuck on to a scoring that constitutes the most genially singular feature of a work of art that has become outstanding – perhaps in spite of its composer.

The editor of the critical edition has written for this same programme a valuable essay during which he invites us to re-think the performance mode of the symphonic version of the *Petite messe*, which should rather be considered as “*an intimate composition, to be performed in some sheltered and reverberant alcove in a church*”. In support of this interpretation we have some unambiguous choices of the composer, such as the inclusion of the organ among the instruments of the orchestra and the instruction to the four soloists to sing together with the chorus. To organize performances only in ambiances suitable for the spiritual qualities of religion would lead to the disappearance of the Mass, seeing that guitar and bass have thrust

every kind of sacred music out of the temple. Neither could we resort to concert halls, where it is rare to meet with a grand organ capable of supplying the timbres called for by the *Prélude religieux*, not to mention the difficulties involved in uniting the required four leading vocalists to the chorus. The hoped-for intimate style of performance would clash with practical requirements distracting one away from a unified vision of the work, giving rise to a series of difficult problems of interpretation, all duly underlined by Daolmi, concerning “*the relationship of the soloists to the chorus, the balance between sections of the orchestra, the balance between orchestra and chorus*”. What kind of mystical intimacy could one achieve, in fact, with an orchestral scoring comprising the widest range of instruments ever used by Rossini in all his vast operatic output? And what could be the meaning of all the markings of *ff*, *fff*, and *Tutta forza* that are frequently encountered in the score of the Mass? In particular, we are struck by the number of *fff* signs, a dynamic colouring that the Maestro makes very parsimonious use of.

I believe that the decision to have the soloists sing together with the chorus is a conditioned reflex derived from the original chamber version, conceived for twelve singers, in which the four soloists would find no difficulty in joining in with their colleagues in the concerted passages of the “*tutti*”. In fact, at the beginning of the score containing this first setting, Rossini has clearly written “*Les 4 voix Solo avec le Choeur*” [The 4 Solo voices with the Chorus]. The situation envisaged by the score of the full orchestral version is rather different, for here, in the list that gives the placing of voices and instruments, Rossini writes at the beginning of the *Kyrie*, the *Gloria*, the *Cum sancto*

Spiritu and the *Credo*, beside the four lines given to the vocal parts, “*Choeur et Soli ensemble*” [Chorus and Soloists together], a prescription that an optimistic wishful thinking might construe as meaning The chorus parts and the solo parts are written on the same staves, leaving to the following indications of *Soli* and *Tutti* the task of indicating precisely where the chorus must sing, and where the soloists. This reading may be pushing it a little, but does not derive from linguistic methodology, but follows the performance practice always applied to this version of the Mass right from its first performance. From that first performance until today the soloists have been engaged from outside the ranks of the chorus, outstanding voices and personalities being sought for, that would perforce come into conflict with those engaged for the chorus. It would be difficult to find famous singers who would consent to sing all the way through the work, coming upon the difficult challenge of their solo arias without having had any rest. I am convinced that Rossini, flattered by the very cordial reception accorded to the *Petite messe* as baptized at the Pillet-Will’s, and conscious of its inherent objective value, must immediately have cherished the notion of ensuring his last sacred work a higher destiny than that usually reserved for a chamber composition. This led to a basic need to enlarge the vocal and orchestral scoring, a task that Rossini carried out with meticulous obstinacy in the last years of his life and that may perhaps have been interrupted by death before it had been completely finished. The objective result, a rich and noisy scoring, bears witness to the Maestro’s desire to think in terms of grandeur, but to realize a powerful musical structure by maintaining unaltered the minimal structure of the initial project and the perfor-

mance instructions intended for a work of Franciscan frugality seems to me a risky decision.

For this reason I like to imagine that if the new version of the Mass had come to be performed while he was still alive, Rossini would have introduced some changes: he would have eliminated the oxymoron of the title, removing the adjective “*petite*” as in his letter to Ferrucci quoted above; he would have scored the *Prélude religieux*, left as an organ solo, for the full orchestra, to increase the expressive power of a sublime number; he would have cut the organ part entirely out of the score, pleonastic when it is not actually harmful, because it muddies the splendor of a luxuriating orchestral web and dangerously increases its volume; he would have made explicit the convenient performance practice of discouraging the soloists from doubling the chorus parts; lastly, he would have drastically reduced the number of *ff*, *fff*, *Tutta forza* signs, replacing them with others more appropriate to the atmosphere suggested by the rite. With all his well-known experience as a daring and fully up-to-date orchestrator, Rossini managed to endow the orchestra with all the colour and breadth suitable to the great sacred oratorios, but he left unchanged the vocal parts that he had conceived for a restricted group of soloists called upon to perform the work in a small hall, a far thing from the wide spaces destined to receive the re-written *Messe solennelle*. The presence of the organ in the instrumentation of a score so much richer than that of many sacred compositions that preceded it, besides the desire to impart a churchy atmosphere to the whole, is a logical consequence of its use in the *Prélude religieux*, to avoid the sudden shock of the unexpected entry of an instrument so strongly indi-

