

FONDAZIONE ROSSINI PESARO



EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI

GIOACHINO ROSSINI

SEZIONE TERZA - MUSICA SACRA

VOLUMI 4-5 PETITE MESSE SOLENNELLE

DIRETTORE DELL'EDIZIONE

ILARIA NARICI

COORDINAMENTO EDITORIALE

DANIELE CARNINI

COMITATO SCIENTIFICO

ANNALISA BINI
DAMIEN COLAS
DAVIDE DAOLMI
RENATO MEUCCI
RETO MÜLLER
EMILIO SALA
CESARE SCARTON
BENJAMIN WALTON



FONDAZIONE ROSSINI PESARO

PETITE MESSE SOLENNELLE

MUSICA DI
GIOACHINO ROSSINI

PRIME ESECUZIONI:
VERSIONE PER SOLI, CORO, DUE PIANOFORTI E ARMONIUM
PARIGI – HÔTEL PILLET-WILL
14 MARZO 1864

VERSIONE PER SOLI, CORO, ORGANO E ORCHESTRA
PARIGI – THÉÂTRE-ITALIEN
28 FEBBRAIO 1869

A CURA DI
DAVIDE DAOLMI

TESTI INTRODUTTIVI



FONDAZIONE ROSSINI PESARO 2013

SOMMARIO

Testi introduttivi

Tavola delle abbreviazioni	9	Forme grafiche	71
Prefazione	11	Legature	74
Notizie storiche	15	Organico	82
Testimoni	29	R. MEUCCI, <i>L'Harmonicorde Debain</i>	87
Manoscritti	31	R. MEUCCI, <i>Su alcuni strumenti dell'orchestra</i>	92
Stampe	44	Contributi storici	95
Descrizione delle stampe	51	F. RIVA, <i>Il dibattito sulla musica sacra nella Francia di Rossini</i>	97
Quattro autografi per la <i>Ritournelle</i>	56	F. SULLA, <i>Note su 'O salutaris'</i>	107
Annotazioni d'altra mano in <i>Ac</i>	58	E. HERVÉ, <i>Cronache di un'esecuzione</i>	109
Descrizione di <i>Ao</i>	60	C. LANFOSSI, <i>Critica musicale e ricezione della versione orchestrale</i>	125
Altri autografi	62	Bibliografia	139
Elementi editoriali	65		
Sezioni della Messa	67		
Testo liturgico	68		

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

REDAZIONALI

Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, III/4-5

PmsI *Petite messe solennelle* · I · testi introduttivi
PmsC *Petite messe solennelle* · II · versione da camera
PmsO *Petite messe solennelle* · III · versione per orchestra

Alt Altos | Viole
 b. bb. battuta/e
 B Basso solo
 Bn Basson(s) | Fagotto/i
 c. / cc. carta/e
 C Contralto solo
 Cb Contre Basses | Contrabbassi
 chB Bassi del Coro
 chC Contralti del Coro
 chS Soprani del Coro
 chT Tenori del Coro
 Cl Clarinette(s) | Clarinetto/i
 Cor Cor(s) | Corno/i
 CrtP Cornet(s) à piston | Cornetta/e a piston
 eff. nota d'effetto | suono reale
 Fl Flûte(s) | Flauto/i
 Har Harmonium | Armonium
 Hb Hautbois | Oboe/i
 Hrp Harpe(s) | Arpa/e
 m. d. mano destra
 m. s. mano sinistra
 ms. manoscritto
 om. omesso, omissione
 Oph Ophicléide | Oficleide
 Orch Orchestra
 Org Orgue | Organo
 p. / pp. pagina/e
 ped. pedaliera
 Pf Piano I | Pianoforte
 PfR Piano II | Pianoforte di ripieno
 Pfl Petite flûte | Ottavino
 S Soprano solo
 T Tenore solo
 Timb Timbales | Timpani
 Trp Trompette(s) | Tromba/e
 TrpP Trompette(s) à piston | Tromba/e a piston
 Trbn Trombone(s) | Trombone/i
 Vlles Violoncelles | Violoncelli
 Vns Violons | Violini

TESTIMONI

Autografi

Ac per Soli, Coro, due Pianoforti e Armonium (Fondazione Rossini)
Ao per Soli, Coro, Organo e Orchestra (Fondazione Rossini)
A-cohen *Ritournelle*, dono Cohen (collezione privata)
A-fm indicazioni metronomiche (Conservatoire Royal de Musique, Fonds Michotte, Bruxelles)
A-os *O salutaris, de campagne* (Fondazione Rossini)
A-rien *Un rien*, dono Bartholomew (collezione privata)

Altri manoscritti

Pw per Soli, Chœur, Har e Pf (collezione Pillet-Will)
 β antigrafo delle stampe (ms. perduto)

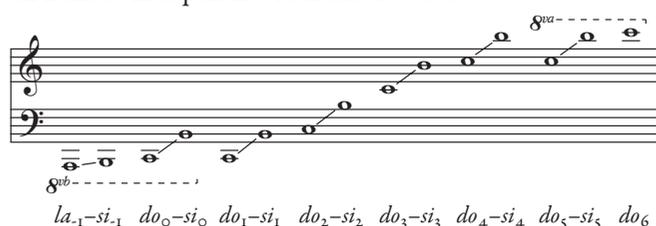
Stampe

[versione per orchestra]
Bo Brandus & Dufour, Paris [1869], I edizione
Bo₂ Brandus & Dufour, Paris [1878], II edizione
R Ricordi, Milano [1957], ed. per il solo noleggino
 [versione da camera]
rB Brandus & Dufour, Paris [1869], I edizione
rB₂ Brandus & Dufour, Paris [1869], II edizione
rC Chappell, London [1869]
rD Ditson, Boston [1869], I edizione
rD₂ Ditson, Boston [1875], II edizione
rJ Joubert, Paris [1869]
rR Ricordi, Milano [1869], I edizione
rR₂ Ricordi, Milano 1957, II edizione
rS Schott, Mainz [1870]
 [sigle cumulative versione da camera]
rB₁₋₂ le due stampe Brandus = *rB rB₂*
rB-J le tre stampe su impianti Brandus = *rB rB₂ rJ*
rR₁₋₂ le due stampe Ricordi = *rR rR₂*
rStc tutte le stampe della vers. da camera

Edizioni moderne

OT Otos, Firenze 1980
CA Carus Verlag, Stuttgart 1992
OX Oxford University Press, Oxford 1992
BÄ Bärenreiter, Kassel 2009

Le note musicali sono in maiuscolo quando indicano tonalità, e in minuscolo corsivo quando si riferiscono alla singola nota; un numero in deponente identifica l'ottava:



Il segno + indica un intervallo armonico o accordo a partire dal suono più grave. Se in successione le note sono divise da spazio.

Per occasionali analisi armoniche ci si avvarrà, nelle formule cadenzanti, di alcuni simboli dell'armonia funzionale (la distinzione fra maggiore/minore è delegata all'indicazione di tonalità):

- T tonica maggiore o minore (= I)
- S sottodominante maggiore o minore (= IV)
- D dominante (= V)
- ♯ dominante senza fondamentale (= VII)
- ♭ dominante secondaria (= II³⁺)
- ♭♯ dominante secondaria senza fondamentale (= IV₊)

Il numero in deponente (II₃) indica la posizione del basso, se assente corrisponde alla fondamentale. I simboli + e > sono usati per l'innalzamento o l'abbassamento del grado.

Un'armonia molto usata da Rossini, la cosiddetta sesta italiana o tedesca – risolta su D⁴⁶ – sarà pertanto scritta ♭_{3>}

Per la restituzione dei testi (cronache e testimonianze, ma anche annotazioni autografe di Rossini) ci si è attenuti ai comuni criteri oggi in uso per l'edizione di testi moderni. È cioè conservata la lezione originale, limitandosi a uniformare punteggiatura, maiuscole e accenti; si mantengono scempiature e geminazioni; gli errori palesi, sono tacitamente corretti. Nell'apparato critico i testi autografi di Rossini si rendono in forma più conservativa quando la lezione si rivela utile alla collazione.

Il testo della Messa è stato uniformato nella lezione e punteggiatura ai messali coevi (cfr. *Testo liturgico*, p. 68-70).

Si considerano titoli, quindi si rendono in corsivo, solo gli *incipit* delle dodici unità espressamente riconosciute da Rossini (cfr. *Sezioni della Messa*, p. 67), lasciando il tondo per le sezioni interne (Laudamus, Crucifixus etc.).

Per la trascrizione dei frontespizi delle edizioni a stampa si è evitata la forma semidiplomatica, impraticabile con le pubblicazioni ottocentesche (dove a maiuscoli e maiuscoletti, anche corsivi, si affiancano caratteri gotici e glifi decorati); si è tuttavia conservato il segno di 'a capo' che in mancanza della punteggiatura (non introdotta nei frontespizi) agevola la scansione dei periodi.

I riferimenti bibliografici rimandano alla *Bibliografia* in fine volume. Sono distinti in 'nome data' (REVUE 9.III.62) per cronache e avvisi legati alle esecuzioni della Messa, mentre tutti gli altri conservano la formula 'nome anno' (ABBATE 1981). In *Bibliografia* i primi sono disposti in ordine cronologico e i secondi, separatamente, in successione alfabetica.

PREFAZIONE

La *Petite messe solennelle* è parte integrante e coronamento dell'ultimo periodo creativo di Rossini, il cui esito musicale è la raccolta da lui stesso intitolata *Péchés de vieillesse*. La stesura della *Petite messe* è passata attraverso numerose fasi di cui rimangono una versione per Soli, Coro, Pianoforte, Pianoforte di ripieno e Armonium e una successiva per Soli, Coro, Organo e Orchestra. Lo studio di queste fasi stratificate è determinante per la comprensione di quello che è il lascito di Rossini – al di là della retorica sull'ultima parola del compositore.

A uno stadio avanzato di elaborazione, il 14 marzo 1864 (non meno di due anni dopo l'inizio dell'*iter* compositivo), la *Petite messe solennelle* fu eseguita nella versione da camera in casa del conte Pillet-Will e ivi replicata l'anno successivo. L'esecuzione non esaurì la vicenda creativa: Rossini, infatti, continuò a correggere le carte della versione cameristica in vista dell'orchestrazione (urgenza forse mossa dal successo di quell'esecuzione). Come d'abitudine, lo fece sulla stesura originale, la quale oggi non riflette più lo stato in cui la Messa fu eseguita la prima

volta, stato che è comunque sostanzialmente ricostruibile grazie a numerose testimonianze, a una copia preparata in concomitanza con l'esecuzione (la cosiddetta copia Pillet-Will), e a un'analisi delle tracce lasciate dalle varie modifiche sul manoscritto autografo.

Sovrascrivendo le versioni precedenti, Rossini curò la stesura – compresa la limatura del paratesto – nei minimi dettagli, prendendosi tutto il tempo necessario, come quasi mai gli era capitato in precedenza. La versione da camera lasciata alla posterità risulta coerente a quella orchestrale e, pur precedente a questa, si mostra in tutto e per tutto testo autosufficiente. La versione per orchestra, in contrapposizione alla natura privata della stesura originale, sembra invece voler assolvere il ruolo di pubblico contributo, seppur personale, in merito al vivace dibattito di quegli anni intorno al rinnovamento della musica sacra. L'affiancamento delle due versioni permette di rileggere la *Petite messe* nella sua complessità, e la ricostruzione del contesto in cui s'inseriscono le fasi di lavoro perfeziona la comprensione del processo compositivo di Rossini.

Il lavoro sulla *Petite messe* ha occupato, seppur non continuativamente, gli ultimi quattro anni della mia vita. È stato un percorso faticoso, complesso e frequentemente accidentato, sia dal punto di vista professionale, sia personale. Nel tentare di non fermarmi alla semplice restituzione editoriale della musica ho inteso trasformare l'indagine filologica in uno strumento di avvicinamento all'ultima fatica di Rossini. In alcuni casi ho lasciato da parte metodologie acquisite per rispondere a esigenze proprie della musica, e pertanto alcuni modi d'approccio, segnatamente in questo primo volume e negli apparati, devono considerarsi sperimentali. Ma se dei rischi mi assumo la responsabilità, non posso non condividere quelli che potranno essere i pregi di questo lavoro, almeno con chi, anche per brevi tratti, mi ha affiancato in un percorso alla fine più solitario di quanto auspicabile.

Innanzitutto il mio riconoscimento va all'intera Fondazione Rossini, nelle persone del suo presidente, Oriano Giovanelli; del direttore dell'Edizione, Ilaria Narici; del coordinatore editoriale, Daniele Carnini; del segretario generale, Catia Amati; dei collaboratori, Lorenzo Belli e Giovanni Bianco; nonché dell'intero comitato scientifico. La disponibilità di tutti nell'offrire sostegno, materiali, strumenti, consigli e competenza, è un modello virtuoso, ormai sempre più raro.

Con Pierluigi Petrobelli, primo destinatario di quest'edizione (versione da camera), avevo scambiato qualche opinione sulla Messa quando fu mio *tutor* negli anni romani del dottorato, quindi molto prima d'iniziare a collaborare con la Fondazione. Quando mi fu assegnata la cura della versione orchestrale si decise contestualmente che avrei collaborato anche a quella da camera. Ricordo

con commozione una lunga telefonata in cui Pierluigi, pur felice della mia disponibilità, non poteva tacere le sue preoccupazioni nel coinvolgermi in un lavoro che tanti contrasti stava fomentando in quel momento. Purtroppo, a parte un incontro conviviale a Milano all'inizio del 2011, non ci fu in realtà mai occasione di confrontarsi sui metodi: dopo un lungo periodo di difficoltà Pierluigi ci lasciò il 1° marzo 2012.

Fra le persone che hanno percorso con me il cammino di restituzione della Messa rossiniana voglio ricordarne due in particolare: Marco Uvietta, che senza esitazione pro-

pose il mio nome per la cura della versione orchestrale; e Nicola Usula, con cui mi sono confrontato a lungo e con profitto sui modi per restituire l'indagine filologica.

Ringrazio poi, per motivi diversi, Damien Colas, Lorenzo Galesso, Reto Müller, Emilio Sala e, non ultimo, Matteo Sartorio, direttore del Museo teatrale alla Scala. Ringrazio inoltre le altre firme di questo volume: Emmanuel Hervé, Carlo Lanfossi, Renato Meucci, Francesco Riva e Ferdinando Sulla, tutti straordinariamente sollecitati all'invito a occuparsi di Rossini.

Dedico il lavoro ai miei studenti.

NOTIZIE STORICHE

Parigi, primavera del 1855: la città in cui Rossini arriva, o meglio torna, dopo anni di prostrazioni fisiche, è la capitale dell'Impero (il secondo), proclamato poco più di due anni prima. Gli spazi sono molto diversi da quelli in cui il compositore aveva abitato negli anni Venti e Trenta e poi di nuovo nel 1843. Parigi ha una forma completamente rinnovata dopo l'apertura dei grandi *boulevards* voluti dal prefetto Georges Eugène Haussmann per ragioni di igiene, di ordine pubblico, di grandezza imperiale, di speculazione. L'economia è in crescita; benessere e lusso, oltre che tempo per gli svaghi, sono garantiti alle classi agiate; banchieri e costruttori hanno mano libera; i salotti si disputano le celebrità; l'autoritarismo di Napoleone III non impedisce alle arti – se non in noti casi di censura – di essere al massimo rigoglio. Gli ultimi anni della vita di Rossini coincidono quasi completamente con l'epoca opulenta e spensierata della politica imperialista, e in questa cornice il compositore trova, in quanto artista e «possidente», come da passaporto, il suo ambiente ideale.

In Francia Rossini riacquista la salute, sottoponendosi a nuove cure, intraprendendo viaggi al mare e in diverse località termali. Egli stesso, indirettamente, ha modo di dichiararsi guarito nella dedica alla moglie appuntata nella raccolta *Musique anodine* (15 aprile 1857), primo fascicolo dei *Péchés de vieillesse*.

La dimora dei coniugi Rossini è stabilita al n. 2 di Chaussée d'Antin, all'angolo del Boulevard des Italiens. Ma già dal 1859 viene intrapresa la costruzione di una villa per trascorrervi l'estate, scegliendo una località periferica, Passy, vicino al Bois de Boulogne. Qui Rossini comporrà tutti i suoi ultimi lavori e ritornerà ripetutamente sulle pagine della *Petite messe solennelle*. Nell'appartamento parigino e a Passy, per un decennio a partire dal dicembre 1858, verranno accolti dalla coppia famosa gli amici più cari, il fior fiore dell'Europa musicale, esponenti della migliore società.

Salotti

«Circa l'attuale Madame Rossini nulla ho da dire...». Attuale, perché si sta parlando della seconda moglie. O meglio è Eduard Hanslick a parlarne, all'indomani d'una *soirée* esclusiva presso la Chaussée d'Antin. La «Madame» in questione è la moglie, Olympe Péliissier, che ebbe ruolo fondamentale nelle sorti della *Petite messe*. Oltre a rimanere al fianco del marito fino agli ultimi giorni, per preservarlo, a suo dire, dalle intemperanze dei *fans*, all'in-

domani della morte di Rossini trattò la vendita dei diritti del sacro capolavoro con l'impresario Maurice Strakosch: la cifra pattuita fu da capogiro.

Hanslick, in poche righe, ci offre uno dei più efficaci ritratti di Olympe, padrona di casa tuttofare che si staglia sullo sfondo di una delle serate musicali di Rossini:

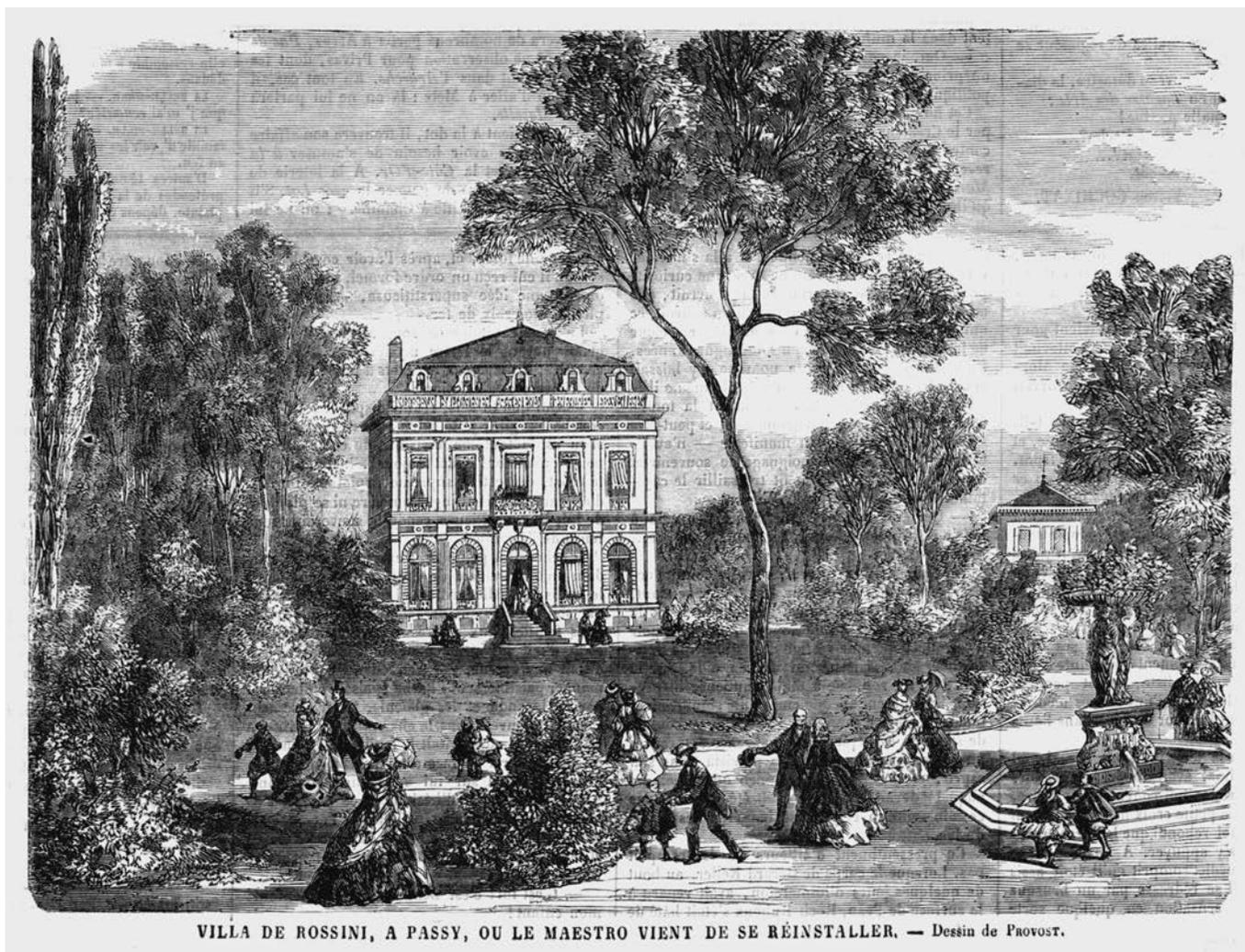
Circa l'attuale Madame Rossini nulla ho da dire se non che essa è ricca ed un tempo è stata bella. Un baldo naso romano da scultura, come una torre risparmiata dal tempo, sorge fra le rovine della primitiva bellezza. Il resto è coperto di brillanti.¹

Non v'è motivo di credere Hanslick ostile: in fondo il formalismo estetico che proponeva il suo *Vom Musikalisch-Schönen* (*Del bello musicale*, 1854) sembrava scritto per molta della musica di Rossini, o almeno per l'immagine che se n'era alimentata. In ogni caso Rossini, fuori dal giro ormai da anni, non fomentava più vere fazioni; né Hanslick poteva esser accusato di essere un detrattore o peggio appartenere alla frangia wagneriana, tant'erano palesi le divergenze con il compositore tedesco (in una prima versione dei *Meistersinger* il pedante e reazionario Beckmesser si sarebbe dovuto chiamare Hans Lick). E infatti il critico musicale, all'occasione corrispondente viennese, descrive la serata con moderata ammirazione, bendisposto verso la musica, semmai poco consona ai rituali mondani della Parigi altoborghese:

Una schiera di signore scintillanti di gemme occupa l'area intiera della sala musicale; gli uomini stanno in piedi, appiccicati insieme per modo da non potersi più muovere. Le porte sono aperte: qua e là, di tempo in tempo, un servo con rinfreschi si sospinge fra la stipata folla, ma si sa che ben poche persone (per lo più straniere) profitano di quelle imbadigioni.²

1 «Ueber die jetzige Madame Rossini weiß ich nichts Anderes zu melden, als daß sie reich ist und einmal schön war. Eine kühn gemeißelte Adlernase ragt noch wie ein übrig gebliebener Thurm aus dem Schutt ihrer einstigen Schönheit. Den Rest bedecken Brillanten»; resoconto del 18 luglio 1867 pubblicato su «Neue freie Presse» del 21 luglio e ristampato in HANSLICK 1870, pp. 525-530. Accolgo la traduzione di RADICIOTTI 1927, II, p. 382.