vidual. However, two practical objections advise us not to include it in the orchestration: the density of woodwind and brass and the great body of strings needed to balance them tend strongly to prevent the organ from being heard; the nature of the part written for it, a pure and simple doubling of the part written for the instruments playing together with it (and which Rossini significantly places on the last two bars at the bottom, as is done for a continuo part), reduces its function to a pleonastic harmonic coagulant producing a debatable increase in volume. These are the reasons that have induced me, after years of hesitation, to score this superb spiritual meditation for orchestra. The Prélude opens with a fugal theme which, according to classical tradition, should be stated by one single instrument: with the exception of certain strings, not one of the instruments used by Rossini in his operas would have been capable of playing all the notes in this theme, which from the highest notes to the lowest exploits an unusually wide range. If death had not supervened, the Maestro would probably have found a way of resorting to some corno di bassetto (or clarinetto di bassetto) suitably modified. Today the bass clarinet (and the tenor saxophone, which Rossini had heard only recently, when he visited the factory of its inventor, Adolphe Sax) can easily encompass it, giving the colour appropriate to this sublime passage.

Having turned his back on abstract bel canto, Rossini, before taking leave of the world, showed that he had understood and absorbed the demands of Romantic singing that had led him to renounce the theatre, even though he continued to refuse to apply them to the actions of his characters. The Latin text of the Catholic liturgy, symbolic and coded, sheltered him from sentimental

rhetoric and gave free rein to emotion, as he had already experienced when setting the highly charged text of the Stabat Mater, his other sacred masterpiece. The Petite messe solennelle represents the extraordinary dialogue with the transcendental of an agnostic who does not embrace the consoling reassurance of faith, but who, with his lucidity of reasoning idealized by art, succeeds in understanding how faith may spark off fires of love and rebellion capable of leaving their mark on man's journey toward the unknown, but also help him to reach an imperturbable serenity in this life. The adjective "petite" [little] improperly contrasting with "solennelle" [solemn] means that the "majestic" subject of faith is touched upon without arrogance by a "little" man who, renouncing the ecstasy of mystical abstraction and without previously bowing down in timid homage, is trying to establish a rapport of trust and hope with the Supreme Being, portent of peace and earthly happiness.

The Kyrie opening the Petite messe is permeated with a tranquil gaiety preparing the way for the exultation of the Gloria and the majesty of the Credo. The processional movement impressed by a typically insistent Rossinian rhythm, light and at the same time bursting with energy, gives it at once a popular, modern and profane aura, a cordiality extraneous to the high-toned tradition of sacred music, which follows a system of drawing a line between the human and the divine. The Christum dividing the two parts of the hymn also avoids ambiguous messages: Rossini gave up the idea of composing it and adapted its words to a short, intense unaccompanied chorus by a colleague, Louis Niedermeyer, a friendly posthumous gesture revealed to the public on the first anniversary of his death. The exultant cry of "Gloria in

excelsis Deo", intoned by the chorus alone and marked by the peremptory jubilation of the brass section, is followed by the entreaty of the "Et in terra pax hominibus", a fundamental theme that, after turning into a protest in the dramatic Agnus Dei, will end the Mass by changing homage into desolate interrogation. In order to stress the double nature of this act of faith, Rossini follows the dazzling explosion of the Gloria by an extraordinary episode in which, above the opaque murmurings of the whole orchestra pianissimo, we hear, in no particularly apparent order, the distraught cries of the faithful "Adoramus te", "Benedicimus te". The soothing experience of the opera composer emerges again when he decides to suspend, immediately following the first words of the Gloria, the collective voice of the chorus (which will come back in again only at the close of the sacred hymn) in order to introduce a series of connected solo numbers (a trio, a duet and two long arias) of an unequivocally operatic character, confirming that in his religious nature mystical soaring above humanity leaves some space for everyday emotions and feelings. The soloists call spontaneously upon the Divinity and their songs generate confidence, cheerfulness, trust; it makes one think of the pagan complicity of the lover invoking Venus, of the peasant appealing to Ceres, of the student entrusting himself to Minerva, of the warrior calling upon Mars... Only when all the voices join again in reflection, with the re-entry of the chorus in the Cum sancto Spiritu, the language once more becomes high-flown, ennobled by the majesty of polyphonic counterpoint and by the skill of the fugal development; musical science and inspiration unite to form a masterpiece. A mysterious and unusual signal may be detected therein: Rossini, so keen on the classical division into four,

eight, twelve regular bars, for the fugal exposition of this concluding architrave, proposes an asymmetrical theme of seven bars, exactly as he will do later, at the end of the Credo in the "Et vitam venturi saeculi", another powerful choral number based on the same formal scheme. Both the episodes are animated by a light and excitable rhythmic swing that induces a joyous exaltation, a principal keynote of this Mass, as far from Lutheran severity as it is from the frozen formality of the Catholic rite.

The "Credo in unum Deum" brings things back to the heart of reasonings on the subject of faith. The anonymous collectivity of the chorus shows no hesitation in proclaiming its unshakeable adherence to the eschatological dictate of the Nicene Creed: every paragraph of the text is reinforced by the exclamation Credo, articulated by the chorus and the orchestra with the same blazing figure repeated innumerable times, a musical solution of extraordinary efficaciousness that sculpts out the absolute quality of faith without cracks. When, however, the subject of the hymn undertakes the awkward crux of the "Et verbum caro factum est" [and the word was made flesh], the chorus, bearer of certainties, is silenced and the word passes to the soloists, to whom Rossini gives a melodic line of uncertain tonal definition, pregnant with dissonant clashes that are difficult both for the singers' intonation and for the listeners, clearly intending to express the uneasiness of human reason when faced with accepting the divine identity of the Son of Mary. When Christ's sacrifice is evoked plendorm yields to pity, and Rossini, in the arioso "Crucifixus etiam pro nobis" [he was crucified for us] entrusts to the soprano tremors of emotion, reawakening the ancient skill of

capturing universal grief without tears. The chorus must now, with its adamantine assuredness, reassure the doubtful and re-light the flame of faith proclaiming the dogma of the “Unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam” [one holy catholic and apostolic church] to guide the adept towards hope in a “Vitam venturi saeculi” [the life of the world to come].

After such disturbing reflections a welcome pause comes with the Prélude religieux, a piano piece previously included among the Pêchés de vieillesse and which is ideally placed here, if only to afford some rest to the chorus who have been hard pressed in the preceding Credo and in the ensuing Sanctus, and it is yet one more proof that Rossini’s self-borrowings are born out of his conviction that in their new collocation the transported items succeed in freeing the powers of expression contained within them. This disturbing piece, which anticipates the chromatics of César Franck, invites us to a voyage of initiation in search of an impalpable truth and prepares the way for the celestial parenthesis of the Sanctus, given to the solo voices a cappella, unaccompanied, in which chorus and soloists, no longer in competition with one another, reach the state of grace that self-abandonment to the contemplation of beauty promises to all human beings, believers and non-believers. The longing for peace, indispensable for giving a meaning to the human condition, transforms the prayer into a cry of rebellion and rejection: it is the ladies who first raise the cry, with all the authority of she whose duty it is to create life; first the soprano, who in the impassioned O salutaris hostia begs for help to drive away the approaching clangours of war; then the contralto, who in the dramatic Agnus Dei, one of Rossini’s most

disturbing numbers, alternating with the chorus in the invocation “Dona nobis pacem” abandons her tone of supplication, transforming it into a desperate imploring, fearlessly claiming an inalienable right.

The fully orchestrated score profoundly alters the sound of the Petite messe, endowing it with a late nineteenth-century colouring, yet another demonstration of the extraordinary capacity of his music to take on multiple features and values even when only complementary aspects of it are modified (in this case the instrumental texture and the complexity of the vocal ensembles). The full orchestral accompaniment adds breadth and power, so that the singing expands into ritual echoes of great solemnity; the fugal finales of the Amen gain grandeur and splendor; the increased pomp exalts the esoteric images of the cult. However, inevitably, the intimate and murmured dialogue with the Divinity is weakened, that authentically confidential, frank and uninhibited dialogue favoured by the proportions of the chamber version and that constitutes the peculiar and extraordinary experience of this unequalled work. Some numbers emerge in greater splendor, gaining in expansion and magniloquence from the new scoring: this is the case with the tenor aria, “Domine Deus”; the bass aria, “Quoniam tu solus sanctus”, and the contralto’s “Agnus Dei”, in which the vocal part combines different stylistic modes, mingling pale memories of virtuoso singing with impetuous melodies full of emotion, proof that the composer was paying attention to the demands of a triumphant Romanticism, which the spiritual nature of the sacred subject protects from any risk of stirring up idealized feelings. The peremptory affirmations of the Gloria and the Credo gain their true weight from the orchestral tutti