2 «Eine juwelenfunkelnde Damenschaar hält den ganzen Raum des Musikzimmers dicht besetzt; an den offenen Thüren desselben stehen regungslos die Herren. Mitunter schleicht ein Bedienter mit Erfrischungen durch die verschmachtenden Reihen, aber seltsamerweise sieht man nur wenige (meist fremde) Gäste ernstlich zugreifen»; *ibidem*.



La residenza estiva a Passy di Rossini, in un'incisione pubblicata su «Le nouvel illustré», n. 44, del 13 giugno 1866.

Se Hanslick si «rincesce di non aver udita la nuova Messa del Rossini»,³ trionfalmente eseguita un paio d'anni prima, lo schizzo sapido della serata restituisce l'andirivieni della Parigi imperiale – quella degli Offenbach, degli Auber, dei Saint-Saëns – e insieme la precarietà di un mondo edonista che avrebbe visto il suo declino a partire dalla guerra franco-prussiana del 1870.

Ma il salotto angusto di casa Rossini, nei pressi dell'ancora non finito nuovo teatro d'opera, non era dove il compositore preferiva stare. In un'epoca in cui le stagioni condizionavano i ritmi della vita la creazione musicale era confinata ai mesi caldi trascorsi a Passy; ovvero nel verde della periferia parigina, in un villino che si era fatto costruire qualche anno prima e abitava d'estate con la moglie fin dal 1860. La maggior parte dei *Péchés de vieillesse*

³ Aggiungendo inoltre: «si dice che quest'opera (la quale, come le altre, viene custodita da Rossini ed è sottratta alla pubblicazione) contiene bellezze notevoli»; nell'originale: «Ich bedauere, Rossini's neue Messe nicht kennen gelernt zu haben; es soll dies Werk (das wie die übrigen vom Componisten gehütet und der Veröffentlichung entzogen ist) bedeutende Schönheiten enthalten»; *ibidem*.

lesse fu composta qui, o almeno qui copiata e rimessa in pagina. Anche il *Kyrie* e il *Credo* furono scritti durante un paio di queste primavere (1862 e 1863), e il *Gloria* fu presumibilmente adattato, almeno in parte, su brani preesistenti; a Passy Rossini attese anche all'orchestrazione della Messa.⁴

In quei giorni il pittore Guglielmo De Sanctis, ospite a Passy nel '62, non poté fare a meno di notare l'attenzione maniacale con cui Rossini metteva in ordine i suoi lavori:

... non si stancando mai di perfezionarli, ritornando spesso a rileggerli e a cambiar note, che egli suole cancellare usando il grattino, con una pazienza veramente singolare.⁵

⁴ Cfr. *infra* il capitolo *Manoscritti*, p. 41. In *Catalogue. Miscellanée et albums de musique vocale. Péchés de vieillesse de G. Rossini. Passy*, catalogo autografo delle composizioni di Rossini (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique, Fonds Michotte, FEM-100) le due versioni della Messa sono registrate come «Petite Messe Solennelle à Quatre Parties | Soli et Chœurs, G.^{de} Partition, ou | avec accompagnement de Deux Pianos et Harmonium»; la voce apre la sezione «(Chant) | Miscellanée» [*sic*].

⁵ DE SANCTIS 1878, p. 6.

Questo uso del «grattino», che tanto ci dice sulle infinite stratificazioni ancora riscontrabili sugli autografi degli ultimi anni, segnatamente sulla Messa, fu notato anche dal critico musicale Filippo Filippi, intimo di Rossini:

Quando io andavo a vederlo la mattina lo trovavo spesso occupato a raschiare note, a correggere non solo i falli ma le licenze del suo copista.⁶

E anche Filippi registra il ruolo di Olympe, vestale interessata della sua musica, o meglio, ai suoi manoscritti:

... paurosa sempre che qualcuno le rapisse quei tesori, così miseramente venduti, dopo la morte del marito.

Una messa poco a poco

Nel resoconto della celebre visita che Wagner fece a Rossini nel marzo del 1860, con fin troppi dettagli riferiti quasi mezzo secolo dopo dal pianista Edmond Michotte, si accenna alla *Graner Messe* di Liszt come opera conosciuta da Rossini.⁷ In realtà non siamo in grado di sapere quando questi ebbe fra le mani il manoscritto: per quanto è dato sapere anche molti anni dopo l'incontro con Wagner.⁸ Ma lo spunto è sufficiente a Radiciotti, seguito da altri, per affermare che l'idea di comporre una nuova messa sia venuta a Rossini «dopo che il Liszt fece eseguire la sua nella chiesa di S. Eustachio di Parigi».⁹ In realtà la Messa, benché già presentata a Gran (Esztergom in Ungheria) nel 1855, arrivò a Parigi solo nel 1866.

Fu invece un'altra composizione a giocare un ruolo assai significativo nell'offrire il primo spunto alla *Petite messe*. Si tratta della *Messe solennelle* di Louis Niedermeyer, musicista svizzero, più giovane di dieci anni, con cui Rossini aveva collaborato a Bologna in un momento felice della sua vita, ovvero in procinto di sposarsi in seconde nozze con Olympe, già al suo fianco da quindici anni.

Dopo il ritiro dalle scene seguito al *Guillaume Tell* (1829), Rossini nel 1843 era tornato a Parigi accompagnato da Olympe per sottoporsi a cure sanitarie. In quella circostanza aveva declinato l'invito dell'Académie Royale de Musique per un *pastiche* che potesse diventare una nuova



Ritratto di Rossini realizzato da Guglielmo De Sanctis a Passy e pubblicato sulla «Rivista romana di scienze e lettere», 1/3-4 (1878). In calce annotazione autografa di Rossini: «Carissimo Guglielmo De Sanctis colgo questo fortunato incontro per attestarvi la mia amicizia e ammirazione | G. Rossini | Passy di Parigi | 16 maggio 1862».

opera. Il direttore dell'Académie era tornato alla carica tre anni dopo, mandando Niedermeyer a Bologna per riproporre il progetto. Forse fu l'euforia per i preparativi di nozze, forse la simpatia per il collega, già conosciuto nel 1819,¹⁰ fatto sta che Rossini si convinse ad accettare. Alla fine del 1846 a Parigi andò in scena *Robert Bruce*, un rifacimento della *Donna del lago* con nuovo libretto e musica di altre opere; gli adattamenti e i recitativi francesi furono scritti dallo stesso Niedermeyer.¹¹

Qualche mese dopo il giovane amico s'accinse a scrivere la *Messe solennelle* in Si minore che fu eseguita il 22 novembre 1849, festa di Santa Cecilia, nella chiesa di Saint-Eustache. Fu il più importante lavoro sacro del composi-

6 Il passo, assai celebre, viene riproposto soprattutto per quanto segue: «il quale [copista] era un amenissimo originale: se per esempio, copiando le composizioni di Rossini, s'imbatteva in un accordo, in una disposizione di parti che non gli andava a fagiolo, correggeva a suo modo, toglieva note, ne aggiungeva di suo capo. E Rossini, ridendo, mi diceva: "Vedi quella bestia di quel copista, avrà magari ragione, ma io mi accontento dei miei sbagli, perché anche le mie orecchie se ne accontentano: e quando le orecchie non soffrono, mio caro, lascia che i pedanti gracchino a loro posta"» (FILIPPI 1881, p. 55).

7 MICHOTTE 1906, p. 53; e BOLLETTINO 2004, p. 114.

8 È probabile che solo nel 1866, in occasione del suo soggiorno parigino, Liszt abbia dato copia della Messa a Rossini.

9 RADICIOTTI 1927, II, p. 436.

10 Il compositore diciottenne aveva conosciuto Rossini a Napoli dove s'era recato per studiare con Zingarelli. Fu la stima di Rossini che gli permise di andare in scena al Teatro del Fondo con l'operina *Il reo per amore* (1821). Su Niedermeyer, oltre alla bibliografia suggerita dai più diffusi dizionari, vale la pena aggiungere l'opuscolo compilato dal figlio Louis Alfred (NIEDERMAYER 1892).

11 Sulla genesi di *Robert Bruce* cfr. RAGNI 2002; sui rapporti tra Rossini e Niedermeyer cfr. MACCHIONE 2010, pp. 34-36.

tore svizzero e l'unico che sortì un favore incondizionato, come nessuna delle sue opere teatrali aveva ottenuto.¹² Joseph d'Ortigue, con cui Niedermeyer fonderà il periodico di musica sacra «La maîtrise», non mancherà di apprezzare, fra le altre cose, l'intimità dell'unico passaggio a cappella di tutta la Messa, poche battute sulle parole:

Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine
et homo factus est.

D'Ortigue elogerà soprattutto la perizia compositiva del quartetto non accompagnato nello stile di Palestrina, in contrappunto doppio, *tour de force* armonico che, per fortuna, si unisce a un sentimento austero e profondo.¹³

Di lì a poco Niedermeyer avrebbe ridato vita alla scuola di musica fondata da Alexandre Choron, contribuendo attivamente al recupero del gregoriano e della musica «classica», ovvero dei Palestrina, dei Gabrieli, dei Bach. Pubblicherà inoltre con d'Ortigue un trattato su come accompagnare il canto piano,¹⁴ testo in qualche modo simbolo e precursore, forse senza volerlo, di quel gusto 'ceciliano' e un po' artificiale che avrebbe caratterizzato la musica da chiesa per oltre un secolo.

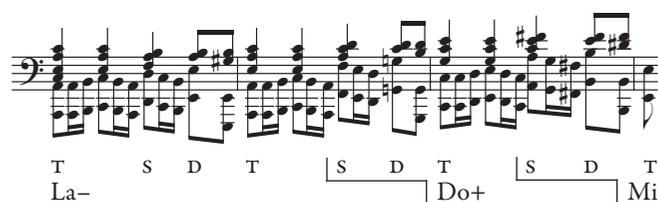
La morte prematura di Niedermeyer il 14 marzo 1861 lasciò un significativo vuoto nella vita culturale parigina, non meno che in Rossini. Forse già quell'estate – ma il lavoro è datato al maggio successivo – le giornate a Passy sono dedicate a scrivere un *Kyrie* in memoria dell'amico. Rossini prende quell'*Et incarnatus* tanto erudito e, sostituitovi per tre volte le parole «Christe eleison», lo incornicia in due *tableaux* corali del «Kyrie». Operazione raffinata, perché l'*ecce homo* incarnato che esprime la parola «Christe» si sovrappone all'«homo factus est» di Niedermeyer, e nell'invocazione penitenziale («eleison») diventa un piccolo Requiem profano. Spicca in quest'operazione il ritmo serrato e incalzante del pianoforte, quasi a rendere ancora più inatteso e irrealistico l'immobilità del *Christe* a cappella sulle note dell'amico.

Se per Niedermeyer la musica sacra era un luogo di ricerca stilistica (con un occhio ai grandi del passato), così per Rossini la base armonica su cui innestare le voci sviluppa ricercate modulazioni sui gradi della triade – *la do mi*. Il passaggio alla terza, seppur cifra rossiniana, qui diventa terreno per sperimentare:

12 Entusiastica l'ampia recensione di Hector Berlioz, apparsa sul «Journal des débats politiques et littéraires» (BERLIOZ 1849). Berlioz dirigerà la Messa due anni dopo nella chiesa di Saint-Thomas d'Aquin (cfr. LUEDERS 2003, nota 24, p. 13) e di nuovo il 16 luglio 1856 (cfr. D'ORTIGUE 1856).

13 D'ORTIGUE 1856: «... quatuor sans accompagnement dans le style *alla Palestrina*, en contre-point double; tour de force harmonique qui, par bonheur, s'allie à un sentiment austère et profond».

14 NIEDERMEYER · D'ORTIGUE 1857.



Kyrie, struttura armonica delle bb. 2-5

Persino più ardito il ritorno a La minore attraverso la dominante di Fa – accordo parallelo (di nuovo la terza) – dove la sottodominante (s) giunge al v grado (D⁴) passando cromaticamente per la dominante secondaria (♯):



Kyrie, struttura armonica delle bb. 5-7

Sembra quasi che Rossini misuri la stima per il collega in ragione della perizia compositiva, e certamente il brano, al momento «per otto sole voci» e pianoforte, come prescritto nella prima stesura,¹⁵ è una piccola summa di procedimenti armonici ricercati. Chiuso e datato al 15 maggio 1862, sarebbe potuto diventare uno dei tanti insoliti *Péchés de vieillesse* se il pregio del lavoro non lo avesse preparato a una sorte diversa.

La Piccola messa di Gloria

Rimangono ignote le ragioni per cui il *Kyrie* nel giro di pochi mesi, da omaggio a un amico, si sia tramutato nella prima parte di una nuova Messa; non però la Messa che oggi si conosce, ma una prima stesura senza *Sanctus* e *Agnus Dei*, come altre ne aveva composte Rossini in gioventù, e come si usava scriverne in Italia.¹⁶ Cassata la data a conclusione del *Kyrie*, una nuova didascalia chiude infatti il fugato finale del *Credo*: «Passy, 10 Juin 1863». È la primavera dell'anno dopo, e forse, come si dice, sono bastati un paio di mesi a Rossini per redigere le sei sezioni del *Gloria* e l'imponente *Credo*, ma non è improbabile che qualche brano fosse preesistente: il *Quoniam* sembra tanto l'adattamento di un pezzo per pianoforte, e probabilmente preesistenti, benché non sia possibile accertarlo con certezza, sono il *Domine Deus* e il *Qui tollis*. L'ipotesi spiegherebbe tempi di composizione così rapidi.

15 La dicitura, poi cancellata, ancora è leggibile sull'autografo; cfr. *Manoscritti*, p. 34.

16 Alla voce «Messa» del *Dizionario* di Lichtenthal si ricorda che «In Italia non usasi di cantare in queste messe [*scil. concertate*] se non che il *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*» (LICHTENTHAL 1826, II, p. 35); su tale aspetto si veda, in queste pagine, il contributo di Francesco Riva.

Già otto anni prima si hanno schizzi per il fugato del *Credo*, senz'altro uno dei momenti più appariscenti della Messa. Circola infatti attualmente nel mercato antiquario un foglietto autografo, dono di Rossini al compositore Wilhelm Speyer,¹⁷ offertogli nell'estate del 1856, di passaggio a Francoforte, al termine di ripetuti soggiorni termali. Speyer ricevette queste otto battute intitolate *Soggetto [sic] di fuga* con in calce la dedica «à mon ami W. Speyer | G. Rossini | Francfort. Ce 31 Août 1856»:



Il tema – quasi un'evocazione del *thema regium* dell'*Offerta musicale* di Bach – se trasportato in Mi maggiore (e redistribuito ritmicamente) diventa:



Ovvero l'ossatura del fugato conclusivo del *Credo*:



L'impianto armonico che sottende il tema è molto simile anche al fugato che conclude il *Gloria*:

Credo



Cum sancto Spiritu



L'esordio di entrambi i temi poggia sullo stesso modulo armonico, e la formula precadenzante II-D-T è duplicata nel *Cum sancto Spiritu* solo per marcare lo spostamento a Do. L'idea che i due soggetti siano collegati, e che anche quello del *Cum sancto* possa esser stato elaborato anni prima della Messa, quale variante alternativa di uno stesso modello contrappuntistico, è forse percorribile.

Esisteva anche il frontespizio di questa prima versione della Messa che esordiva, in italiano, con «Piccola Messa di Gloria»; l'organico era per quattro soli e otto coristi, pianoforte e armonium. Oggi non se ne ha più traccia ma il breve testo era ancora leggibile nel 1864 sull'autografo, come riportato in un giornale dell'epoca in occasione dell'esecuzione della Messa avvenuta in casa Pillet-Will:

Piccola messa di Gloria. Composta per la mia villeggiatura di Passy con accompagnamento di piano e harmonium da eseguirsi da otto sole voci di coro e quattro di solo, totale

¹⁷ Cfr. MÜLLER 2003, pp. 18-19, che riproduce il foglietto autografo. Del biglietto si dava già notizia in SPEYER 1925, pp. 594-595; ringrazio Reto Müller per la segnalazione.

dodici cantori (tanti erano gli aposto). È questo l'ultimo peccato veniale di mia vecchiezza. G. Rossini. Passy, 1863.¹⁸

Oltre ai solisti, nell'inglobare il *Kyrie* alla Messa, Rossini aggiunse anche l'armonium, che forse era previsto per il *Credo* fin dall'inizio ed esteso ai numeri precedenti solo in un secondo momento.

Il «piccola» del titolo, appare soprattutto il tentativo di ricondurre il rito alla fruizione privata, giammai trasformare il salotto in cappella. È vero che l'accoppiata armonium e pianoforte, strumenti immancabili nelle case della borghesia parigina,¹⁹ sembra voler rimandare all'intrattenimento, ma per Rossini quella era semplicemente un organico comodo per un'esecuzione in famiglia.

Nell'estate del 1863 il barone Isidore Taylor, presidente dell'Association des artistes musiciens (una società di mutuo soccorso di cui già erano parte Berlioz, Liszt, Meyerbeer, Auber, e di cui Rossini faceva parte dal 1861) chiese di poter eseguire la nuova Messa, forse in occasione della solenne festività di Santa Cecilia (anche la Messa di Niedermeyer fu promossa dall'Associazione in tale circostanza).²⁰ La risposta in quell'occasione fu negativa, e forse non si può escludere che la ragione possa ricondursi a un'altra opportunità, ben più prestigiosa.

Nel 1861 il conte Alexis Pillet-Will (1805-1878), nominato *régent*, ovvero membro del consiglio direttivo della Ban-

¹⁸ TOULOUSE 20.III.1864. Il titolo appare in una postilla in calce alla cronaca dell'esecuzione (firmata «F. L.») che trascrivo integralmente:

«Une indiscretion que le maître pardonnera à notre correspondant nous permet de reproduire quelques lignes charmantes, écrites par Rossini en italien et en français, à la fin du manuscrit de sa messe; les voix: [conservo gli errori] «Piccola messa di Gloria. Composta per la mia villeggiatura di Passy con accompagnamento di piano e harmonium da eseguirsi da otto soli voci di coro e quattro di solo, totale dodici cantori (tante erame gli aposto). E questo l'ultimo peccato veniale de mia vecchiezza. G. Rossini. Passy, 1863.»»

Segue quindi il testo francese che attualmente compare sull'autografo al termine dell'*Agnus Dei* (c. 91r), a dimostrazione che il cronista «indiscreto» lo aveva effettivamente copiato; cfr. *Manoscritti*, p. 36.

¹⁹ TCHOREK 2007.

²⁰ Cfr. ONCE II.63, dove si legge: «Rossini has positively finished a grand mass with choruses, but declined to permit the execution of the work when asked by Baron Taylor, the President of the Association of Artist-Musicians in Paris. Is it a Requiem, and for whom is it destined? Time will show» [«Rossini ha sicuramente finito una grande messa con coro, ma non ha dato il permesso di eseguire l'opera, quando gliel'ha chiesto il barone Taylor, presidente dell'associazione degli artisti-musicisti parigini. Si tratta forse di un Requiem? e a chi destinato? Il tempo lo mostrerà»]. L'elemento curioso è che il corrispondente supponga si tratti di un Requiem, quasi ricollegandosi all'omaggio in memoria di Niedermeyer.

UN CASTELLO IN STILE LUIGI XIII

Questo palazzo, che tutti hanno ammirato percorrendo rue Moncey, è un vero castello costruito in stile Luigi XIII, al centro di un ampio giardino, anzi quasi un parco, ombreggiato da alberi secolari, pieno di fiori, prati, fontane e voliere.

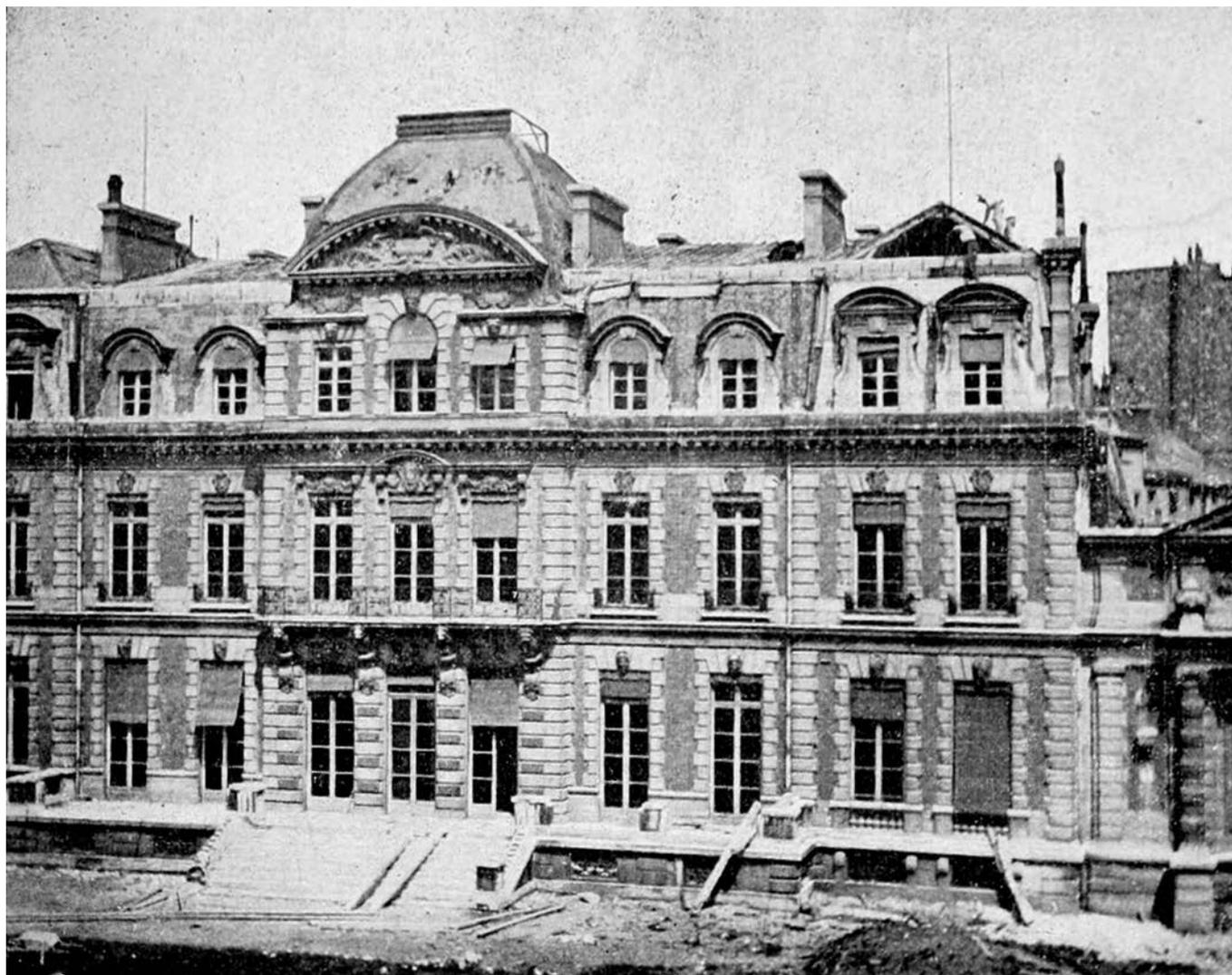
Benché da dieci anni vediamo edificare la Parigi di marmo al posto della Parigi di mattoni della nostra infanzia, e abbiamo visto spuntare dal nulla, come per magia, migliaia di residenze decorate con tutta la ricercatezza dell'arte, fregiate con raffinata eleganza e ricchezza; nessuna offre, a mio parere, quanto il palazzo Pillet-Will quell'impronta di grandiosità e di nobiltà nella magnificenza che bisogna considerare primo merito di una dimora di lusso. Mi riferisco soprattutto all'esterno dell'edificio; la disposizione maestosa, l'ottimo equilibrio delle sue proporzioni, il suo essere isolato al centro di un giardino incantevole, mostrano che non si è certo risparmiato sullo spazio.

Vivere inondato di luce e aria, a Parigi, è il lusso più costoso: devi essere multimilionario per permetterti tanta abbondanza.

Tale splendida casa, appena completata, è la residenza di una famiglia patrizia di finanzieri che ricorda le case nobili di banchieri e commercianti orgoglio delle repubbliche italiane del Medioevo. Oggi, quando milioni di persone appaiono vittime del compromesso, ci piace ricordare famiglie il cui carattere orna la ricchezza, quasi avendo accettato il compito di stringere un patto ereditario tra onore e denaro. Si intuisce che il gusto per le arti ha il suo posto tra gli appannaggi di questa pura ricchezza.

Il conte Pillet-Will è un amante della musica illuminato e sensibile. Quando si è trattato di decorare la galleria del suo palazzo, ha selezionato fra le musiche di Rossini alcuni dei più celebri motivi e li ha fatti trascrivere fra gli ornamenti peculiari che vi figurano.

[SAINT-VALRY 21.III.64; cfr. *infra* l'integrale del testo originale nel contributo di Emmanuel Hervé (pp. 109-124: 120)]



Fotografia dell'Hôtel Pillet-Will scattata da Charles Normand nel 1903, poco prima della demolizione, e pubblicata su «L'ami des monuments et des arts», XVIII (1904), p. 97.

ca di Francia, si era fatto costruire un sontuoso palazzo in rue Moncey. Il conte era uno degli amici più intimi di Rossini, come già lo era stato suo padre, Michel Frédéric (1781-1860), fra i più rispettati banchieri di Francia e violinista dilettante.²¹ Fu il conte Alexis, che gestiva le finanze di Rossini, ad ottenere la nuova Messa per l'inaugurazione della sua casa. La celebrazione sarebbe avvenuta il 14 marzo 1864. La data forse non fu scelta a caso, dal momento che quello era il giorno in cui morì Niedermeyer.²²

Per l'occasione la Messa fu completata dei due tempi dell'Ordinario – *Sanctus* e *Agnus Dei* – e, forse per far riposare il coro, fu inserito il *Prélude*, recuperato all'ultimo momento da un brano già dei *Péchés de vieillesse*.²³

La prima

Non si conosce molto dei preparativi per questa esecuzione. Pare che il 29 febbraio 1864, in occasione del suo diciassettesimo «compleanno bisestile» Rossini abbia eseguito per gli amici un brano della Messa.²⁴ L'unica testimonianza di rilievo è quella dell'amico violoncellista Gaetano Braga che lasciò un diario della sua vita ricco di aneddoti rossiniani. Dalle sue memorie il conterraneo Vincenzo Bindi pubblicò ampi stralci in una biografia vivace e suggestiva.²⁵ Qui si ricorda che Braga ebbe l'inca-

rico di girare le pagine al pianista Georges Mathias, allievo di Chopin e in seguito maestro di Satie, Dukas e altri. Bindi, trascrivendo dal diario, ridà voce a Braga quando ricorda il nervosismo dissimulato di Rossini:

per la esecuzione della sua musica affettava una indifferenza che io solo sapeva falsa ... I suoi occhi gittavano fiamme. Ho ancora nella memoria quel suo grosso dito indice che perennemente segnava la battuta nel suo ginocchio, senza mai tradirsi colla sua indifferenza.²⁶

Braga è un testimone prezioso perché descrive i salotti di cui già Hanslick fu testimone;²⁷ in occasione dell'inaugurazione di un'altra residenza di banchieri parigini, quella dei Pereire, «che allora gareggiava per lusso e ricchezze con i Rothschild», ci racconta quanto queste feste potessero essere molto diverse:

Gustavo Doré ... era già stato invitato al ballo insieme allo scultore Danton e ad Eugenio Delacroix ... Egli contava su di me, volendo fare quattro bellissimi disegni di costumi delle quattro stagioni ... Il difficile era di collocarmi in testa una vera torre di spighe, con penne di pavone e farfalle smaltate, che con un filo di ferro si alzavano un palmo sopra.

Braga e Doré, prima d'incontrare Danton e Delacroix per la festa in costume, decidono di fare un saluto a Rossini:

Ci mettemmo barcollando in carrozza e Doré gridò al cochiere di andare al n° 2 della Chaussée d'Antin, dove Rossini abitava. Mezzo ubbriachi, irrompemmo nella camera da letto di Rossini e trovammo il maestro solo, che stava preluendo sul pianoforte ... Domandai al maestro se accettava di accompagnarlo, facendo lui la parte di Guglielmo [Tell], io quella di Walter, e Doré quella di Arnaldo, e Rossini acconsentì con piacere. Io mi levo quella torre di spighe che avevo sul capo e la metto in testa a Rossini, che felice d'immischiarsi nella nostra baldoria, accompagnava, cantava, dirigeva comicamente ... alla fine, gridando, ci mettemmo a saltare davanti a Rossini, che ci cacciò di casa, temendo che il nostro fracasso lo eccitasse al punto di non farlo dormire.²⁸

Un gustoso spaccato di Secondo Impero in cui Rossini sembra nel ruolo solo a fatica. Il ballo mascherato dei Pereire appare lontanissimo dalla compostezza dell'inaugurazione dei Pillet-Will che evidentemente preferiscono porsi quali artefici della scena culturale parigina, non di quella mondana.

21 Pillet-Will *sr* fu anche compositore e fra le altre cose aveva pubblicato con l'editore Brandus una raccolta di cinquanta *Mélodies pour le violon avec accompagnement de piano* dedicate a grandi musicisti (Auber, Berlioz, Meyerbeer e ovviamente Rossini); la «Revue et Gazette musicale de Paris» del 31 agosto 1856 li recensisce così: «sont presque toutes des petits drames chantants, dans lesquels le violon joue le rôle de la voix humaine tandis que le piano remplit celui de l'orchestre entier. Le violon entre les mains de M. le C. P-W, c'est tantôt le ténor, tantôt le soprano qui tient la scène et l'occupe de sa joie ou de ses douleurs, la berce doucement de sa rêveuse mélancolie» [«sono quasi tutte piccoli drammi cantati, nei quali il violino interpreta la parte della voce umana mentre il pianoforte sostiene quella dell'orchestra intera. Il violino, tra le mani del sig. conte P-W, è a volte il tenore, a volte il soprano che regge la scena, la riempie della sua gioia o dei suoi dolori, cullandola soavemente con la sua sognante malinconia»].

22 La data è in effetti insolita perché si colloca nel pieno della Quaresima (la Pasqua del 1864 cade il 27 marzo), periodo poco consono a feste e inaugurazioni, ma il «patricien protestant» (cfr. *infra* nota 31) potrebbe essere stato diversamente sensibile al calendario liturgico cattolico.

23 Per i dettagli di questa fase di espansione della Messa cfr. *Manoscritti*, p. 37 e segg.

24 ROQUEPLAN 28.III.64; i compleanni bisestili sono 17 perché sebbene 72 diviso 4 dia 18, per convenzione gli anni secolari non hanno il 29 febbraio, tranne quelli divisibili per 400 (non quindi il 1800).

25 BINDI 1927; una sintesi degli episodi che riguardano Rossini è in ORTOLANI-ZIMEI 2000.

26 BINDI 1927, pp. 97-98.

27 «Rossini riceveva in casa tutti i sabati e in quei ricevimenti si faceva molta musica, poiché ogni celebrità che giungeva a Parigi teneva a grande onore di farsi udire in casa di Rossini ... Quante volte, ma inutilmente, gli domandavo: «Chi è questo, chi è quello?» ed egli quasi sempre mi rispondeva: «Non ti ho detto che il mio salotto è un caffè? Non li conosco.» Quelli che cantavano e suonavano da Rossini, per fargli la corte, eseguivano sempre musica sua»; BINDI 1927, p. 20.

28 BINDI 1927, pp. 46-48.

È il giorno della prima. Rossini, pur partecipando alle prove, eviterà di presenziare all'esecuzione.²⁹ Tra gli oltre duecento invitati della serata, vi è la migliore società parigina, il cardinale Chigi, l'ambasciatore turco, banchieri e politici, musicisti quali Meyerbeer, Carafa, Thomas, Auber; tutti i giornali ne parlarono in termini entusiastici.³⁰ Come scrisse un cronista la Messa fu eseguita:

per inaugurare la residenza di un patrizio protestante in presenza del nunzio apostolico che conversava con gentile cortesia con l'ambasciatore turco, mentre un artista ebreo dirigeva l'ensemble.³¹

L'eclitticità della Parigi imperiale, dove si mischiavano culture e religioni, mostrava un'apparenza tollerante e libertaria che gli ambienti facoltosi a volte amano esibire. Ma non v'è dubbio che l'ammirazione per la musica di Rossini poté contribuire a riequilibrare le disparità su cui aveva costruito la sua fortuna la capitale di una nazione orgogliosamente colonialista.

Oltre alla quasi-star Georges Mathias al pianoforte principale, il direttore «israelite» non era meno di rango. Jules Cohen, appena trentenne, sarebbe diventato qualche anno dopo fra i più apprezzati maestri della classe di coro del Conservatoire. Rossini, in occasione della prima esecuzione della Messa, gli regalerà una copia autografa delle nove battute della *Ritournelle* che precede il *Sanctus*.³² Quando Emanuele Muzio, l'intermediario di Ricordi, assisterà il 26 gennaio 1869 a un'esecuzione privata della Messa solo per sé e Strakosch in relazione al possibile acquisto dei diritti, sarà Cohen di sedersi al piano.³³

All'armonium era il diciottenne Albert Lavignac, allievo di Thomas e all'epoca ancora sconosciuto, ma presto influente teorico della musica: i suoi testi didattici saranno usati in tutti i conservatori di Francia. Il fido Andrea Peruzzi, che spesso accompagnava i cantanti nelle serate in casa Rossini, sedeva al secondo pianoforte che una cronaca riferisce esser stato verticale.³⁴

29 La prova generale, avvenuta il pomeriggio di domenica 13, si fregiò di stampa e ospiti personalmente invitati da Rossini con cartoline compilate di sua mano; il *Fonds Michotte* di Bruxelles conserva una di queste cartoline.

30 Su come la stampa trattò l'evento cfr. *infra* (pp. 109-124) il contributo di Emmanuel Hervé.

31 SAINT-VALRY 21.III.1864; per l'originale cfr. *infra*, p. 120 (g).

32 Cfr. *Altri autografi*, p. 62.

33 Episodio ricordato in una lettera di Muzio a Ricordi del 27 gennaio 1869 (I-Mr, *Fondo Muzio*, lettera n. 231; cfr. MARVIN 2001, pp. 58-60); sempre che non appartenga alle invenzioni di Muzio che voleva a tutti i costi convincere Ricordi a comprare i diritti della Messa: Cohen aveva diretto il coro cinque anni prima, ma non era lui al pianoforte, bensì Mathias; e l'Alboni, presente all'incontro con Gardoni e Agnesi, avrebbe dovuto leggere la parte a prima vista.

34 ENGEL 19.III.1864).

Il coro era costituito da una quindicina di allievi del Conservatoire,³⁵ mentre il quartetto di soli era, dopo Rossini, fra i principali motivi di vanto della serata. Il trentenne Louis Agniez, dopo aver tentato la strada della composizione, da qualche anno si era fatto notare nel ruolo di Assur costruendosi fama di basso rossiniano col nome di Luigi Agnesi.³⁶ Ormai internazionalmente affermato era invece il tenore Italo Gardoni. E le vere perle della serata, le sorelle Carlotta (soprano) e Barbara (contralto) Marchisio, erano le giovani cantanti (25 e 28 anni) per le quali il pubblico parigino s'era entusiasmato nel 1860 in occasione del trionfale debutto della versione francese di *Semiramide*.³⁷

La ripresa, a un anno di distanza dalla prima esecuzione (24 aprile 1865), vide replicarsi le medesime condizioni;³⁸ Rossini al solito, presente alla prova generale, adottò la strategia di non farsi vedere dove tutti lo avrebbero atteso, ma sua moglie, seppur non accompagnata, si guardò bene dal mancare. Anche il programma della serata fu ristampato identico, solo mutata la data e aggiunto «seconde audition».³⁹

Del successo di questa nuova esecuzione Rossini si vanterà con l'amico Francesco Florimo, di cui teneva in gran conto il trattato di canto, al punto da consigliarlo caldamente alle sorelle Marchisio. Il frammento pubblicato da Radiciotti della lettera che Rossini spedisce a Napoli il 10 giugno è divenuto celebre:

Mi è caro farvi noto che un mese or fa, fu per la seconda volta eseguita dal mio amico conte Pillet-Will, e nel suo

35 I nomi sono riprodotti in HEUGEL 20.III.64; cfr. *infra* p. 121.

36 Cfr. REVUE 9.III.62 e, per il suo debutto al Théâtre-Italien nel novembre 1862, SMITH 16.XI.62.

37 Barbara Marchisio ricordò in più occasioni il successo: in due lettere del 25 dicembre 1887 e 22 febbraio 1888 (cfr. BISSOLI 2005) e in un'intervista rilasciata a Vittorio Podrecca pochi mesi prima di morire (cfr. PODRECCA 1919).

38 Persino Gaetano Braga fu espressamente richiamato da Rossini, la cui lettera è pubblicata in BINDI 1927, p. 132 (già in «Orfeo», VIII, 25 febbraio 1912, ma con lezione difettosa): «Amico e collega carissimo, il conte Pillet Will ha desiderato risentire la mia piccola messa nella sua splendida abitazione. Come puoi credere, malgrado la mia innata modestia, non ho potuto fare a meno di aderirvi: per la esecuzione di questo mio tenue lavoro avremo lo stesso personale dell'anno scorso. Tu che fosti uno de' miei simpatici pilastri (sebbene in apparenza semplice voltatore di pagine) devi essere de' nostri. Se le molte tue occupazioni te lo permettono, se accetti, eccoti l'ordine della prova e della esecuzione finale: giovedì 20 del corrente a due ore Rue Moncey, n° 12 prova antigenerale; domenica 23 alle ore 2 prova generale; lunedì 24 ore 8 ½ l'esecuzione. Ho detto, ho detto, prendo fiato. Saluto il germano [il fratello Giuseppe], e piacciati credermi ognora il tuo ammiratore ed amico affezionato. Rossini. Da casa, 18 aprile 1865.»

39 Entrambi riprodotti in BRUSON 1992, p. 166.

palazzo, una mia Messa. Il credereste? I dottori parigini mi hanno classificato per questo lavoro nel numero dei *savants* e dei *classiques*. Rossini *savant!* Rossini *classique!* Ride-te pure, caro amico, e con voi sorriddin pure Mercadante e Conti (che abbraccio con affetto). Se il povero mio maestro Mattei visse, direbbe: «Va' là che questa volta Gioachino non ha disonorata la mia scuola». Ciò mi scriveva il poveretto all'incominciare della mia carriera teatrale. Alla vostra venuta vi mostrerò il mio lavoro e voi giudicherete se Mattei aveva meglio giudicato da prima o da poi.⁴⁰

Non si ha notizia che Florimo sia mai andato a Parigi, né che abbia espresso opinione sulla Messa. Il padre Stanislao Mattei, maestro di Rossini a Bologna, era morto quarant'anni prima, e qui è evocato come espressione dell'antico rigore scolastico.

Una lettera al papa

Nel corso dell'Ottocento era stata promossa, soprattutto in Germania e in Francia, un'ampia discussione sull'impiego della musica in chiesa. Un uso disinvolto della musica – in specie di provenienza melodrammatica o comunque profana – aveva provocato numerose reazioni tanto nelle gerarchie ecclesiastiche (con la ricorrente minaccia di limitare la musica in chiesa alle sole voci e all'organo) quanto tra i teorici musicali. Largamente condivisa era l'esigenza di rinnovare la musica sacra, innervando antichi modelli – Palestrina, ma anche Bach – nell'esperienza contemporanea. La stessa Messa di Niedermeyer va inserita in questo dibattito.

Non v'è dubbio che Rossini fosse molto soddisfatto del suo nuovo lavoro. Benché all'inizio non lo avesse forse nemmeno pianificato, il successo unanime ricevuto nelle due esecuzioni deve aver convinto Rossini ad inserirsi con il suo ultimo «peccato» nel dibattito sul rinnovamento della musica sacra di quegli anni.

Nel giugno del 1865, due settimane dopo aver scritto a Florimo, Rossini si rivolgerà a Liszt per convincere il papa a eliminare il divieto di far cantare le donne in chiesa. Per la sua Messa le voci bianche sarebbero state inadatte e i castrati erano passati di moda.⁴¹

Liszt solo un anno prima aveva preso gli ordini minori e in quei mesi viveva in Vaticano. La sua 'vocazione' era apparsa a tutti un po' *sui generis*; e tale non tardò a manifestarsi. Già nel 1861 Liszt si era trasferito a Roma, ufficialmente per respirare l'aria dello scranno di Pietro, in realtà per star vicino alla principessa Caroline zu Sayn-Wittgenstein, recatasi a Roma per ottenere il divorzio dal primo marito. Tutto sembrava procedere per il meglio:

⁴⁰RADICIOTTI 1927, II, p. 462; la lettera autografa è custodita presso il Conservatorio di Napoli.

⁴¹L'intera vicenda è dettagliatamente raccontata in ALBERICI 1977 che riproduce integralmente tutte le testimonianze documentarie legate alla richiesta di Rossini.

a ottobre il nuovo matrimonio, ma all'ultimo momento l'intervento dello zar fece naufragare il progetto. Entrambi rimasero a Roma privi di speranze. Nel settembre del '62 era mancata Blandine, la prima dei tre figli che Liszt aveva avuto con Marie d'Agoult. Tre anni prima era morto a soli tredici anni Daniel, il figlio più giovane. Cosima, la secondogenita, sposata al pianista Hans von Bülow, nel '64 aveva abbandonato il marito per andare a vivere con Wagner. Liszt, sconcertato da tali scelte, ruppe i rapporti con il nuovo genero che per tanti anni aveva aiutato.

Il prendere i voti nell'aprile del '65 fu per molti l'ovvia conseguenza alle troppe difficoltà che aveva dovuto sopportare negli ultimi anni. In realtà la partecipazione religiosa di Liszt era sincera e, se non tutto condivideva del cattolicesimo, il suo desiderio di avere un ruolo nella Chiesa appariva disinteressato.

Sullo scranno di Pietro era Pio IX, il papa di tanti cori patriottici del '48, oltre che ispiratore di due lavori rossiniani. Il papa amava la musica – Rossini stesso poteva vantare l'approvazione papale del suo *Stabat Mater* – e Liszt credette di trovarvi un interlocutore attento al rinnovamento della musica religiosa. Nell'autunno del '65 circolarono addirittura voci che volevano Liszt nuovo maestro di cappella in Vaticano.⁴²

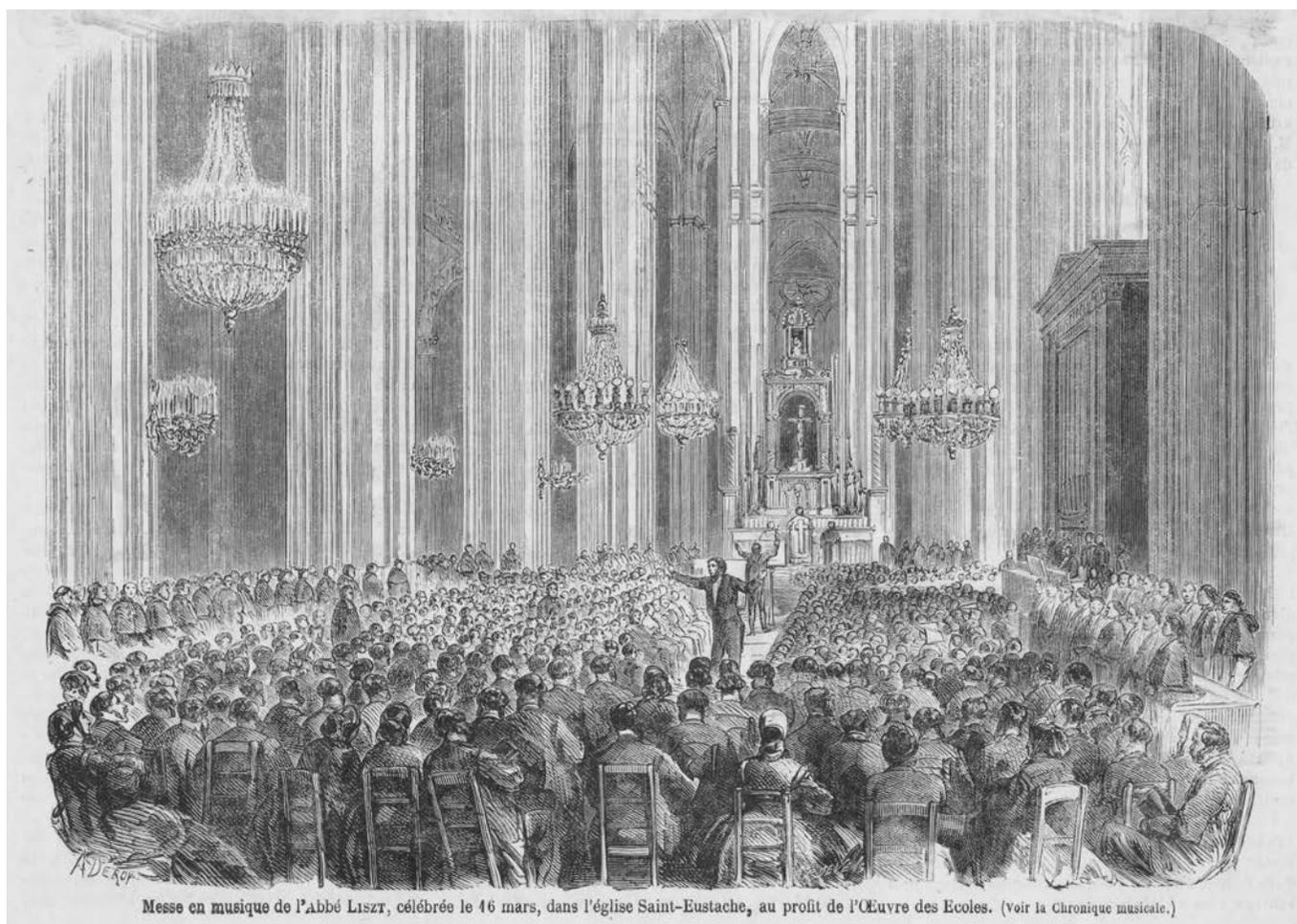
È in questa occasione che Rossini si rivolge allo stimato compositore ungherese perché interceda presso il papa per eliminare la proibizione di cantare in chiesa alle donne. Non sappiamo se vi sia stata risposta, ma Liszt venne a Parigi nel marzo del 1866 in occasione dell'esecuzione della sua *Graner Messe*, e i due s'incontrarono più volte. Alla fine Rossini si convinse che era meglio inviare personalmente una lettera a Roma, ottenendo l'intercessione del nunzio apostolico Flavio Chigi, ospite vezzeggiato alla prima della *Petite messe*.

Nel frattempo Pio IX cominciava a pensare che l'avanguardismo di Liszt non potesse aiutare la causa della musica sacra, convincendosi forse che non sarebbe stato opportuno farsi ricordare per aver ridato voce alle donne: già troppi cori rivoluzionari che lo celebravano avevano reso il suo nome invisibile ai grandi monarchi d'Europa. La risposta del papa (14 maggio 1866) fu complimentosa e benevola, ma nemmeno un cenno a possibili soluzioni in merito al problema.

Meno di due mesi dopo (28 giugno) anche una lettera di Liszt, forse già nota la posizione papale, conforta le buone intenzioni di Rossini.

Non c'è dubbio che la causa che patrocinata riguardo la partecipazione delle voci femminili alle grandi esecuzioni di musica da chiesa è una causa nobile, bella, giusta, e praticamente vinta in partenza davanti al tribunale delle persone dotate di un orecchio minimamente musicale. Le vostre

⁴²DALMONTE 1983, p. 94.



Messe en musique de l'Abbé Liszt, célébrée le 16 mars, dans l'église Saint-Eustache, au profit de l'Œuvre des Ecoles. (Voir la Chronique musicale.)

Incisione dell'esecuzione parigina della *Graner Messe* di Liszt; Parigi, chiesa di Saint-Eustache, 16 marzo 1866.
Da «Le monde illustré», n. 467, 24 marzo 1866.

argomentazioni a favore contenute nella lettera al Santo Padre colgono nel segno con forza; inoltre l'autorità del vostro grande nome le rende tanto persuasive quanto possibili. Dal punto di vista artistico, è evidente che la musica soffre, languisce, deperisce a causa dell'assenza di voci femminili. Sostituirle, o fare completamente a meno di voci bianche nelle composizioni di un certo ordine, che abbia a che fare con il culto, genera degli inconvenienti tanto seccanti quanto oramai dimostrati.⁴³

Ma niente di più. Liszt dal novembre di quell'anno non risiederà più in Vaticano e presto naufragheranno le sue speranze di rifondare la musica liturgica.

43 «Assurément la cause que vous plaidez du concours de voix de femmes aux grandes exécutions de musique d'église est une cause noble, belle, équitable, et comme gagnée à l'avance de par l'entendement de toutes les oreilles un tant soit peu musicales. Vos arguments à l'appui dans la lettre au St Père, frappent juste et fort; de plus, l'autorité de votre grand nom les rend aussi persuasifs que possible. Du point de vue artistique, il est évident que la musique souffre, languit, dépérit par l'absence des voix de femmes. Les remplacer ou se passer complètement de voix blanches dans les compositions d'un certain ordre, qui appartienne au Culte, expose à des inconvénients aussi fâcheux que démontrés»; cit. in ALBERICI 1977, p. 28.

Testamento musicale

Nelle due estati seguenti (1867-68), le ultime di Rossini, la *Petite messe* sembra assumere la forma definitiva.⁴⁴ Le modifiche apportate alla Messa non sono marginali e prevedono ritocchi un po' ovunque. In genere si tratta di introduzioni o code strumentali alle sezioni del *Gloria*, ma non mancano accorgimenti per dar peso ai finali, soprattutto nel fugato del *Credo*.⁴⁵ In questa fase Rossini ha già maturato l'idea di orchestrare il lavoro, perché gli interventi collocabili dopo l'esecuzione in casa Pillet-Will rivelano una scrittura assai meno pianistica, e tesa a espandere le dimensioni della Messa.⁴⁶ D'altra parte la meticolosità con cui Rossini interviene sul manoscritto della versione da camera – anche sostituendo o aggiungendo carte – denota la volontà di rendere la versione con tastiere non una semplice riduzione, ma una stesura comunque finita, semmai rivolta a una destinazione più raccolta.

44 Cfr. le testimonianze di Naumann e Biaggi *infra*, pp. 25-26 e 41.

45 Per i dettagli cfr. *Manoscritti*, pp. 36-37.

46 Cfr. *Manoscritti*, p. 41.

47 In merito ai problemi sorti circa la collocazione dell'*O saluta-*

L'intervento più significativo è l'aggiunta dell'inno eucaristico *O salutaris hostia* che Rossini non compone *ex novo* ma recupera da un brano per voce e pianoforte già scritto precedentemente e incluso fra i *Péchéés de vieillesse* con il titolo *O salutaris, de campagne*. Il brano, originariamente per contralto (Mi maggiore), è ora trascritto per soprano (in Sol maggiore) per differenziarsi dal successivo *Agnus Dei*, anch'esso per contralto. L'inserimento asseconda la tradizione liturgica francese, segnatamente parigina, dove fin dal Cinquecento il canto per l'elevazione dell'ostia era un momento importante: le grandi messe, da Cherubini a Saint-Saëns, soprattutto se legate alle celebrazioni ufficiali non mancavano mai dell'*O salutaris*.⁴⁷ A partire dalla 'committenza' Pillet-Will Rossini aveva cominciato a pensare 'in francese', traducendo il titolo, adottando didascalie e frontespizi in lingua. Se la Messa da 'italiana' aveva pertanto assunto connotati locali, allora valeva la pena completare l'opera con il suggello gliato dell'*O salutaris*.

Il favore di Rossini per la chiesa di Francia sembra sia stato confessato persino in punto di morte. In occasione del centenario della sua nascita, il supplemento di «Le Figaro» gli dedicò una pagina curata dallo scrittore André Maurel (1863-1943), che in seguito si sarebbe fatto conoscere per le cronache dei suoi viaggi in Italia. Maurel trascrisse parti di una memoria lasciata dal confessore di Rossini, l'abate Gallet di Saint-Roch (una delle chiese intenzionate nel 1869 a eseguire la *Petite messe*), memoria ritrovata quattordici anni prima. Questo un passaggio:

– Signor abate – proseguì Rossini animatamente – è il clero italiano che ci ha perso ... Li ho visti da troppo vicino i preti italiani, mentre voi non vi si vede mai abbastanza. Se avessi avuto a che fare solo con preti francesi sarei restato cristiano.⁴⁸

La fase di orchestrazione proseguì fino agli ultimi giorni di vita. Se i commentatori della prima esecuzione Pillet-Will non esitarono a receperire l'organico da camera come «provvisorio», in seguito si diffuse l'opinione che l'orchestrazione sia stata per Rossini più un dovere che un'esigenza creativa. Il giudizio articolato di un critico come Filippo Filippi è stato riletto come una condanna, soprattutto alla luce degli insuccessi italiani delle prime esecuzioni.⁴⁹ Inoltre, il fascino insolito dell'organico da

ris all'interno della Messa cfr. *Manoscritti*, pp. 41-43; sul ruolo liturgico dell'inno cfr. l'intervento di Ferdinando Sulla.

48 Cit. in MAUREL 1892, p. 2: «– Monsieur l'abbé – reprend Rossini, plus animé que jamais – c'est le clergé italien qui nous a perdus ... Je les ai vus de trop près les prêtres italiens; vous, on ne vous voit pas assez. Si je n'avais eu affaire qu'à des prêtres français, je serais resté chrétien».

49 Cfr. FILIPPI I.IV.69; sulla ricezione della versione per orchestra si veda *infra* il contributo di Carlo Lanfossi.

camera, assecondando l'ansia per il nuovo del primo Novecento, contribuì al disinteresse per la versione d'orchestra. Molti però sono i pregiudizi da sfatare.

Non ci sono prove certe che Rossini abbia realmente rimandato l'orchestrazione fino all'ultimo. La fin troppo citata lettera a Pacini del 1864, ricordata da Radiciotti, in cui Rossini dichiara di aver perso «la potenza del comporre e la conoscenza degli strumenti» è chiaramente un'iperbole per evitare di accogliere una commissione che il compositore non era intenzionato a soddisfare.⁵⁰ Similmente è solo una civetteria il suo imbarazzo dichiarato a Michotte di «orchestrare alla moderna».⁵¹ La verità è che Rossini fu sempre molto aggiornato sulle nuove tecniche compositive e sui nuovi strumenti che ampliavano le sonorità dell'orchestra. Già nel 1844 ebbe modo di far visita alla fabbrica di Adolphe Sax⁵² – a soli due anni dall'invenzione del saxofono – e in un riadattamento del 1868, *La corona d'Italia*, non si fece scrupolo d'introdurre i nuovi strumenti ad ancia e ottone nell'organico bandistico.

Semplicemente l'esuberanza strumentale di molte delle composizioni di quegli anni non sposava la natura fondamentale 'vocale' e in gran parte 'intima' della Messa. Va intesa in questo senso la testimonianza del 1867 attribuita a Rossini da Neumann:

Qualche anno fa feci eseguire la mia modesta messa con accompagnamento di pianoforte; dopo la mia scomparsa potrebbe uscir fuori a strumentarla il sig. Sax con i suoi saxofoni, o il sig. Berlioz, od altri giganti dell'orchestra moderna, che ammazzerebbero con i loro chiassosi strumenti le mie poche voci di canto e di me stesso; *car je ne suis rien qu'un pauvre mélodiste*. Ecco perché mi sono risoluto a sottomettere al mio coro ed alle mie arie [come si usava fare una volta] un quartetto di strumenti a corda con un paio d'istrumenti a fiato di moderato effetto [che lasciano diritto di parola ai miei poveri cantanti]. [Lei ha di fronte un uomo:] come tutti i vecchi anch'io sono attaccato [ai bei vecchi tempi e] alle abitudini della gioventù; voi giovani dovete sopportarci.⁵³

50 Lettera a Pacini dell'8 aprile 1864: «... la domanda che ti piace farmi di un piccolo componimento strumentale per la Società (tanto celebre) del Quartetto di Firenze. Io non ho sorriso, ma bensì versata una lagrimetta all'idea di non poter aderire alla tua lusinghiera domanda»; in MAZZATINTI 1902, n. 272; cit. in RADICIOTTI 1927, II, p. 462.

51 RADICIOTTI 1927, II, p. 463.

52 KOCHNITZKY 1949, p. 18

53 NAUMANN 1876, pp. 542-543; accolgo la traduzione di RADICIOTTI 1927, II, p. 464, con l'aggiunta dei passi omissi fra parentesi quadre; nell'originale: «Ich führte nämlich die Partitur der Vocalstimmen dieser bescheidenen Arbeit schon vor einiger Zeit aus; findet man dieselbe nun in meinem Nachlaß, so kommt Herr Sax mit seinen Saxophons, oder Herr Berlioz mit anderen Riesen des modernen Orchesters, wollen damit meine

Quello che è stato cioè giudicato un'orchestrazione che guardava al passato,⁵⁴ si dimostra in realtà una scelta consapevole ed espressamente legata alla particolare natura della *Petite messe*. La versione da camera e quella orchestrale sono, come si vede, l'una lo specchio dell'altra, investigarle indipendentemente significa cogliere solo una parte del processo creativo rossiniano.

Eredità

Dopo la morte di Rossini (1868), la vedova non tarda a vendere l'usufrutto della Messa all'impresario Maurice Strakosch che concede i diritti di stampa a Brandus & Dufour, e quelli di esecuzione a Émile Bagier. Questi, direttore del Théâtre-Italien, ospiterà sul suo palcoscenico la prima orchestrale della Messa (28 febbraio 1869) nel giorno del compleanno di Rossini.⁵⁵

Lo straordinario successo francese della versione d'orchestra, contrapposto al fallimento italiano, fu soprattutto legato alle strategie di *marketing*, alle aspettative del pubblico e alla qualità dell'esecuzione. Resta tuttavia evidente che, quale che fosse il favore tributato, nel giro di pochi mesi la Messa smise di essere eseguita, e presto sarà dimenticata.

Le ragioni dell'oblio sono molteplici, non ultimo ebbe buon gioco il rigorismo ceciliano che indurrà a giudicare la Messa di Rossini con imbarazzo, segnatamente nella sua forma più accessibile ma meno canonica, ovvero quel-

Messe instrumentiren und schlagen mir meine paar Singstimmen todt, wobei sie auch mich selber glücklich mit umbringen würden. "Car je ne sui rien, qu'un pauvre mélodiste!" Ich bin daher nun beschäftigt, meinen Chören und Arien, in der Weise wie man es früher zu thun pflegte, ein Streichquartett und ein paar bescheiden auftretende Blasinstrumente unterzulegen, die meine armen Sänger noch zu Worte kommen lassen. Sie sehen eben einen Mann vor sich, der, wie alle bejahrten und schwach werdenden Leute, noch an der guten alten Zeit seiner Jugend und deren Gewohnheiten hängt; ihr jüngeren Menschenkinder müßt daher Geduld mit uns haben!»

⁵⁴ È proprio in una delle letture più lucide della Messa, seguita alla prima parigina con orchestra, che s'interpreta come limite quella che fu una scelta: «la fattura risente della vecchia pratica d'istrumentare, a gruppi distinti, di archi, di legni e d'ottoni, senza quelle fusioni e quelle varietà di combinazione che costituiscono il prestigio delle orchestre nelle opere di Meyerbeer, di Gounod, di Wagner e nelle ultime di Verdi»; FILIPPI I.IV.1869 (in MARVIN 2001, p. 81). In realtà l'uso dei fiati non è mai indipendente come vorrebbe Filippi, né si limita a raddoppiare gli archi, come aveva confessato Rossini a Naumann.

⁵⁵ In realtà Brandus, ottenuta l'esclusiva di pubblicare la partitura (e noleggiare le parti), entrò in società con Ricordi che avrebbe gestito la stampa della versione da camera e il noleggio per l'Italia, dove Bernard Ullman godeva dei diritti d'esecuzione. Sulla vendita dei diritti della Messa cfr. MARVIN 2001 e BRUSON 1994.

la per pianoforte e armonium *ad libitum* per la quale erano state stampate numerose edizioni, e in numero ancora maggiore pezzi staccati e arrangiamenti.⁵⁶

Un timido interesse, proprio a partire dalla versione da camera, comincerà a prender piede fra le due Guerre. Nel 1919, in un clima di affermazione dell'identità italiana, Vittorio Podrecca faceva dire all'ottantaseienne Barbara Marchisio, prima interprete della Messa, che Rossini prediligeva la versione «a solo piano e armonio come l'abbiamo eseguita»,⁵⁷ dando voce di fatto a quello che era il gusto dell'intelligenza anticattolica di quegli anni (come detto, prim'ancora della 'teatralità', era l'organico cameristico della Messa a imbarazzare le gerarchie ecclesiastiche che avevano fatto propria l'estetica ceciliana). Appare evidente che Rossini non poteva 'preferire' alcunché, dal momento che al tempo dell'episodio ricordato dalla Marchisio la Messa non era ancora stata orchestrata. Ma questa frase costruì l'alibi per una svalutazione della versione sinfonica.

In realtà il fascino così insolito del *sound* con le tastiere – v'è chi lo ha ammirato quale anticipazione delle *Noces* di Stravinskij⁵⁸ – non è il frutto della ricerca di nuovi impasti o dell'originalità di un compositore proverbialmente estraneo al suo tempo, solo lo stadio intermedio – o eventualmente la versione 'privata' – di un lavoro comunque destinato a essere orchestrato, e che non aveva alcun interesse alla provocazione.

Casa Ricordi nel 1957 produrrà una nuova edizione della versione da camera che, per essere al possibile riduzione della versione orchestrale, oltre a qualche modifica marginale a voci e pianoforte, riscriverà la parte dell'armonium sulla scorta dell'organo usato in orchestra.⁵⁹ A questa stampa, da cui deriveranno le edizioni successive, faranno riferimento tutte le esecuzioni della Messa, almeno fino agli anni Ottanta, quando, a traino dell'ormai avviata 'Rossini renaissance', ci si accorse che le stampe fino a quel momento circolanti, antiche e moderne, pativano profonde differenze con la stesura originale.

La versione da camera faceva comodo alle numerose associazioni corali spesso impossibilitate a sostenere i costi di un'intera orchestra e dava loro agio di prodursi nella grande musica romantica: l'unione insolita delle due tastiere, ormai dimenticate le mode salottiere del Secondo Impero, appariva uno 'sperimentalismo' che ben si sposa-

⁵⁶ Un elenco di arrangiamenti e fantasie sulla Messa, è nel contributo di Carlo Lanfossi; cfr. *infra* p. 130.

⁵⁷ PODRECCA 1919.

⁵⁸ Fra i primi ROGNONI 1956 (in part. p. 262 dell'ed. 1977) che ha profondamente indirizzato l'approccio critico del secondo Novecento.

⁵⁹ Cfr. il capitolo *Stampe*, pp. 44-45.

va con l'ansia di rinnovamento musicale di quegli anni. Nessuno sembrava preoccuparsi dell'inaffidabilità di quel testo, ormai 'altro' rispetto all'autografo, nulla più che la riduzione anonima di una versione sinfonica, peraltro assai poco eseguita.⁶⁰

La sostituzione della parte di armonium con quella riscritta dell'organo permetterà di escludere lo strumento dai nuovi materiali d'orchestra preparati quell'anno (se qualcuno lo avesse reclamato poteva usare la versione da camera). La moderna veste editoriale, in quanto edizione revisionata, promosse un giudizio ambivalente. Chi lo riconosceva come testo d'autore fu indotto a considerare la versione per orchestra 'opera derivata', avallandone il giudizio negativo; chi accoglieva il testo come 'riduzione' per canto e piano, si sentiva legittimato a espandere il numero dei coristi.

L'inconveniente non era solo filologico. Anche ammettendo la 'provvisorietà' della versione da camera – ma la questione rimane aperta – Rossini curò il suo primo au-

⁶⁰ Si deve imputare a questa versione, e forse alla prescrizione di «harmonium ad libitum» delle stampe ottocentesche, la prassi di limitare il ruolo dello strumento ad anco, diminuendone il volume di suono fin oltre il ragionevole.

⁶¹ Come meglio si dirà in *Manoscritti* (p. 39), la presenza del secondo pianoforte e l'uso di quattro coristi per parte al posto di due si lega probabilmente alle condizioni in cui fu possibile eseguire la *Messa in casa Pillet-Will*.

tografo con dedizione maniacale; in particolare fu molto attento all'equilibrio vocale, prescrivendo un coro di poche voci di cui i solisti erano parte.⁶¹ La prassi degli ultimi decenni ha prediletto al contrario complessi di trenta, quaranta, addirittura ottanta elementi, alterando qualunque rapporto fra strumenti e voci. Ora, se è vero che, prima di qualunque prescrizione editoriale, è lo spazio – aperto, chiuso, grande, piccolo, con eco – a determinare il peso vocale-strumentale (e a suggerire la scelta del metronomo), è altrettanto vero che pretendere che una musica sia qualcosa che non è conduce sempre a soluzioni inefficaci.

Tutto ciò, prima ancora di essere additato a tradimento, interessa lo studioso come espressione di un gusto che cambia nel tempo. L'indagine dei modi con cui negli anni viene eseguita ed editata la musica è strumento prezioso per l'investigazione sulla prassi esecutiva, espressione del pensiero musicale di una cultura, e pertanto mutevole nel tempo. Anche su questo versante la filologia, se non si limita a prediligere un testo sugli altri, ma ne studia le forme che questo assume nelle sue riproposizioni, la sua evoluzione, le sue risposte alle esigenze anche d'occasione, è strumento principe per capire il passato musicale come espressione di un percorso che tiene insieme la storia. Il lavoro che qui si propone, prima ancora che restituzione critica della *Petite messe*, è una riflessione sul testo, sui modi compositivi di Rossini, sugli ultimi suoi «peccati», ma soprattutto su quelli del suo pubblico.

TESTIMONI

MANOSCRITTI

Tre sono i manoscritti con cui questa edizione si relaziona più direttamente: due autografi e una copia redatta sotto il controllo di Rossini.¹

- Ac* partitura autografa per Soli, Chœur, Har, Pf e PfR
- Ao* partitura autografa per Soli, Chœur, Org e Orch
- Pw* copia Pillet-Will per Soli, Chœur, Har, Pf e PfR

Il testo di riferimento rimane ovviamente *Ac* che si propone come 'bella copia' (non sopravvive tuttavia alcuna bozza preparatoria).² Ciò malgrado la stesura non avviene in un unico momento, anzi diventa presto tavolo di lavoro con ripetuti interventi. Lo stadio definitivo di *Ac* corrisponde ad *Ao*, ovvero alla versione orchestrata della Messa. Il confronto pertanto con *Ao*, pur non permettendo collazioni dirette, aiuterà a perfezionare la comprensione delle fasi di modifica in *Ac*.

Pw è copia realizzata in due momenti diversi di questo lungo processo compositivo e pertanto testimone prezioso per far luce sulle tappe di lavorazione.

Sebbene *Ao* sia l'ultimo testo cui Rossini mette mano, la versione cameristica di *Ac*, come si dirà, raggiunge uno stadio di compiutezza che ne legittima l'uso in sede di concerto. L'edizione qui proposta restituisce l'ultimo livello di redazione di questo primo autografo dando conto, di seguito e in apparato, di quei passaggi intermedi di cui resta traccia. Di *Ac* e *Ao* si propongono pertanto due distinte edizioni, seppur frutto di un processo compositivo senza soluzione di continuità.

Le numerose stampe, tutte postume, sia della versione da camera, sia di quella orchestrale, restituiscono un testo derivato utile a ricostruire la fortuna della *Petite messe*. Le stampe si rivelano inoltre determinanti all'indagine stemmatica perché contribuiscono a far luce su alcuni momenti intermedi della redazione di *Ac*. Tuttavia per la complessità del reticolo con cui entrano in relazione fra loro, nonché con gli autografi, saranno presentate nel prossimo capitolo.

1 La descrizione dei due manoscritti della versione da camera (*Ac Pw*) trova luogo in queste pagine, mentre per *Ao* cfr. *infra* pp. 60-61; delle stampe postume e di altri autografi e si dirà nelle prossime pagine.

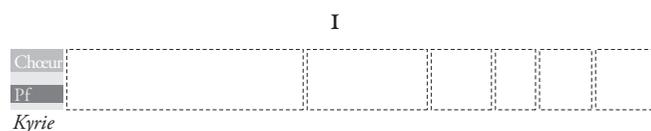
2 Con l'eccezione di alcune pagine (in *Ac*) apparentemente preparatorie alla stesura d'orchestra del *Sanctus*; cfr. *infra*.

Fasi del processo compositivo

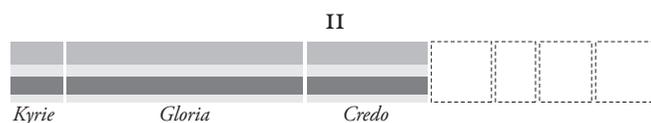
La stesura della *Petite messe solennelle* comincia nel 1862 e prosegue per tutti gli ultimi sei anni di vita di Rossini. Un'indagine su *Ac* mostra più momenti d'intervento e l'articolarsi di un progetto che muta nel tempo e si completa con la stesura per organo e orchestra (*Ao*). Queste le tappe più importanti:

- 1862 Composizione di un *Kyrie*
- 1863 Aggiunta di *Gloria* e *Credo* («Piccola messa»)
- 1864 Aggiunta di *Prélude*, *Sanctus* e *Agnus Dei*
 - » Prima esecuzione in casa Pillet-Will
- 1866-68 Aggiunta di *O salutaris*
 - » Orchestrazione della Messa

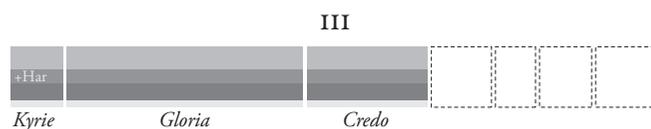
È possibile dettagliare ulteriormente le fasi compositive individuando otto momenti significativi che, per ora, è utile mostrare in forma sintetica: i grafici che seguono introducono le singole fasi (individuate da un numero romano) e mostrano le sezioni della Messa di volta in volta approntate, con le modifiche d'organico (Chœur, Har, Pf e PfR; successivamente Org e Orch).



Rossini compone un *Chirie* [*sic*] per otto sole voci e pianoforte (Chœur, Pf), ovvero senza soli, armonium e pianoforte di ripieno, quale brano concluso e indipendente, che non corrispondente interamente al *Kyrie* attuale. Data di redazione: 12 maggio 1862.

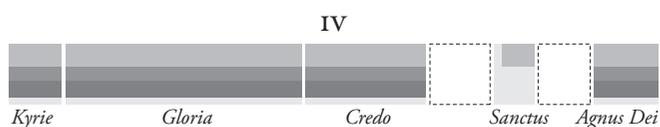


Il *Chirie* diventa parte di una messa di tre tempi (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*) per soli, coro e pianoforte, intitolata «Piccola messa di Gloria». Data conclusiva di redazione: 10 giugno 1863.



Alla Messa è aggiunto l'armonium (non ancora il secondo pianoforte); intervento forse progettato e attuato contestualmente alla composizione del *Credo* (II fase),

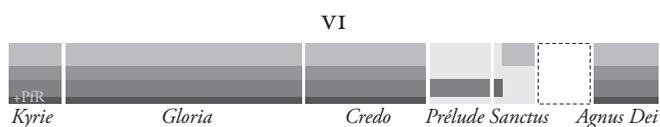
ma certamente per *Kyrie* e *Gloria* l'aggiunta è a cose fatte. Alcune sezioni del *Gloria* potrebbero essere state scritte in precedenza, con altra destinazione.



Dopo la probabile commissione di una composizione da parte dei banchieri Pillet-Will, Rossini decide di poter offrire la sua Messa e aggiunge il *Sanctus* (a cappella) e l'*Agnus Dei*, dedica quindi il lavoro alla contessa e lo intitola *Petite messe solennelle*. Al termine di questa fase verrà redatta una copia calligrafica che sarà donata alla moglie del conte Pillet-Will (prima stesura del manoscritto *Pw*).

V

Contestualmente alla redazione di *Pw* si ha la compilazione di un'altra copia oggi perduta (β), forse proprio quella usata nell'esecuzione. In questa fase β è oggetto di ulteriori interventi, potenzialmente avvenuti durante le prove preparatorie al concerto (nello SCHEMA II a p. 34 le modifiche corrispondono al tratteggio orizzontale): β è infatti più 'aggiornato' della prima stesura di *Pw* (dove *Prélude*, *O salutaris* e pianoforte di ripieno saranno aggiunti successivamente); quale che sia il suo ruolo effettivo β corrisponde all'antigrafo usato per preparare le bozze di stampa per gli editori Brandus (Parigi) e Ricordi (Milano).



Probabilmente durante le prove per la prima esecuzione, ma comunque successivamente alla stesura di β e alla prima redazione di *Pw*, vengono apportate ulteriori modifiche: sono aggiunti il *Prélude*, un'introduzione al *Sanctus* e il pianoforte di ripieno (tutti e tre gli elementi alla fine di questa fase saranno integrati in *Pw*).

VII



Dopo le due esecuzioni in casa Pillet-Will (14 marzo 1864 e 25 aprile 1865) si hanno ulteriori importanti modifiche legate all'orchestrazione (successiva o forse contestuale) nonché l'aggiunta dell'inno *O salutaris hostia*.

VIII



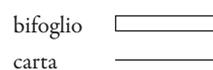
L'ultimo episodio, forse sovrapponibile alla fase VII, corrisponde all'orchestrazione per soli, coro, organo e orchestra che si prolunga fino agli ultimi mesi di vita di Rossini.

SCHEMA I (*pagina a fianco*)

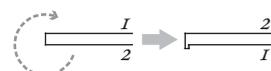
Legenda

FASI Distribuzione sinottica della struttura di *Ac* (fascicolazione) secondo le 7 fasi d'intervento (colonne I-VII in alto); l'VIII corrisponde ad *Ao* e qui non compare. Le fasi IV-V-VI sono accorpate perché le alterazioni significative s'individuano solo nelle posizioni estreme (la fase V non mostra alterazioni strutturali).

BIFOGLI I singoli bifogli (foglio piegato o doppia carta) che Rossini preferisce giustapporre, piuttosto che inserire uno nell'altro (formando duerni, terni *etc.*), sono raffigurati dal semplice profilo:



I bifogli in cui le carte si sono staccate, o le singole carte sono state unite ad altri bifogli per un lembo, sono intuitivamente riconoscibili dalla modifica del profilo. La linea verticale che unisce più bifogli identifica la presenza di una rilegatura con striscia di carta incollata. Il bifoglio di cui è ancora possibile riconoscere il ribaltamento della seconda carta sulla prima è così ridisegnato:



NUMERI Il numero che compare a sinistra del profilo del bifoglio (10, 12 *etc.*) indica quanti righi (pentagrammi) vi sono per pagina; quello a destra, se presente, corrisponde alla fascicolazione autografa. Quando il numero dei righi è preceduto da un asterisco significa che il bifoglio è usato sottosopra (ovvero ribaltato secondo l'asse orizzontale), pertanto il timbro a secco della cartiera comparirà in basso a sinistra con il rilievo al *verso*.

DIDASCALIE Le didascalie esplicitano in genere il nuovo stato della fascicolazione (interventi, aggiunte *etc.*); quando precedute da ■ (quadrato) riferiscono di una modifica che non altera lo stato fisico del manoscritto (struttura).

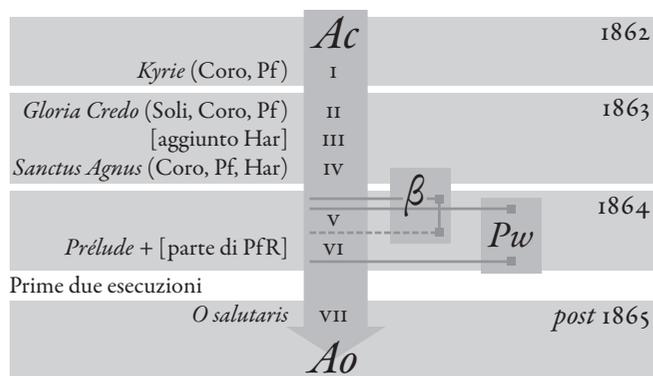
CARTULAZIONI L'ultima colonna mostra lo stato attuale di *Ac*; a fianco le due cartulazioni postume; la seconda più a destra è più recente (databile a partire dagli anni Trenta del Novecento) ed è quella qui adottata per riferirsi a singole carte.

L'intera fase VIII viene a corrispondere alla stesura di *Ao* derivata dall'ultima stesura di *Ac*; in questa versione manca tuttavia il *Sanctus*, forse non compilato in ragione della sopravvenuta morte del compositore. La prima esecuzione postuma di quest'ultima versione avverrà a Parigi il 28 febbraio 1869.

Struttura di *Ac*

Lo stato fisico di *Ac* e il contenuto della partitura (numeri, correzioni e ripensamenti) permettono di riconoscere le fasi di lavorazione, nei termini sopra sintetizzati. Lo SCHEMA I qui a fianco offre una sinossi grafica delle varie fasi di lavoro, riassunte nello SCHEMA II:

I PRIMA STESURA 1862	II 1863	III	IV-V-VI SVILUPPI - I ESECUZIONE 1863-1864	VII MODIFICHE SUCCESSIVE post 1865 (?)	STATO ATTUALE DEL MANOSCRITTO cartulazioni
[1] <i>Kyrie</i>	<i>righe</i> 12 12 12 12		Aggiunta camicia con dedica alla contessa Pillet-Will; poi inserito nuovo frontespizio	12 12	1 2 3 4 5 6 7 8 9
[2] <i>Gloria</i>	12	12	Aggiunte 6 bb. introduttive		[0]-1 2-3 4-5 6-7 8-9 10-11 12-13 14-15 16-17 18-19 20-21
[3] <i>Gratias</i>	12		su modello		11 12 13 14 15 16
[4] <i>Domine</i>	12		del <i>Cum sancto</i>		17 18 19 20
[5] <i>Qui tollis</i>	12			*12	21 22
[6] <i>Quoniam</i>	12 12 12 12 12			Aggiunta introduzione strumentale (1-7) e corretto Har	23 24
	12			Aggiunta coda finale di 19 battute (187-205)	25 26 27 28 29 30
[7] <i>Cum sancto</i>	<i>fasc.</i> 12 [1] 12 2 12 3 12 4 12 5 12 6 12 [7]		Sostituito l'ultimo bifoglio: aggiunte 6 bb. (252-257)	12	31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45
[8] <i>Credo</i>	12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12	▪ <i>Et resurrexit</i> Raddoppiata la prima battuta		14	46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72
			▪ <i>Et vitam</i> · Aggiunta una battuta (557)		
				Introduzione estesa (da 6+11 a 8+17 battute) e uniformata al <i>Gloria</i>	
				▪ <i>Crucifixus</i> · Lievi modifiche nello strumentale del finale (181-187)	
				▪ <i>Et vitam</i> · Modifica in Pf (471-478, 501-508) Modifiche alle voci (419-431) e mutata la parte conclusiva (471-570) con rettifiche e 12 battute aggiunte	
[9] <i>Prélude</i>			<i>Prélude</i> aggiunto e unito al <i>Credo</i>	10 10	73 74 75 76 77
[10] <i>Sanctus</i>			Aggiunta <i>Ritournelle</i>	10 12 *10	78 79 80 81 82
[11] <i>O salutaris</i>				12 12	83 84 85 86
[12] <i>Agnus Dei</i>				14 14 14	87 88 89 90 91 92
Armonium				12 12	93 94 95 96 97 98
[1] <i>Kyrie</i>	10				
[2] <i>Gloria</i>	10	1			99 100
[5] <i>Qui tollis</i>	10	2			101 102
[7] <i>Cum sancto</i>	10	3	▪ Aggiunte 6 bb. in fine (252-257)		103 104 105 106
[8] <i>Credo</i>	10 10 10 10	1 2 3 4			107 108 109 110 111 112 113 114
[10] <i>Ritournelle</i>				10	
[12] <i>Agnus Dei</i>	10				115 116 117
Pianoforte di ripieno			Aggiunta la parte per <i>Kyrie</i> [1], <i>Gloria</i> [2, 7], <i>Credo</i> [8] e <i>Agnus</i> [12]	*10 *10 *10 *10	118 119 120 121 122 123 124 125 126 127
					1 2-3 4 5-6 7-8 9-10 11-12 13 14-15
				▪ <i>Credo</i> · Modifiche in <i>Et resurrexit</i> (9-17)	

SCHEMA II · Sintesi delle 8 fasi di trasformazione da *Ac* ad *Ao*.

β e *Pw*, copiati dopo la fase IV, sono in movimento:

β subirà correzioni durante la fase V, mentre a *Pw* verranno aggiunti, dopo la fase VI, *Prélude*, *Ritournelle*, e la parte di PFR.

Prima di osservare in dettaglio le prerogative della struttura fascicolare di *Ac* e le ragioni che ne individuano le alterazioni, sarà utile, con l'ausilio dello SCHEMA I, farsi un'idea complessiva del manoscritto.

La colonna più a destra mostra lo stato attuale di *Ac*. Si tratta di 127 carte orizzontali di 10, 12 o 14 righe. Le carte sono numerate a matita d'altra mano, in basso a destra (al *recto*), senza errori o lacune. Il manoscritto è costituito perlopiù da bifogli affiancati che, anche quando lo stato fascicolare è incerto, possono essere ricostituiti in ragione del contenuto. Si ha così un fascicolo per il *Kyrie* (cc. 1-9), tre per il *Gloria* (cc. 10-45), uno per *Credo* e *Prélude* (cc. 46-77), e uno ciascuno per *Sanctus*, *O salutaris* e *Agnus Dei* (cc. 78-92). L'unico grande fascicolo che accorpava le parti di armonium (Har) e pianoforte di ripieno (PFR) è ora diviso in due (cc. 93-127). Il *Gloria*, il *Credo* e PFR presentano al margine esterno in alto una paginazione postuma, sempre a matita, tuttavia precedente alla cartulazione anch'essa postuma.

La carta usata, priva di filigrane, mostra, in alto a sinistra, il timbro a secco della cartiera parigina Lard-Esnault.³ A volte Rossini ribalta inavvertitamente i fogli che in tal caso recano il timbro capovolto (ovvero in basso a sinistra): l'asterisco che, nello SCHEMA I, precede il numero dei righe indica tale stato. Si tratta di un indizio prezioso che, unitamente ad altre osservazioni, permette di ricomporre in bifogli quelle che oggi sono carte separate (come nel caso delle cc. 93 e 127).

3 Nella seconda metà dell'Ottocento Lard-Esnault era cartiera *leader* per la musica. George PATTON (1875, p. 38) affermava fosse la miglior carta prodotta al mondo; la casa otterrà la medaglia d'argento in occasione dell'Esposizione universale di Parigi del 1878. Nata nel 1795 come *Maison Gazette*, nel 1837 assumerà il nome di Lard-Esnault, con sede al 23 di rue Feydeau (per trasferirsi al 25 nel 1849); negli anni Novanta dell'Ottocento sarà acquisita da Edmond Bellamy (cfr. ALLIS 2003, pp. 34-43). Il timbro a secco che lega la sede al 25 di rue Feydeau è prima un ovale col solo nome Lard, e poi un rettangolo

Il *Kyrie* omaggio a Niedermeyer (I)

La sezione più antica di *Ac* corrisponde ai tre bifogli, attualmente cartulati 3-8, su cui Rossini copia la stesura definitiva di un *Chirie* [*sic*] a otto voci sole accompagnato dal solo pianoforte. Il brano è concluso nel modo tipico con cui Rossini licenzia i suoi lavori: il motto «*Laus Deo*», la firma, il luogo («*Passy*») e la data («*12 mai 1862*»). Quando il brano diverrà parte della Messa la data sarà raschiata via, ma rimane evidente l'intenzione originaria di considerare questo *Kyrie* lavoro finito.

Come noto, il *Christe*, episodio centrale del brano intonato a cappella, è un *contrafactum* dell'*Et incarnatus* della *Messe solennelle* in Si minore di Louis Niedermeyer (1802-1861), amico e collega scomparso da poco, e grande paladino della riqualificazione della musica sacra.⁴ La scelta di sovrapporre l'immagine dell'incarnazione con l'umanità del Cristo non è certo casuale; del resto quello è l'unico episodio della Messa di Niedermeyer interamente a cappella. Lo pseudo-plagio – un minuto e mezzo di musica – appare eccentrico e persino immotivato nell'economia dell'intera Messa rossiniana, ma incorniciato in un *Kyrie* indipendente ritrova tutto il suo ruolo di omaggio alla memoria e alla perizia tecnica del collega morto l'anno precedente. Benché nessuno dei cronisti della prima esecuzione della *Petite messe solennelle* sembri ricordarne la paternità, non deve essere stato un caso che il giorno della morte di Niedermeyer (14 marzo) coincida con la data della prima rappresentazione della Messa.⁵

Il *Kyrie* fu in origine concepito senza solisti. Il titolo originale, successivamente raschiato via, precisava infatti «a otto voci sole». La didascalia «*Les 4 voix Solo avec le Chœur*» appare aggiunta solo in un secondo tempo, dal momento che si sovrappone a un intervento di mo-

con il nome di entrambi i soci (quest'ultimo è il timbro che compare su tutte le carte di *Ac* e *Ao*):



Il mutamento del disegno sembra collocarsi fra il 1854 e il 1856, elemento che induce ABBATE (1981, p. 126) a posticipare l'accordo fra Lard ed Esnault di un ventennio rispetto al 1837. La carta che usa Rossini nel suo ultimo soggiorno parigino (1855-1868) reca quasi esclusivamente il timbro riprodotto. Solo occasionalmente s'incontra quello più antico: per esempio nei NN. 2 e 7 dell'*Album de chaumière* (il N. 2, già 9 dello stesso *Album*, è quello che prende il posto del *Prélude* della Messa, cfr. *infra*).

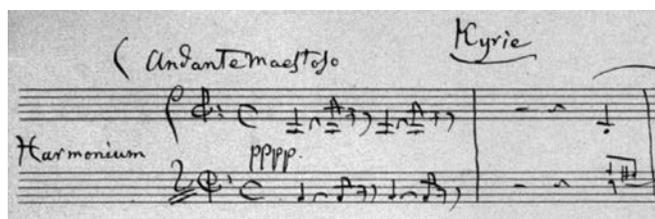
4 La paternità di Niedermeyer è stata rilevata in LUEDERS 2003.
5 La concomitanza delle date era già stata segnalata in OSBORNE 1986, p. 118 dell'ed. 2007.

difica per aggiungere la battuta d'esordio (si vede ancora sotto «4 voix» l'originaria accollatura di sistema con chiavi e tempo):



Kyrie, bb. 1-2 (Chœur, Pf), c. 37

Poiché tale battuta aggiunta appare anche alla ripresa del secondo Kyrie (b. 58), Rossini deve averla inserita solo dopo aver redatto l'intero brano, operando cioè la correzione in una fase relativamente tarda (la redazione del *Kyrie* è calligrafica, non è di una bozza di lavoro). Nondimeno la parte separata di Har prevede la battuta aggiunta fin dalla prima stesura:



Kyrie, bb. 1-2 (Har), c. 96r

Se ne deduce che tale innesto, oltre a essere successivo alla compilazione dell'intero *Kyrie*, deve precedere sia la scelta di aggiungere i quattro solisti al coro, sia l'arricchimento d'organico con Har. In sintesi:

- composizione del *Chirrie* (poi *Kyrie*)
- aggiunta delle bb. 1 e 58
- aggiunta dei Soli (in relazione a *Gloria* e *Credo*)
- aggiunta dell'armonium

Questa successione spiega perché l'armonium, non previsto in origine, sia stato compilato su una parte separata. È inoltre probabile che l'idea della sua introduzione sia avvenuta contestualmente o addirittura al termine della composizione del *Credo*; solo nell'ultima sezione del brano Har smette infatti di essere un semplice rinforzo armonico o sostegno delle voci. La presenza dei solisti appare invece strutturale fin dal primo numero del *Gloria*.

Non è possibile dire se l'accompagnamento pianistico del *Kyrie* fosse definitivo o destinato a essere orchestrato fin

dall'inizio; certo la scomoda scrittura in ottave dell'accompagnamento sembra rimandare all'unisono di violoncelli e contrabbassi. Nei numeri successivi gli indizi per cui lo sbocco naturale è l'orchestra appaiono anche più evidenti, come nell'esordio del *Gratias*, dove le forcelle di diminuendo che affiancano accordi tenuti hanno senso se destinate a strumenti diversi dal pianoforte.



Gratias, bb. 1-6 (Pf)

Ma si tratta sempre di parti introduttive e code che potrebbero essere state aggiunte nel momento in cui Rossini ha messo insieme il *Gloria*. Anzi, qui la scrittura spiccatamente pianistica, soprattutto nelle sezioni con solista, è più che evidente. L'ipotesi cioè che questi brani – segnatamente *Gratias*, *Domine*, *Qui tollis* e *Quoniam* – fossero preesistenti *Péchés de vieillesse* può essere avanzata in ragione della forma indipendente dei brani. Il *Quoniam* poi mostra una scrittura pianistica autonoma, che regge cioè anche senza voce e l'insolita giustapposizione di sezioni (cfr. *PmsO*, SCHEDA II, p. 345) potrebbe essere conseguenza dell'adattamento del testo vocale.

Una «Piccola messa di Gloria» in tre tempi (II)

Rossini aveva scritto in gioventù altre quattro messe, precedenti la *Messa di Gloria* del 1820; tre di queste sono nella forma in tre tempi (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*). Non si tratta di esercitazioni incompiute ma di un uso liturgico tipico della tradizione italiana, segnatamente bolognese e veneziana, ma praticata anche a Roma.⁶

In un primo tempo Rossini concepisce una Messa in tal forma pochi mesi dopo la composizione del *Kyrie*, come espansione dell'omaggio a Niedermeyer. A conclusione infatti dell'ultimo numero del *Credo* (c. 71r), composto *ex novo*, compaiono di nuovo: firma, «Laus Deo», «Passy» e la data («10 Juin 1863») che sanciscono, secondo l'uso di Rossini, la fine di una composizione; in questo caso appunto una nuova Messa in tre tempi, all'uso italiano.

Esisteva in origine anche un titolo proprio che, compilato alla fine della fase III, ovvero dopo l'aggiunta dell'armonium, ancora sopravviveva sull'autografo nei giorni dell'esecuzione in casa Pillet-Will. Un'«indiscrétion» apparsa sul «Journal de Toulouse» riproduce, in calce alla recensione del concerto, ciò che il corrispondente riteneva essere il titolo della Messa. L'italiano è storpiato dal redattore, ma facilmente ricostruibile:

⁶ Cfr. *Notizie storiche*, p. 18 nota 16.

Piccola missa di Gloria. Composta per la mia villeggiatura di Passy con accompagnamento di piano e harmonium da eseguirsi da otto soli voci di coro e quattro di solo, totale dodici cantori (tante erame gli aposto). E questo l'ultimo peccato veniale de mia vecchiezza. G. Rossini. Passy, 1863.⁷

Come si vede qui ci sono già gli elementi che ricompariranno nel celebre frontespizio francese della *Petite messe solennelle* (riprodotto più avanti) ma soprattutto è già espressa l'idea di «Piccola messa» – evidentemente legata all'organico – nonché quella di opera-testamento («ultimo peccato»)⁸.

La dicitura «di Gloria» altro non è che la forma scorticata di 'Messa di Gloria e Credo' con cui in Italia s'indicava la messa in tre tempi (a esempio, quella di Donizetti del 1838 è così intitolata).⁹ È inoltre significativo che, anche dopo aver completato l'*Ordinarium missae*, Rossini ritornò a usare questo titolo in una lettera a Liszt il 23 giugno 1865 (due mesi dopo la seconda esecuzione Pillet-Will). Per intercedere presso Pio IX in merito alla possibilità di far cantare le donne in chiesa evocerà infatti l'ultimo suo capolavoro come: «una Messa di Gloria a 4 parti che ebbe la sua esecuzione nel palazzo del mio amico conte Pillet-Will».¹⁰

In questa fase della composizione la fascicolatura è ancora ordinata e coerente. Come mostra lo SCHEMA I, il *Gloria* si estende su 17 bifogli, i cui ultimi 7 (numerati progressivamente da Rossini) sono occupati dal *Cum sancto Spiritu*. I 13 bifogli del *Credo* sono compilati senza soluzione di continuità e non subiscono significative modifiche.

La seconda carta dell'ultimo bifoglio del *Quoniam* (di cui sopravvive solo un lembo fra le cc. 27-28) era in origine vuota ma non sembra aver accolto le prime battute del *Cum sancto*; il fatto che quest'ultimo inizi su un nuovo bifoglio lascia forse supporre che fosse già composto; le prime carte sono state però sostituite e quindi non è possibile fare ulteriori ipotesi.

Aggiunta dell'armonium (III)

Sarebbe azzardato affermare che l'armonium sia stato aggiunto a Messa finita (pur in questa prima forma in tre tempi), perché è probabile che, soprattutto nella stesura

7 Nella postilla anonima alla cronaca del concerto apparsa in TOULOUSE 20.III.1864; cfr. *Notizie storiche*, p. 19 nota 18.

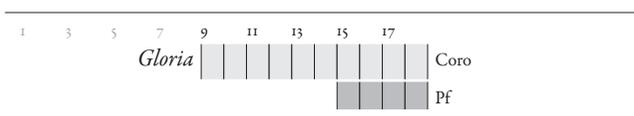
8 L'idea di 'ultima creazione' forse era anche in uno dei primi riferimenti giornalistici alla Messa, che ipotizza possa trattarsi di un Requiem (cfr. *Notizie storiche*, p. 19 nota 20).

9 La Messa in Do minore di Donizetti è detta *Messa di Gloria e Credo* nel ms. I-Nc [21.6.21], mentre semplicemente *Messa di Gloria* in I-Nc [21.5.16] e I-Mc [Noseda F.22].

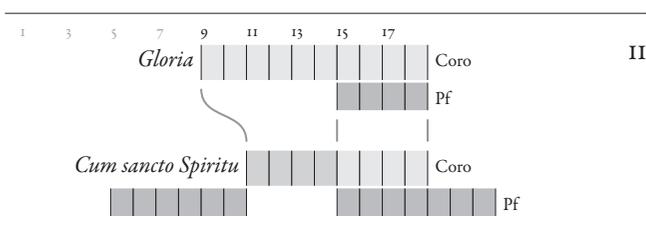
10 Cit. in ALBERICI, 1977, pp. 25-26. Non è improbabile che con questo titolo Rossini voglia comunicare il suo disinteresse all'impianto 'solenne', o forse voglia porre sul piatto il modello

dei fugati, Rossini avesse già pianificato l'idea di servirsi di uno strumento che potesse sorreggere le voci (e, come detto, almeno il *Credo* assegna ad Har passi autonomi). In ogni caso è certo che, se non la composizione, almeno la stesura di Har è, non solo successiva alla compilazione della versione per Chœur e Pf, ma produce una significativa modifica nel *Gloria* introdotta a stesura evidentemente conclusa.

In origine infatti il *Gloria* esordiva a cappella, iniziando da quella che è l'attuale b. 9 per poi cadenzare col piano-forte (bb. 15-18).



Una reminiscenza di questo *incipit* ricompariva in una forma diversa da quella attuale ad apertura del *Cum sancto Spiritu* (fugato finale del *Gloria*); qui la sezione a cappella era in origine di sole quattro battute (attuali bb. 11-14), preceduta da un'introduzione strumentale di sei (bb. 5-10); il cadenzare accompagnato (bb. 15-18) era sostanzialmente identico a quello del *Gloria*:



A lavoro ultimato Rossini decide di enfatizzare la relazione fra primo e ultimo numero della dossologia e ripropone le sei battute d'introduzione strumentale del *Cum sancto Spiritu* anche all'esordio del *Gloria* (III fase):



Tale esordio accoglie inoltre un elemento tematico che ricorre nel *Cum sancto Spiritu* (oltre all'inizio anche a 206-225):



Cum sancto Spiritu, bb. 1-3 (Pf)

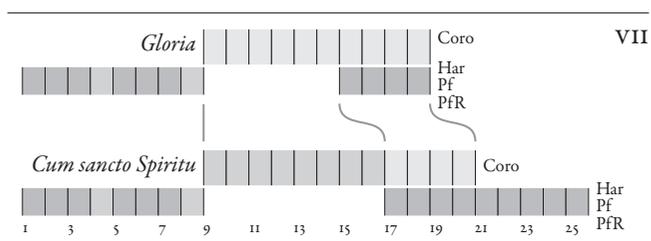
Pertanto l'aggiunta al *Gloria* (su nuova carta unita al bifoglio originario) si compie allo scopo di evidenziare la

'italiano', prevenendo l'obiezione (che poi Liszt avvanzerà) che fuori Roma il problema di non far cantare le donne era assai meno partecipato.

tenuta complessiva dell'intera sezione compresa fra *Kyrie* e *Credo*, altrimenti troppo ampia e frammentata.

Queste prime battute aggiunte al *Gloria* sono presenti in Har senza segni d'intervento, quindi la compilazione dell'armonium deve considerarsi successiva alla modifica e non può che collocarsi in questa III fase.

Rossini, nella fase qui detta VII, tornerà nuovamente sui due esordi (se ne discute qui per esaurire il processo di trasformazione del *Gloria* | *Cum sancto*). Dopo aver aggiunto il pianoforte di ripieno sarà infatti ulteriormente modificato l'accompagnamento in entrambi i brani, estendendo le battute introduttive da 6 a 8 (aggiunte le bb. 4 e 8) e dilatando la porzione a cappella del *Cum sancto Spiritu* al fine di renderla più simile a quella del *Gloria*:



L'intervento sul *Cum sancto* (la cui stesura precedente si conserva in *Pw*) obbligherà Rossini a eliminare la prima carta del brano per sostituirla con un nuovo bifoglio (attuali cc. 31-32) e ovviamente correggere Har.

Tornando alla III fase, la seconda modifica che, come la precedente, sembra intervenire a conclusione della fase II (cioè prima di compilare Har) è lo sdoppiamento della battuta introduttiva dell'Et resurrexit (terza sezione del *Credo*), sdoppiamento che anche in questo caso non mostra segni d'intervento in Har (per i dettagli cfr. *Note critiche*).

Va notato infine che nelle parti composte in queste prime fasi di lavoro Rossini usa esclusivamente didascalie in italiano; poi, a partire *grosso modo* dalla fase IV (ovvero dalla commissione Pillet-Will), predilige il francese: in particolare il «Segue...» a conclusione di sezione diventerà «Suit...». Inoltre la parola «Harmonium» che Rossini scrive comunemente in francese, nel solo *Credo* appare in italiano («Armonium») – sia in testa a Chœur (c. 47r), sia in Har (c. 107r) – per poi essere corretta con un'acca aggiunta: in ragione di questo elemento si può ipotizzare che, 'aggiornata' la lingua solo in questo momento, l'innesto di Har abbia avuto origine dal *Credo*, l'unica sezione in cui, come detto, lo strumento gode di passi indipendenti.

Anche la numerazione autografa dei fascicoli di Har lascia supporre che il primo numero cui viene aggiunto lo strumento sia proprio il *Credo*. La fascicolazione non parte infatti dal *Kyrie*, ma ricomincia ad ogni sezione, come se il computo fosse avvenuto a ritroso (prima il *Credo*, poi il *Gloria* etc.).

Si può a questo punto supporre che Rossini abbia scritto il *Credo* come pezzo indipendente (la sua ampiezza e la struttura fondamentalmente tripartita con il Crucifixus solistico al centro gli concedono statuto proprio). Accorgendosi poi che con il *Kyrie* si poteva mettere insieme una messa a tre tempi, potrebbe aver deciso di riciclare qualcuno dei sei numeri del *Gloria* da *Péchés de vieillesse* scritti in precedenza. Solo a questo punto ha esteso l'uso di Har anche al *Kyrie* e ad alcuni episodi del *Gloria*.

La 'Petite messe' prende forma (IV)

Il passaggio da una messa a tre tempi all'intonazione dei cinque canti dell'Ordinario sembra legarsi all'occasione del concerto Pillet-Will. Rossini aggiunge così il *Sanctus* a cappella (un solo bifoglio) e conclude con l'*Agnus Dei* (tre bifogli da 14 righe più un altro da 10 per Har); questa volta non vi sono indizi per ritenere che l'armonium sia stato inserito in un secondo momento.

Al termine dell'*Agnus Dei* (c. 91r) Rossini sancisce la conclusione dell'opera con un'implorazione a Dio e il primo embrionale titolo di *Petite messe*, coerente alla studiata modestia con cui usa riferirsi alla sua opera:

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'opéra buffa, tu le sais bien! Peu de Science, un peu de cœur, tout est là. Sois donc béni, et accorde-moi le paradis.

G. Rossini Passy, 1863.

[*Buon Dio* | Ecco terminata questa povera piccola messa. Quanto ho appena fatto è musica sacra o musica dannata? Ero nato per l'opéra buffa, tu lo sai bene! Poca scienza e un po' di cuore, ecco tutto. Sia tu dunque benedetto, e concedimi il paradiso. | G. Rossini Passy, 1863.]

Il lavoro è completato dalla dedica appuntata su un bifoglio che è oggi camicia del *Kyrie* (c. 1r); qui il titolo assume la forma definitiva:

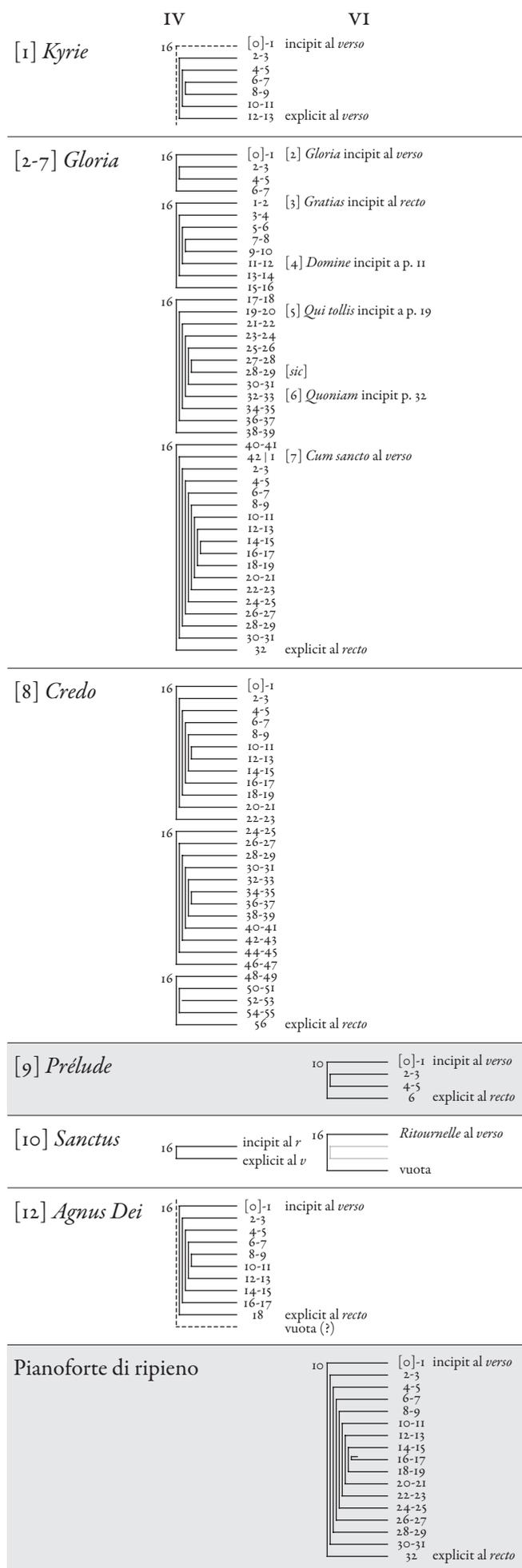
Petite messe solennelle
a quatre parties
Avec accompagnement de piano et harmonium
Dédiée a madame la comtesse Louise Pillet-Will
par G. Rossini

Passy, 1863

A conclusione di questa fase viene fatta compilare l'unica altra copia superstite coeva. Si tratta del manoscritto – qui detto *Pw* – donato alla contessa Pillet-Will che ancor oggi si conserva presso gli eredi.

La copia Pw

Il manoscritto, pur attestando lo stato della fase IV, è anch'esso, come *Ac*, testimone di successive implementazioni. Al momento infatti non prevede ancora il *Prélude* e il pianoforte di ripieno, entrambi aggiunti in concomitanza con la prima esecuzione e successivamente allegati



SCHEMA III (a fianco)

Struttura della copia Pw. Il grafico adotta le stesse chiavi di lettura dello SCHEMA I. Le due fasi in cui fu compilato (IV e VI come indicato in alto), corrispondono alla posizione in cui appaio i profili dei fascicoli. Per maggior chiarezza le parti interamente aggiunte sono su fondo grigio (il *Sanctus* accoglie nella fase VI solo la *Ritournelle* unitamente all'aggiunta del *Prélude*). La ricostruzione della struttura è stata operata sulla base della riproduzione fotografica conservata presso la Fondazione Rossini di Pesaro.

al manoscritto donato alla contessa. In effetti, osservandone la struttura (cfr. SCHEMA III) si nota che l'intero manoscritto è redatto su fascicoli oblungi di 16 righe (per accogliere anche Har fra Chœur e Pf); tuttavia per il *Prélude* e il PfR (nello SCHEMA su fondo grigio) la carta usata – sempre Lard-Esnault – è a 10 righe ravvicinati due a due (per pianoforte). Il cambio di carta non è dovuto al mutato organico, ma a un momento diverso di redazione. Tutte le sezioni della Messa sono infatti su carta di 16 righe, anche quelle che non necessiterebbero un numero così ampio di pentagrammi; in particolare l'*Agnus Dei* usa 9 righe (per la presenza del contralto solista), ma resta compilato su carta da 16 righe, lasciandone 7 vuoti in ogni pagina. Il copista, forse in vista del dono, ha preferito l'uniformità della carta, e solo la circostanza di un'aggiunta successiva (*Prélude* e PfR) gli ha fatto mancare il proposito.

È assai probabile che la camicia, oggi perduta, con il frontespizio e le prime 8 battute del *Kyrie al verso* della prima carta, dovesse in origine tenere insieme tutti i fascicoli di questa prima stesura (nello SCHEMA III la si raffigura con un tratteggio solo in *Kyrie* e *Agnus Dei*).

Le ragioni che inducono a ritenere *Pw* messo insieme in due momenti diversi (ovvero rispettivamente al termine delle fasi IV e VI) non muovono solo dallo stato dei fascicoli, ma da alcune correzioni in *Ac* collocabili nella fase V – ovvero dopo la prima stesura di *Pw* – che non compaiono in *Pw* ma solo nelle stampe, il cui antigrafo, come si dirà, apparentemente compilato nello stesso momento fu in seguito modificato.¹¹ La fase V non prevede ancora la presenza di *Prélude* e PfR (aggiunti nella fase VI), pertanto se *Pw* mostra una stesura 'precedente' e insieme fascicoli introdotti in seguito deve essere stato assemblato in due momenti diversi.

Pw è una copia calligrafica e, seppur in relazione all'esecuzione in casa Pillet-Will, con tutta probabilità non fu usata in sede di concerto, nemmeno per ricavarne le parti. Non solo non vengono riportate le modifiche della fase V, ma gli stessi errori della partitura non sono corretti (cfr.

¹¹ Fra i passaggi più significativi in questo senso: *Kyrie* (23-24, 72-73), *Gloria* (41), *Qui tollis* (95, 103), *Credo* (187), *Agnus Dei* (4-6, 6-7), tutti descritti in dettaglio in *PmsC*, Note critiche.

per es. *Domine Deus*, 63-64). Evidentemente furono altre le copie preparate per gli interpreti (ed è ragionevole sia così, trattandosi di un dono). Se nessuna di queste copie sembra sopravvivere, almeno di una è però possibile ricostruire lo stato.

L'antigrafo di Brandus e Ricordi (v)

A pochi mesi di distanza dalla morte di Rossini, i diritti della Messa furono venduti a Brandus per la Francia (e a Ricordi per l'Italia). Brandus stampò sia la versione da camera (*rB*), sia quella per orchestra (*Bo*), partitura che Rossini aveva realizzato poco prima di morire. Dello spartito per voci, armonium e pianoforte apparvero in pochi mesi ben sette diverse edizioni, due per Brandus, e una a testa per Ricordi, Schott, Ditson, Chappell e Joubert (Ditson pubblicherà inoltre una ristampa nel 1875). Una collazione sistematica fra tutte queste edizioni (nessuna completamente uguale all'altra) ha permesso di accertare che Brandus (*rB*) e Ricordi (*rR*) non dipendono l'uno dall'altro ma fanno riferimento alla stessa bozza di stampa, e tutti gli altri editori hanno esemplato la loro pubblicazione su una delle due edizioni Brandus (*rB₁₋₂*), integrando qua e là elementi tratti dalla partitura d'orchestra (*Bo*).

Nel capitolo *Stampe (infra pp. 44-49)* è affrontato in dettaglio il rapporto fra le varie edizioni, qui preme rilevare che la ricostruzione della copia perduta usata da Brandus e Ricordi (β) mostra un manoscritto molto vicino alla stesura di *Pw* (anche β è privo di *Prélude* e *PfR*)¹² ma, in ragione delle modifiche (sopra elencate), approntate forse durante le prove per la prima esecuzione, β appare più aggiornato. Tuttavia, sulla base delle osservazioni in *Annotazioni d'altra mano* (pp. 58-59), la stesura originale di β potrebbe coincidere con il testo su cui fu esemplato *Pw*.

In attesa della prima esecuzione (vi)

Probabilmente già durante le prove, o almeno all'avvicinarsi della prima esecuzione ci si rese conto che, dopo il *tour de force* del fugato che conclude il *Credo*, sarebbe stato eccessivamente gravoso per i cantanti – e forse anche per gli ascoltatori – intonare subito il *Sanctus* a cappella. Rossini recupera così un brano per pianoforte traendolo da uno dei numerosi pezzi scritti in quegli ultimi anni, mai pubblicati, e collettivamente intitolati *Péchés de vieillesse*. Il brano scelto è intitolato (per quanto è ancora possibile leggere) *Prélude* [...?...] , già N. 2 dell'*Album de chaumière* (vol. VII). Rossini ne muta il titolo in *Prélude religieux pendant l'Offertoire* e lo pone fra *Credo* e *Sanctus*. I tempi devono essere così stretti che il brano non viene copiato ma il fascicolo, estratto dall'*Album*, è collocato così com'è

alla fine del *Credo* e legato con una camicia-bifoglio forse aggiunta all'occorrenza.

Il brano chiude su un accordo di Fa# maggiore, che se era l'ideale per il Si minore della successiva *Petite polka chinoise* (N. 3 dell'*Album*), malissimo si presta a precedere il Do maggiore del *Sanctus*. Rossini compone così una breve intonazione a Do che intitola *Ritournelle* (ritorno al tono?) e, dopo una prima ipotesi di assegnarla al pianoforte, la pone nella parte di Har (oggi il foglio è erroneamente diventato c. 126). Contestualmente copia il brano al verso della prima carta del bifoglio con cui avvolge il *Sanctus* (cc. 78 e 82).¹³

Il secondo importante intervento di questa fase (non è possibile dire se prima o dopo l'aggiunta del *Prélude*) è la stesura della parte di sostegno del secondo pianoforte (*PfR*). La parte è scritta su quattro bifogli, senza soluzione di continuità, e si limita a segnalare con «Tacet» i numeri senza *PfR*. L'ultima carta, rimasta vuota, verrà ripiegata sopra al fascicolo quale frontespizio (c. 119).

Evidentemente Rossini sfutta l'opportunità offerta dai Pillet-Will di avere nella stessa sala due pianoforti (il secondo verticale) e un armonium, realizzando in questo modo maggior profondità di suono (sono rarissimi i momenti in cui l'intervento di *PfR* va oltre il semplice rinforzo). Sappiamo peraltro che la prima esecuzione non si limitò agli otto coristi prescritti ma li raddoppiò, ed è probabile supporre che l'ampliamento del coro sia all'origine di *PfR*, o viceversa. È un fatto che dopo la stesura definitiva con *PfR*, Rossini elimina la prescrizione di usare due soli cantanti per ogni voce del coro.

Per dare compiutezza all'omaggio destinato alla contessa Rossini fa quindi copiare *Prélude* e *PfR* da aggiungere alla precedente stesura di *Pw* e, sempre in *Pw*, fa inserire anche la *Ritournelle* al verso della prima carta del bifoglio con cui avvolge il *Sanctus*.

Le ragioni che inducono a collocare l'aggiunta di *PfR* solo in questa fase sono non solo l'assenza di *PfR* in *Pw* (prima stesura) e β , ma soprattutto la realizzazione di un nuovo frontespizio della Messa. Il frontespizio originario (con dedica alla contessa) riferiva infatti di un solo *Pf*, mentre il successivo parla espressamente di «2 pianos». Rossini, forse consapevole del peso formale ormai assunto dal lavoro, aggiunge un'impegnativa intestazione datata «1863» che evoca Leonardo da Vinci. Il testo, riferendosi a un organico con due pianoforti, deve esser stato redatto in tempi prossimi alla prima esecuzione del 1864, pertanto l'anno 1863 non può corrispondere alla stesura del testo: la data riprende perciò, con tutta probabilità, quella della dedica (o forse la nota alla fine del *Credo*):

12 È vero che tutte le *rStc* pubblicano anche il *Prélude* nonché l'*O salutaris* ma, come si dirà più avanti, non li copiano da β .

13 Per una discussione più dettagliata sulla doppia stesura della *Ritournelle* cfr. *infra* pp. 56-57.

Petite messe solennelle

à quatre parties, avec accompagnement de 2 pianos et harmonium. Composée pour ma villégiature 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 mâchoire¹⁴ peint a fresque par Leonard dit *La cène*, qui le croirait! il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent de«s» fausses notes!! Seigneur, rassure-toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas a mon dejeuner 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, 1863.¹⁵

[*Petite messe solennelle*] a quattro parti con accompagnamento di due pianoforti e armonium. Composta per la mia villeggiatura di Passy. | Dodici cantori di tre sessi, uomini, donne e castrati saranno sufficienti per la sua esecuzione, cioè otto per il coro, quattro per i soli, in tutto dodici cherubini. | Buon Dio perdonami per il seguente raffronto; dodici sono anche gli apostoli nella celebre impresa affrescata da Leonardo, detta *La cena*, chi lo crederebbe! fra i tuoi discepoli ce ne sono alcuni che prendono note stonate! Signore, assicurati, io dichiaro che non ci sarà alcun Giuda al mio tavolo e che i miei cantori canteranno 'con amore' intonati le tue lodi e questa piccola composizione che è, ahimè, l'ultimo peccato mortale della mia vecchiaia. | G. Rossini Passy, 1863.]

Ulteriori modifiche (VII)

Lo spazio che separa la seconda esecuzione in casa Pillet-Will (24 aprile 1865) e l'orchestrazione della Messa vede Rossini ritornare sulla *Petite messe* in ragione di significativi ritocchi alla partitura, e soprattutto dell'aggiunta dell'inno eucaristico *O salutaris hostia*.

Le modifiche introdotte in questa fase superano per importanza e quantità tutte quelle precedenti. Ogni intervento (sintetizzato nella colonna della fase VII dello SCHEMA II a p. 34) va nella direzione di equilibrare le ampie dimensioni ormai assunte dalla Messa. Oltre alle ulteriori modifiche operate su *Gloria* e *Cum sancto Spiritu*, di cui si è detto nella fase III, e ad altri interventi minori (si vedano gli apparati in *PmsC* e *PmsO*), sono oggetto d'intervento il *Qui tollis* (sette battute introduttive in più, con inserto di nuova carta), il *Quoniam* (nuova coda di venti battute, anche in questo caso su carta aggiunta) e il *Credo* che espande di dodici battute il finale, raddoppiando alcune formule cadenzanti.

L'inno *O salutaris hostia* inserito nella Messa è un elemento tipico della tradizione francese; Rossini ne aveva già composti un paio come pezzi sciolti. Uno di questi, a

14 Letteralmente «colpo di mascella», con apparente riferimento all'impresa sovrumana di Salomone che uccise mille filistei con una mascella d'asino.

15 Il foglio con medesimo testo (Milano, Museo teatrale alla Scala) non è un'altra redazione autografa, ma una copia facsimilare ricalcata; cfr. *infra* p. 63.

cappella, era stato pubblicato nel 1857 su «La maîtrise», la rivista di musica sacra diretta dall'amico Niedermeyer, e sarà eseguito il 28 febbraio 1866.¹⁶ L'altro, che diverrà episodio della Messa, è l'*O salutaris, de campagne* per contralto e pianoforte (in Mi maggiore), N. 5 della *Miscellanée de musique vocale* (vol. XI dei *Péchés de vieillesse*).¹⁷

Sembra che l'inserimento dell'*O salutaris* fosse in un primo tempo previsto al posto del *Prélude* (fase VI), sempre con funzione distensiva dopo il fugato del *Credo*. Se ne fa cenno in una recensione della prima esecuzione Pillet-Will parlando del *Prélude*:

Credo che Rossini abbia originariamente composto un *O salutaris* che avrebbe dovuto occupare nella partitura il posto di quella composizione per pianoforte.¹⁸

Per quanto non sia ulteriormente verificabile questa affermazione, è tuttavia curioso che vi siano elementi tematici che accomunano l'*O salutaris* (forse in questa occasione già trasposto a Sol) alla *Ritournelle*:



O salutaris (vers. in Mi), bb. 1-4, 11-12



Ritournelle, bb. 1-5

Si potrebbe cioè supporre che la *Ritournelle* sia successiva all'introduzione dell'*O salutaris* e che i due brani, l'inno e il *Sanctus*, fossero concepiti come un tutt'uno eucaristico.¹⁹

In ogni caso, pur avendo poi optato per il *Prélude*, è solo nella successiva fase VII che Rossini decide di conservare

16 BANNELIER 11.III.66, p. 74. Il direttore del concerto, l'organista Charles Vervoitte, in occasione di una prova (6 febbraio), riconosciuto Rossini in sala, lo omaggerà con un biglietto a cui Rossini risponderà felicitandosi per l'esecuzione. La lettera, oggi dispersa, è tuttavia pubblicata in facsimile in *rB* e *Bo*₂. In *BÁ* (I, p. xxxix) si dice che l'*O salutaris* eseguito era quello «de campagne» in Mi maggiore, ma la recensione parla chiaramente di «chœur sans accompagnement».

17 È forse possibile che in origine il brano facesse parte di quella Messa di Rossini che Fétis ricorda essere stata eseguita nel 1832 «Dans une campagne, près de Paris», purtroppo senza dare ulteriori precisazioni; cfr. FÉTIS 1844, VII, p. 489; e II ed. (1864), VII, p. 329.

18 SAINT-VALRY 21.III.64; cfr. *infra* l'originale a p. 120 (*f*).

19 Cfr. *infra* in merito alle varie ipotesi di collocazione dell'*O salutaris*, l'opzione *d*.

comunque il brano e collocarlo dopo il *Sanctus*. In realtà entrambi gli autografi (versioni da camera e d'orchestra) non offrono indizi certi per la sua collocazione: i fascicoli sono indipendenti e, come rivela la fase dell'orchestrazione, l'attuale ordine fu tardo e controverso.

Si può forse supporre che l'idea d'inserire l'*O salutaris* sia scaturita dopo l'impossibilità di ottenere dal papa la dispensa per far cantare le donne in chiesa. 'Bruciata' cioè la piazza italiana, Rossini, che riconosce nella *Petite messe* funzione liturgica, sembra volerla rendere al possibile 'francese' prima di accingersi a orchestrarla, sperando forse che fra i figli della Rivoluzione i dettami di Roma, almeno a riguardo del sesso dei cantanti, si sarebbero potuti rivelare meno stringenti.²⁰

La versione per orchestra (VIII)

Camillo Capranica, presente alla prima in casa Pillet-Will, attesta nelle sue lettere che Rossini fosse intenzionato a metter mano all'orchestrazione fin dall'estate del 1864.²¹ Una testimonianza del compositore Emil Naumann che incontrò Rossini nell'aprile del 1867 lo descrive già intento a orchestrare la *Petite messe*.²² Tuttavia in un articolo del 1870 a firma di Alessandro Biaggi si giudica

ugualmente vero (accertati come siamo da persone amiche al Rossini e che lo videro a Passy un mese prima della sua morte) ch'egli si determinò a istruire la Messa nell'estate del 1868, e che vi si accinse con una alacrità tutta giovanile e che fu quello l'ultimo suo lavoro musicale.²³

Che Rossini abbia cominciato l'orchestrazione già nel 1864 o, meno credibilmente, visto lo stato di salute, solo l'ultimo anno di vita, non è possibile accertarlo con sicurezza. La partitura d'orchestra, sostanzialmente priva di ripensamenti significativi, viene a conferma di una stesura rapida e realizzata in tempi molto stretti.

Non ci sono differenze strutturali significative fra la versione da camera e quella d'orchestra. Le modifiche operate nella fase VII sembrano infatti avere in mente la destinazione sinfonica, ed è probabile che qualche intervento sia scaturito proprio in ragione dell'orchestrazione.

Appare evidente, a esempio, che l'esordio del *Qui tollis* fu concepito in prima stesura per il pianoforte:



Mentre la nuova introduzione, aggiunta nella fase VII, non è altrettanto 'idiomatica' per Har e Pf:



Quando orchestrata invece essa chiarisce subito il senso della scrittura (segnatamente in riferimento al passaggio destinato all'arpa):

L'ipotesi più ovvia è che l'introduzione sia stata scritta pensando di volerla orchestrare.

L'aspetto insolito rimane però l'omissione del *Sanctus*. Che il brano sia a cappella e non abbia necessità di essere orchestrato è argomento debole per giustificarne l'assenza. Oltre a non dire come vada strumentata la *Ritournelle*, *Ao* rimane partitura senza un numero. Se Rossini non avesse avuto voglia di copiare una parte sostanzialmente identica, perché non affidarla allo stesso copista il quale, sotto sua indicazione, aveva trasferito in *Ao* il *Prélude*?

L'altro aspetto incerto della partitura coinvolge la collocazione dell'*O salutaris*. In entrambi gli autografi i fascicoli dell'inno sono privi di 'agganci' ad altre parti della Messa e per quanto ne sappiamo potrebbero essere stati spostati dalla loro sede originale. In particolare la numerazione postuma dei fascicoli in *Ao* dà testimonianza dei ripensamenti di chi ha ordinato la partitura (il *Sanctus* come si diceva è mancante):

<i>Prélude</i>	11
<i>O salutaris</i>	13 [in testa anche: «11» poi corretto in «12»]
<i>Agnus Dei</i>	14 [sovrapposto a: «13»]

²⁰ In effetti le uniche esecuzioni ottocentesche della Messa in chiesa, con voci bianche, si registrano a Parigi; cfr. *infra* il contributo di Riva, p. 105 nota 62.

²¹ «Mi disse però che pensa in quest'anno d'istruirla stando in campagna come l'anno scorso»; lettera spedita da Parigi al padre, impresario romano, il 26 marzo 1864, trascritta in ANTOLINI 2011, pp. 37-38.

²² Cfr. NAUMANN 1876, pp. 542, ripreso in RADICIOTTI 1927, II, p. 464 (è il passo parzialmente qui riprodotto *supra*, pp. 25-26).

²³ BIAGGI 1870, p. 616.

Sebbene l'ordine attuale sia quello più probabile, non sembra però esser stato rispettato in quasi nessuna delle prime esecuzioni. Fra opzioni offerte dalla prassi liturgica e soluzioni possibili, i momenti della Messa in cui potrebbe prendere posto l'*O salutaris* sono almeno cinque:

a) FRA GLORIA E CREDO · Questa è la soluzione adottata a Parigi (28 febbraio 1869),²⁴ Milano (23 aprile)²⁵ e Londra (19 maggio).²⁶ Delle ragioni dà conto la recensione inglese di George A. Macfarren che, riferendosi al concerto, giudica la ricollocazione dell'inno soluzione utile per evitare la successione di due assoli dello stesso registro.²⁷ In realtà Macfarren si fa trarre in inganno dalla partitura da camera (tutte le *rStc* hanno il brano in Mi per contralto, similmente all'*Agnus Dei*, mentre nell'autografo è in Sol, per soprano) e dalla scelta degli impresari londinesi di puntare sulla versatilità del giovanissimo mezzosoprano Sofia Scalchi a cui vengono affidati sia l'*O salutaris* che l'*Agnus Dei*. Anche a Parigi un unico contralto primadonna, Marietta Alboni, interpreterà entrambi i brani. Benché la ricollocazione, che non può esser giustificata con argomenti liturgici, appaia legata alle circostanze, in realtà trova sponda nella prima edizione Brandus della partitura d'orchestra che, pur ponendo l'*O salutaris* (in Sol) fra *Sanctus* e *Agnus Dei* (rispettivamente NN. 12 e 13 della partitura) computa il brano come «7 bis» (il *Credo* è il N. 8) probabilmente contemplando implicitamente la soluzione parigina.

b) FRA CREDO E SANCTUS · La collocazione al posto del *Prélude* sembra, come già accennato, la prima ipotesi di Rossini secondo Saint-Valry, censore del «Pays», e in ragione di alcune affinità tematiche.²⁸ Benché prima del *Sanctus* ci siano i riti di benedizione dell'ostia, l'*O salutaris* in questo punto è comunque anomalo. Vista l'attenzione di Rossini per il ruolo celebrativo della Messa, non è improbabile che l'eventuale ripensamento, semmai c'è stato, sia legato all'osservanza liturgica.

c) FRA PRÉLUDE E SANCTUS · Sembra sia stata questa la prima ipotesi di collocazione dell'*O salutaris* avanzata da Emanuele Muzio che diresse la prima a Bologna (23 marzo 1869). Muzio fu l'intermediario fra Tito Ricordi e Maurice Strakosch, proprietario dei diritti di stampa e d'esecuzione della Messa. Come si evince dal carteggio

24 Cfr. RAUZE 7.III.69, p. 78, FOUCHER 1869, nonché GAZZETTA 14.III.69; lo spostamento dell'*O salutaris* dopo il *Credo* è un errore di Guy de Charnacé (in REVUE 7.III.69, pp. 80-81).

25 Cfr. il resoconto satirico di ATTANASIO 28.IV.69 (qui integralmente riprodotto a p. 135): «siccome si cantò l'*O salutaris* *hostia* prima del *Credo*, e l'*Agnus Dei* prima del *Sanctus*, non seppi più raccapezzare le mie idee».

26 Cfr. MILES 1869.

27 MACFARREN V-VI.69.

28 Cfr. *supra* p. 40.

fra Muzio e Ricordi, Strakosch ottenne l'*O salutaris* con un contratto a parte, perché la vedova di Rossini, Olympe Pélissier, lo considerava, forse per ragioni economiche, un pezzo distinto.²⁹ Muzio invece era sicuro facesse parte della Messa e, per convincere anche Ricordi (obbligato a sborsare una quota aggiuntiva), riprodusse il programma della seconda esecuzione in casa Pillet-Will (lettera del 6 febbraio 1869). In realtà nel 1865 non fu eseguito alcun *O salutaris*, ma Muzio lo aggiunse in un primo tempo surrettiziamente subito dopo il *Prélude*. Sempre sullo stesso elenco lo spostò in un secondo momento dopo il *Sanctus*, anche perché in quel punto l'interlinea era più larga e c'era più spazio per scrivere.³⁰ Ma in altra lettera del 15 febbraio di nuovo lo riproporrà dopo il *Prélude*: «In quanto al *Salutaris* egli è posto al N. 11 dopo l'*Offertorio*»; ed effettivamente il fascicolo in *Ao* appare origi-

29 Cfr. MARVIN 2001; in appendice allo studio sono pubblicate le lettere di Muzio a Tito Ricordi (24 gennaio – 20 maggio 1869) da cui si evince tutta la vicenda.

30 Una copia del programma a stampa di entrambe le esecuzioni in casa Pillet-Will è in B-Bc (*Fonds Michotte*, FEM-033) e quello del 1865 impagina così la «2.^{me} partie» della Messa:

2 ^{me} PARTIE .		
8	CREDO	Soli & Chœurs (ENSEMBLE)
8	CRUCIFIXUS	Solo chanté par M. ^{me} C. COSELLI MARCHISIO
	ET RESURREXIT	Soli & Chœurs (ENSEMBLE)
9	PRELUDE RELIGIEUX PENDANT L'OFFERTOIRE	
10	SANCTUS	Soli & Chœurs (ENSEMBLE)
11	AGNUS	Solo chanté par M. ^{me} B. MARCHISIO & Chœurs

Muzio ritrascrive il programma sul verso della lettera del 6 febbraio (I-Mr, *Fondo Muzio*, n. 234) in un primo tempo esattamente come il programma, quindi interviene inserendo l'*O salutaris* dopo il *Prélude* (interlinearmente) con una matita blu (fondino più scuro) e correggendo i numeri (in corsivo):

8	Credo	Soli et Chœurs (Ensemble)
	Crucifixus	Solo Chanté par M. ^{me} C. Coselli Marchisio
	Et resurrexit	Soli et Chœurs (Ensemble)
9	Prélude religieux pendant l'offertoire	
10	<i>O salutaris</i>	
11	Sanctus	Soli et Chœurs (Ensemble)
12	Agnus	Solo chanté par B. Marchisio et Chœurs

Fa quindi una seconda correzione, questa volta a china, spostando l'*O salutaris* e rinumerando i brani:

8	Credo	Soli et Chœurs (Ensemble)
	Crucifixus	Solo Chanté par M. ^{me} C. Coselli Marchisio <i>soprano</i>
	Et resurrexit	Soli et Chœurs (Ensemble)
11	Prélude religieux pendant l'offertoire	
10	<i>O salutaris</i>	
12	Sanctus	Soli et Chœurs (Ensemble)
13	<i>O salutaris</i> ——— <i>contralto</i>	
14	Agnus	Solo chanté par B. Marchisio et Chœurs <i>contralto e cori</i>

Muzio è incerto sulla posizione perché i fascicoli della partitura non erano ancora numerati (in quel momento).

nariamente numerato «11» (forse dallo stesso Muzio?). Non è stato tuttavia possibile accertare l'ordine dei brani effettivamente scelto da Muzio nella prima bolognese da lui diretta.³¹

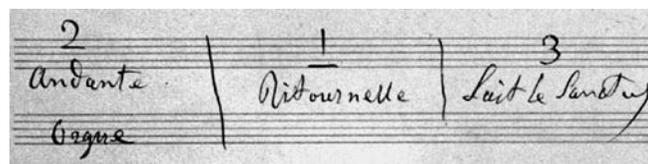
d) FRA SANCTUS E BENEDICTUS · È questo l'uso di molte messe francesi. Seppur canto associato all'elevazione dell'ostia, quindi successivo e ben distanziato dal *Sanctus*, l'*O salutaris* fu spesso inteso quale sostituzione del *Benedictus* (parte conclusiva del *Sanctus*) ovvero interposto fra *Sanctus* e *Benedictus*. L'uso rimanda alla pratica polifonica quattro-cinquecentesca che predisponesse estese intonazioni di *Sanctus* per la *schola* mentre il celebrante proseguiva nella messa. Essendo il *Benedictus* brano distinto, lo si intonava dopo i rituali di consacrazione ed elevazione, accompagnati dall'*O salutaris*.³² La tradizione s'è conservata nelle messe concertate e numerose sono le messe ottocentesche che lo sostituiscono al *Benedictus* (ad esempio quelle di Gounod). Altrettanto diffuso, anche per la lunga tradizione a cui faceva capo, l'uso di interporre l'inno fra *Sanctus* e *Benedictus*. Tale è la soluzione della Messa in Si minore di Niedermeyer (1849), ma il primo celebre esempio risale alla *Missa de Sancta Anna* di Pierre de La Rue (fine XV sec.). Le messe che dispongono l'*O salutaris* dopo il *Benedictus* (come in Cherubini) sono minoritarie nella tradizione 'parigina', e se Rossini aggiunge l'inno per adeguarsi all'uso della capitale non possiamo escludere che potesse avere anche in mente di spezzare il *Sanctus* per renderlo cornice dell'*O salutaris*. Questa potrebbe essere la ragione della trasposizione a Sol e dell'omissione del *Sanctus* in *Ao* (evidentemente non ancora riadattato). Ci sono poi un altro paio d'indizi che sembrano far pensare che Rossini abbia pianificato di muoversi in questa direzione.

La *Ritournelle* a c. 126 annota in calce: «Suit les Sanctus» al plurale, come se per il coro fosse prevista una ripeti-

31 FILIPPI I.IV.69 fa riferimento all'ordine dei brani dello spartito, che non garantisce corrisponda all'esecuzione; Filippi infatti descrive alcune arditezze armoniche dell'*O salutaris* come fu stampato nella versione per pianoforte e armonium (ovvero in Mi maggiore, mentre in quella d'orchestra è in Sol).

32 Precisa RIGHETTI 1969, III, p. 366: «in certe messe solenni l'eulogia [*scil.* il *Benedictus*] viene eseguita dopo la consacrazione. L'uso però è moderno; dovuto al fatto che la musica polifonica dei sec. XV-XVI, la quale aveva dato grande estensione al canto del *Sanctus*, non faceva in tempo ad eseguire il *Benedictus* prima della consacrazione»; e poi in nota: «L'uso che si è conservato in qualche chiesa di cantare dopo la consacrazione la strofa *O salutaris hostia* è nato a principio del sec. XVI, quando Luigi XII di Francia ... ottenne di far cantare nelle chiese cattedrali e conventuali l'*O salutaris* all'elevazione della messa». Al riguardo si veda *infra* il contributo di Ferdinando Sulla.

zione. A questa sollecitazione si potrebbe legare – è solo un'ipotesi – l'insolita annotazione a c. 81r:



Sanctus (Chœur), c. 81r

Se si suppone che «Andante/Orgue» identifichi il *Prélude*, in nessun caso è possibile giustificare la sequenza «2 | 1 | 3» che ribadirebbe la relazione armonica di quarta aumentata fra intermezzo strumentale (1) e *Prélude* (2). Se invece s'immagina che «Andante» = *O salutaris* e «Orgue» = *Prélude* (aggiunto solo in un secondo momento), si avrebbe quella che era forse la prima ipotesi (ovvero con l'*O salutaris* al posto del *Prélude*):

O salutaris | *Ritournelle* | *Sanctus*

Successione che poi forse Rossini pensò, provvisoriamente, di mutare (seguendo i numeri annotati sopra) in:

Ritournelle – *O salutaris* – *Sanctus*

In seguito, ormai in fase di orchestrazione, già previsto l'intervento del *Prélude*, Rossini ha aggiunto «Orgue» semplicemente per evitare equivoci con l'*O salutaris*.

C'è anche un'altra possibilità: i numeri «2 | 1 | 3» potrebbero essere stati aggiunti successivamente a «Orgue» con l'intento di ripetere la sequenza una seconda volta, la prima riferendosi al *Prélude*, la seconda all'*O salutaris*. Si sarebbe cioè immaginato questa successione:

Prélude | *Ritourn.* | *Sanctus* || *Ritourn.* | *O salutaris* | *Sanctus*

destinando alla ripetizione del *Sanctus* il solo *Benedictus* (se non proprio l'intero *Sanctus*). Si tratta ovviamente di un'ipotesi puramente congetturale e che potrebbe essere rimasta tale anche nei propositi di Rossini. Di fatto il *Sanctus* che sopravvive è un tutt'uno non facilmente smontabile e qualunque tentativo di scomposizione a posteriori risulterebbe velleitario.³³

e) FRA SANCTUS E AGNUS DEI · È in fine questa la soluzione adottata dalle stampe e che appare ragionevolmente l'unica praticabile, almeno sulla base dei testimoni rimasti. Ha una sua tradizione liturgica consolidata e si rivela coerente sia nella successione delle tonalità, sia nella tenuta drammaturgica, purché sia rispettata la differenza di registro con l'*Agnus Dei*.

33 Questa soluzione giustificerebbe però l'idea di ripresa insita nella parola *Ritournelle* (e del resto anche *Pw* lo intitola *Ritournelles* al plurale). Un'altra ipotesi, assai meno convincente, in merito alla ripetizione della *Ritournelle* prima e dopo il *Prélude* è in HANDT 1972.

STAMPE

La produzione editoriale della *Petite messe solennelle* è un indice prezioso della fortuna alterna che ha goduto l'ultimo grande lavoro rossiniano nell'ultimo secolo e mezzo. All'indomani della morte del compositore, furono pubblicate ben otto edizioni della versione da camera, tutte con un solo pianoforte:

- rB* Paris: Brandus & Dufour [1869], I edizione
- rB₂* Paris: Brandus & Dufour [1869], II edizione
- rC* London: Chappell [1869]
- rD* Boston: Ditson [1869], I edizione
- rD₂* Boston: Ditson [1875], II edizione
- rJ* Paris: Joubert [1869]
- rR* Milano: Ricordi [1869]
- rS* Mainz: Schott [1870]

E contemporaneamente altre due della versione d'orchestra apparvero a distanza di pochi anni:

- Bo* Paris: Brandus & Dufour [1869], I edizione
- Bo₂* Paris: Brandus & Dufour [1878], II edizione

Poi il silenzio fino al Dopoguerra quando uscì una nuova edizione Ricordi 'da camera' molto diversa dalla precedente, ma ancora con un solo pianoforte:

- rR₂* Milano: Ricordi, 1957

Questa fu l'edizione che si affermò nelle associazioni corali, e in generale nell'immaginario del pubblico, anche in ragione della proliferazione di stampe mutate da *rR₂*: Ricordi London (1968), Kalmus (1976), Novello (1992), Peters (1993).

Le edizioni che ripristinarono la lezione originale con due pianoforti apparvero molto tardi e circolarono soprattutto fra gli studiosi:

- OT* a cura di Angelo Coan (Firenze 1980)
- CA* a cura di Klaus Döge (Stuttgart 1992)
- OX* a cura di Nancy P. Fleming (Oxford 1992)
- BÄ* a cura di P. Brauner e Ph. Gossett (Kassel 2009)

Sarebbe opportuno, a questo punto, mostrare lo schema di relazione fra le stampe – oltremodo articolato – e giustificare le dipendenze. Ma per non privare il lettore della complessità e insieme del fascino della ricerca stemmatica, sarà preferibile procedere per gradi.

Limitatamente alle edizioni della versione da camera, un primo sguardo d'insieme permette di accertare che, *grosso modo*, i tre momenti storici in cui furono prodotte le edizioni corrispondono ad altrettante forme del testo, omogenee fra loro:

stampe ottocentesche	II ed. Ricordi e derivati	edizioni moderne
<i>rB</i> <i>rB₂</i>	<i>rR₂</i>	<i>OT</i>
<i>rC</i> <i>rD</i>	Kalmus	<i>CA</i>
<i>rD₂</i> <i>rJ</i>	Novello	<i>OX</i>
<i>rR</i> <i>rS</i>	Peters	<i>BÄ</i>

Se le edizioni moderne, le uniche con due pianoforti, derivano da *Ac*, con diversi gradi di fedeltà, è pur vero che c'è più omogeneità fra queste e le stampe ottocentesche che non con la seconda edizione Ricordi e derivati che, malgrado la straordinaria diffusione, appare del tutto anomala rispetto agli altri testimoni.

Forma ibrida della seconda edizione Ricordi

In Ricordi 1957 (*rR₂*), infatti, la parte dell'armonium è in gran parte sostituita da quella dell'organo della versione d'orchestra (*Bo*); con, in più, occasionali modifiche tali da produrre una terza versione che non è né quella dell'armonium (camera), né quella dell'organo (orchestra). Lo scopo evidente è di trasformare l'edizione in una riduzione per canto, pianoforte e armonium della partitura strumentata, che Ricordi produrrà quello stesso anno a noleggìo, con l'armonium incaricato anche di riassumere elementi dell'orchestrazione trascurati dal pianoforte.

L'organo in *Bo*, però, non foss'altro per l'uso della pedaliera, ha un trattamento diverso dall'armonium. A esempio, così esordisce *Ac* (= *rStc*):

La parte di Org in *Ao* (= *Bo*) diventa:

In *rR₂* (1957) la parte di Har è così riscritta:

Per quanto riguarda la parte pianistica (e in misura minore anche quella vocale) *rR₂* deriva solo parzialmente

da *rR*. La nuova edizione modifica l'armonia per renderla più vicina a quella d'orchestra, nei casi in cui si allontana dalla versione da camera. Un esempio:

rR *rR₂*

La min. D⁷ II₇ S₇ etc. D⁷ —⁹ II⁷ etc.

Gratias, bb. 52-53

E un altro:

rR *rR₂*

Chœur Har

Pf

Lab magg. I⁹ VI I⁹+ VI

Cum sancto Spiritu, b. 142

Viene poi ricostruita la macrostruttura, integrando quelle battute che la versione d'orchestra ha in più rispetto alle prime stampe, come ad esempio il finale del *Credo*:

rR *rR₂*

Credo, bb. 564-570 (Pf)

Anche in questo caso entrambe le versioni si rivelano assai lontane da *Ac*.

Ac

Credo, bb. 564-570 (Pf)

Si ripropone insomma la tripartizione dello schema sopra mostrato dove, come detto, se *rR* = *rStc* e *Ac* = 'edizioni moderne', *rR₂* appare interamente ricostruito.

Ma se è chiaro il motivo per cui *rR₂*, quale sintesi fra *rR* e *Bo*, si discosti dall'autografo, viene spontaneo chieder-

si perché le stampe ottocentesche (*rStc*) siano anch'esse lontane da *Ac*. Qual è il testo – o i testi – a cui fanno riferimento le prime edizioni?

Le stampe ottocentesche

Le prime otto stampe furono pubblicate quasi contemporaneamente dopo il 1869. Pur sostanzialmente uniformi, non sono in nessun caso mai del tutto identiche.¹

La prima evidenza è che tre di queste stampe, quanto alla musica, adottano le stesse matrici (delle differenze fra frontespizi e pagine preliminari si darà conto nel regesto dei testimoni, pp. 51-55):

rB rB₂ rJ

Le prime due sono stampe Brandus & Dufour con medesimo numero di lastra («B. et D. 11.530»), l'ultima, pur conservando il numero di lastra, sostituisce le note tipografiche con il timbro «C. Joubert, Éditeur».

Benché in *BÄ* (II, p. 16) si dichiari la totale identità del testo musicale fra le due edizioni Brandus (*rB* e *rB₂*), un'indagine più approfondita mostra differenze, anche consistenti, in genere realizzate correggendo la lastra. Si veda a esempio il raddoppio della penultima battuta nel finale del *Domine Deus*:

rB *rB₂*

Domine Deus, I e II ed. Brandus (*rB*, *rB₂*)

Altre volte è sostituita l'intera matrice, come nel caso dell'aggiunta in *rB₂* (p. 47) delle sette battute introduttive del *Qui tollis* tratte da *Bo*.

Se appare evidente che *rB₂* sia posteriore – oltre a varianti come in *Qui tollis* sono corretti alcuni errori (cfr. *PmsC*, Note critiche) – l'identità del numero di lastra (databile al 1869) non permette di capire quando sia avvenuta la ristampa (la redistribuzione di una partitura, soprattutto se 'aggiornata', poteva avvenire anche ad anni di distanza).

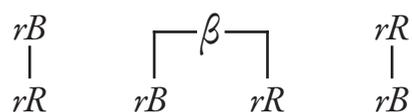
¹ Ho condiviso il lungo lavoro di collazione fra le otto versioni da camera apparse subito dopo il 1869 con Lorenzo Galesso, cui va il mio sentito ringraziamento.

Tuttavia, come detto, anche Joubert usa gli stessi impianti di Brandus, accogliendo integralmente le modifiche di rB_2 e aggiungendone di proprie (il caso più evidente è la conclusione del *Qui tollis*; cfr. *PmsC*, Note critiche): l'edizione che propone Joubert sembra quindi una sorta di terza ristampa Brandus riveduta e corretta. Un secondo timbro sulla copertina concede la distribuzione a Messmaeckers (per il Belgio) e Breitkopf und Härtel (per Germania, Austria e Ungheria); è pertanto probabile che Brandus avesse stipulato un accordo di distribuzione con Joubert per il mercato estero, cosa che rende probabile la contemporaneità di pubblicazione con la prima edizione. Se pertanto rB e rJ sono stampati a breve distanza l'uno dall'altro (forse addirittura poche settimane) e si pongono agli estremi di una catena in cui rB_2 è al centro, è chiaro che tutti e tre debbano risalire al 1869. Del resto lo stesso Emanuele Muzio scriverà a Tito Ricordi informandolo che Brandus «ha intenzione di farne due edizioni». ² Ma perché in così poco tempo due (e poi tre) edizioni Brandus? La risposta più ovvia, ovvero la correzioni di refusi, è da scartare: le modifiche ci sono ma in pochissimi casi sono realmente errori emendati.

La verità è che tutte le varianti introdotte da rB_2 (e poi da rJ) vanno nella direzione di uniformarsi a *Bo*, adeguando, per quanto possibile, la versione da camera a quella d'orchestra, e non viceversa. Si veda, fra i più invasivi, il caso della sostituzione del coro all'inizio del *Cum sancto Spiritu* (p. 87, cfr. le riproduzioni a fianco). La sostituzione dell'intera lastra di p. 87, operata senza alterare i salti-pagina, tenta di adeguare il coro alla versione d'orchestra. È evidente che Brandus sa di avere in mano un testo d'autore per la versione d'orchestra, mentre sulla versione da camera non ha scrupoli a intervenire anche pesantemente.

La prima edizione Ricordi

A questo punto è importante capire come si relaziona rR con il gruppo delle tre edizioni Brandus ($rB-J$). Ricordi non usa gli stessi impianti ma, fatta eccezione per qualche discrepanza nel *Credo*, adotta l'identica impaginazione (stessi salti di pagina e di sistema) nonché un testo pressoché corrispondente a quello di rB (ovvero senza le modifiche introdotte da rB_2 e rJ). L'apparente coincidenza fra le due edizioni ha fatto credere che rR fosse esemplato su rB (cfr. *BA*, II, p. 18). In realtà, in presenza di forte identità fra due testimoni le opzioni possibili sono almeno tre:



² I-Mr, *Fondo Muzio*, 239; lettera del 12 febbraio 1869 pubblicata in MARVIN 2001, p. 67. Due giorni dopo Muzio preciserà che una sarà venduta a 25 franchi, l'altra a 13 (*ibidem*, p. 68).

Cum sancto Spiritu, I ed. Brandus (rB), p. 87.

Un confronto serrato fra i testi ha permesso di dimostrare che non c'è relazione di dipendenza fra le due edizioni, ma al contrario entrambe derivano dalla medesima bozza di stampa, o comunque da un testimone comune (β).

Benché siano molti gli elementi che accomunano rB e rR (tutti registrati in *PmsC*, Note critiche), i casi che permettono di escludere inequivocabilmente che un testimone derivi dall'altro si riducono drasticamente. Sono infatti poco significativi gli errori (ché il copista può correggerli o produrli di suo); non possono essere prese in considerazione varianti identiche in entrambi i testimoni (legittimano tutte e tre le opzioni); e quando una sola delle due stampe si discosta dall'autografo (indizio per un testo derivato) esclude solo una delle tre opzioni, dal momento che la presenza di un autografo comune rimane sempre possibile.

Fra i pochi casi dirimenti è preziosa la doppia soluzione dell'alternativa vocale proposta ai bassi di bb. 155-156 del *Quoniam*. Rossini in *Ac* scrive:

La stessa pagina della II ed. Brandus (*rB*₂).

La stessa pagina della I ed. Ricordi (*rR*).

Mentre Brandus e Ricordi propongono rispettivamente:

Non è dato sapere quale fosse la lezione di riferimento (β), ma entrambe le soluzioni appaiono praticabili, quindi se una stampa avesse copiato dall'altra non avrebbe avuto motivo di alterare in modo così significativo la linea melodica inferiore. L'unica ipotesi possibile è che derivino da una lezione poco leggibile o errata, che ha obbligato il copista a essere 'creativo'. Del resto è poco probabile che provengano da due antigrafì diversi: configgerebbe con la sostanziale identità dei due testimoni e obbligherebbe a giustificare quest'unico discostamento da *Ac*, proprio cioè dove la soluzione corretta è la più ovvia. Adottando invece l'ipotesi di un'antigrafo comune β tutte le divergenze fra *rB* e *rR* trovano spiegazione.

L'adozione del medesimo salto-pagina deve pertanto ricondursi a β , ovvero alla bozza preparatoria delle incisioni. Proprio dal carteggio di Muzio si ha la conferma che Brandus e Ricordi hanno composto la stampa sulla base della medesima copia. I due editori tentano infatti di uscì-

re negli stessi giorni (inizio di marzo) e lo stesso Muzio si fa carico di portare le bozze di Brandus a Ricordi, sicuro che questi avrebbe pubblicato comunque una stampa migliore: «vorrei solamente averne una copia [dell'edizione Ricordi] per confrontarla con quella di Brandus e fargli vedere come si stampa la musica in Italia».³

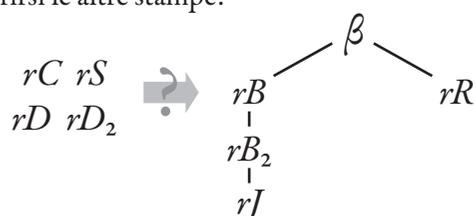
Se β corrisponde alla bozza di stampa (o al gruppo di copie di lavoro che ha permesso a Brandus e Ricordi di pubblicare due edizioni indipendenti) è probabile che questa sia stata condotta su un antigrafo che, come detto, poiché molto simile a *Pw* (quindi redatto in coincidenza della prima esecuzione), potrebbe identificarsi con la copia usata per l'esecuzione in casa Pillet-Will. Purtroppo non sopravvivendo nessuna di queste stesure è più semplice indicare con β l'insieme che raccoglie l'antigrafo delle stampe, fosse singola copia o più redazioni.

Le altre stampe

Riconosciute in Brandus e Ricordi le due stampe d'origine, non solo in ragione della collazione ma anche per i

³ Lettera del 20 maggio 1869 in MARVIN 2001, pp. 73-74.

diritti acquisiti presso Strakosch, è possibile delineare un primo abbozzo di stemma a cui in qualche modo dovranno riferirsi le altre stampe:



Prendendo in considerazione tutti i punti in cui *rB* e *rR* hanno diversa lezione è possibile verificare che tutte le altre stampe seguono sempre *rB* (o eventualmente *rB₂*), in nessun caso *rR*. Si riconosce pertanto in *rB* il capostipite di tutte le edizioni ottocentesche (ad esclusione ovviamente di *rR*). I casi a riprova sono numerosissimi, fra i più interessanti si segnala la variante del *Credo*. In *Ac* le bb. 271-274 si presentano in questo modo:



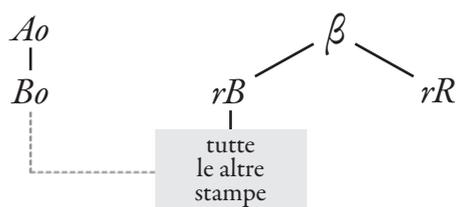
Credo, bb. 271-274 (Pf)

Il *mi*₂ della seconda battuta (nell'accordo ribattuto) è correttamente stampato con il *♯* in *rR*, ma è interpretato *mi*_b in *rB*. La poco probabile settima di 2^a specie (in *Ac* di dominante) si ritrova in tutte le stampe ottocentesche.

Altri casi interessanti in cui *rR* reca la lezione corretta mentre le altre edizioni accolgono la variante di *rB* si possono ritrovare, a esempio, in *Qui tollis* (23) e *Cum sancto* (44, 188, 354).

Infine *rB* affianca all'armonium i registri. La stessa registrazione ricompare in tutte le *rStc* ad eccezione di *rR* che la omette *in toto* (sarà riprodotta in *OX* e *CA*). Si tratta pertanto di un elemento assente in *β* e introdotto dall'editore Brandus, che identifica con sicurezza il ramo discendente da *rB*.

Ma se *rStc*, a parte *rR*, appartengono alla famiglia di *rB*, perché il gruppo presenta differenze al suo interno? La risposta si ricollega alla pubblicazione da parte di Brandus della versione per orchestra (*Bo*). Giudicato evidentemente questo lo stato definitivo del lavoro, ogni editore tenta, a modo suo, di avvicinarvisi secondo questo modello:



Sulla base della tabella che segue, in cui sono indicate le principali modifiche mutate da *Bo* (il quadratino grigio indica la presenza di interventi rispetto a *rB*) è possibile verificare come ogni edizione faccia scelte indipendenti.

	BATTUTE	<i>rB₂</i> ^[a]	<i>rC</i> ^[b]	<i>rD</i>	<i>rJ</i> ^[b]	<i>rS</i> ^[a]
1 <i>Kyrie</i>	23, 72	■	■		■	■
2 <i>Gloria</i>	1-8		■			
3 <i>Gratias</i>	51-54				■	
4 <i>Domine</i>	161-164	■	■		■	■
5 <i>Qui tollis</i>	16-17, 61-63				■	
»	111-115		■		■	
6 <i>Quoniam</i>	186-205		■			
7 <i>Cum sancto</i>	1-25	■[c]	■	■[c]	■[c]	■[c]
8 <i>Credo</i>	270-272		■			■
»	489-496, 519-526	■	■	■	■	■
»	564-570		■			
9 <i>Prélude</i>	33, 74-77	■	■	■	■	■
12 <i>Agnus Dei</i>	61-69	■	■	■	■	■

[a] Presenta indicazioni metronomiche ad ogni movimento (da *Bo*)

[b] Presenta indicaz. metronomiche ed elimina il numero dei coristi

[c] Modifiche parziali

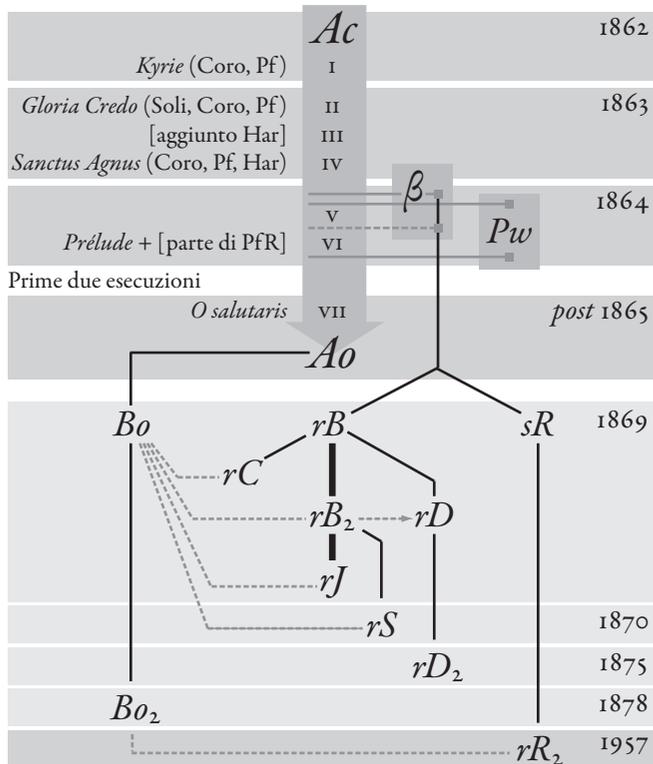
Appare chiaro, innanzitutto, che la catena *rB*—*rB₂*—*rJ*, caratterizzata come detto dagli stessi impianti, si sviluppa per integrazione di elementi tratti da *Bo* (i quadratini aumentano in *rB₂* e *rJ*).

La stampa Chappell di Londra (*rC*) invece, sulla base della tabella, potrebbe anche derivare da *rB₂*, ma alcuni elementi obbligano a collegarla alla prima edizione (*rB*); in particolare: *Gloria* (52), *Qui tollis* (89-91), *Quoniam* (155-156) e *Prélude* (66-68); cfr. *PmsC*, Note critiche.

Il caso dell'edizione americana Ditson (*rD*) – l'unica con traduzione interlineare in inglese – è certamente dipendente da *rB*; tuttavia in questa circostanza gli interventi di adeguamento alla versione d'orchestra non sono derivati da *Bo*, ma da *rB₂*. È significativo per esempio l'esordio del *Cum sancto*, dove *rB₂*, pur traendo il coro da *Bo*, non muta l'introduzione strumentale da 6 a 8 battute.

Simile introduzione al *Cum sancto* si ritrova anche negli altri due testimoni derivati da *rB₂*, ovvero *rJ*, di cui s'è detto, e *rS*. La stampa Schott, fra le ultime a vedere la luce, preferisce partire dalla seconda edizione Brandus (come *rJ*) e poi aggiungere, occasionalmente, elementi tratti da *Bo* (ad esempio, come da tabella, il *Credo* a 270-272). Va tuttavia osservato che, per qualità d'impaginazione e attenzione a correggere errori sfuggiti a Brandus, *rS* è una delle edizioni più accurate.

È possibile a questo punto offrire una sintesi definitiva dello stemma che, unitamente alle fasi di redazione degli autografi, dovrebbe assumere questa forma:



Prerogative di β

È opportuno ora ritornare sul ruolo di β . Si era detto che il testimone perduto attesta uno stadio di redazione molto vicino alla prima stesura di *Pw* (senza *Prélude* e PFR), e tuttavia in qualche parte più aggiornato. Che PFR non compaia in β appare evidente dall'organico proposto in *rStc*, e tuttavia è possibile che la sua eliminazione sia frutto di una scelta deliberata. Muzio sapeva che l'esecuzione in casa Pillet-Will s'avvantaggiava di due pianoforti, ma non sembra essersene preoccupato. In effetti nei brani predisposti fino alla fase IV (prima della stesura di β) PFR ha un solo passo realmente indipendente in tutta la Messa, le bb. 110-128 del *Credo* (cfr. l'ESEMPIO in calce). L'unico altro episodio che non sia un semplice rinforzo (*Credo*, 99-103) sarà aggiunto da Rossini solo dopo la stesura di β . Del resto, se per ragioni commerciali anche l'armonium

è sempre indicato «ad libitum», un secondo pianoforte sarebbe stato decisamente di troppo.

β non aveva certamente il *Prélude*, dato che quello pubblicato in *rStc* non corrisponde ad *Ac* bensì alla stesura dell'organo in *Ao* (ma senza pedaliera). Nel passaggio da Pf a Org Rossini inserisce modifiche a b. 32 per motivi di estensione, e a 74-77 per scambiare il canto con il basso (cfr. *PmsC*, Note critiche). Se la modifica a 74-77 potrebbe anche apparire un ripensamento, l'intervento a 32 si giustifica solo con la nuova destinazione strumentale.⁴ Tali modifiche, presenti in *rStc*, non compaiono in *Pw*, i cui fascicoli aggiunti seguono invece *Ac*.

Bisogna tuttavia ammettere che le sedici battute introduttive e le ultime quattro del *Prélude* così come compaiono in *rStc* non possono derivare da *Ao* ma necessariamente da un'altra stesura per pianoforte. Che non sia *Ac* lo si può arguire dall'indicazione «una corda» (bb. 9, 15), conservata sia in *rB*, sia in *rR*, ma ignota all'autografo e a *Pw* (presumibilmente un'aggiunta alla copia usata per le prime esecuzioni, poi conservata in β). È quindi possibile che, per la lacuna delle battute introduttive e conclusive, ci si sia rifatti ai materiali usati per i concerti Pillet-Will, di cui purtroppo nulla sappiamo.

L'assenza dell'*O salutaris* è anche più clamorosa, perché le stampe non si rifanno alla trasposizione in Sol, conservata in *Ac*, ma alla sua versione originaria in Mi.

Le ragioni di questa incongruenza sono dubbie, e si possono solo avanzare congetture. Strakosch, come già menzionato, acquisì separatamente la partitura dell'*O salutaris* perché la vedova Rossini pretendeva che il brano non facesse parte della Messa in quanto non eseguito in casa Pillet-Will. Se Strakosch trasse la riduzione per pianoforte

4 Si spiega così perché Brandus, pur attribuendo il *Prélude* al pianoforte dall'attacco del fugato (b