and the concluding stretches of the Amen acquire a stellar projection, even if in the opening Kyrie ’cellos, double-basses and bassoon cannot give us the crisp dryness of the pianoforte octaves. It is not only the rhetorically charged numbers that gain from the thousand colours of Rossini’s orchestra: the tender and subdued numbers also find new and attractive forms of expression in the morbidezza of the strings and the flavours of the woodwind. The piano writing of the chamber version sometimes influences the orchestral web, as in the duet “Qui tollis peccata mundi” for soprano and contralto, in which two harps alternate in echoing the pianoforte arpeggios, supported by pizzicato strings, while clarinet and bassoon reproduce, with similar sweetness, the sustained sounds of the harmonium; or in the soprano’s “Crucifixus etiam pro nobis”, where the constant and expressive pattern of the pianoforte is given to the strings alone, which continue playing it unchanged for the whole piece, while the woodwind take over the sustained harmonium notes; or yet again in the O salutaris hostia, given to the soprano again, in which the piano part is now rendered by muted strings, giving an incomparable sweetness and gentleness. On the other hand, it is surprising that Rossini should have given the ineffable Prélude religieux to the organ, seeing that this long interlude, freed from the duty of accompanying the singers, would seem particularly suited to becoming the basis of an instrumental effusion that would harmonize the aural connection with the preceding and following numbers. Rossini’s decision, in fact, results in establishing a radical and embarrassing contrast of sonorities: for the eight minutes of the Prélude religieux and for the four minutes of the succeeding Sanctus, composed for just the unaccompanied chorus,

the orchestral musicians lay down their instruments, which they return to once again only for the last two numbers, O salutaris hostia and Agnus Dei, far from the unleashed sonorities of the preceding Gloria and Credo. This creates a lack of balance so massive as to compromise the entire equilibrium of the work, leaving the performer and the listener with a vague sense of incompleteness, in spite of the incandescent flaming of the concluding “Dona nobis pacem”.

When it was first performed, the version for full orchestra was greeted with high-flown praise, but there was no lack of severe criticism, some of which goes far to explain the reasons why this composition, symbolic in its innovative singularity and in the richness of its message, is still performed but rarely. At a period of time at which French musicians were protesting against the widespread practice of using operatic paraphrases set to pious words for church use, Rossini’s composite language, not without profane echoes of operatic music, hurt the sensibilities of not a few. The orchestration also aroused a few doubts, for it was thought that it did not have the wealth of colour and the exploding invention of the composer, who had invented a new kind of dialogue between voices and instruments – almost as if church music were forced to imitate the caprices of the stage. There was no lack of suggestions that the music was opaque and static, forgetting that the text of the liturgy does not offer frequent opportunities for introducing quick and brilliant numbers: when this is possible, as in the uplifting fugues concluding the Gloria and the Credo, there is no lack of glowing textures and irresistible rhythmic bursts. As for the danger that the sumptuous orchestral texture might end in drowning out a chorus that, restricted to the medium

range of the voice, was prevented from unleashing massive sonorities, when the work was first performed in New York in April 1869, one critic already observed, exaggerating perhaps just a little: “The chorus consisted of only fifty voices. At least two hundred would have been needed, not only to give the right expression to the music, but to balance an orchestra of about fifty musicians”. In the last analysis, the *Petite messe*, both in its musical discourse and in its formal construction, suffers from the spurious origin of many of its numbers, originally conceived outside this scheme. Certain numbers derived from the *Péchés de vieillesse* (certainly the *Prélude religieux* and the *O salutaris hostia*, probably the *Gratias, Domine, Qui tollis* and

Quoniam) had been designed to live an autonomous life in contexts totally foreign to the liturgical rite. The *Kyrie* is also antecedent to the planning of this work; while the *Christe* is even a pastiche of another composer’s piece. The unequal structure of these numbers, some of them extended, compromises the formal balance which is one of the principal virtues of Rossini’s composing style and bears witness to a multiplicity of language that here, in contrast with other masterpieces of his, does not always succeed in blending into a surprising unity of language.

Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall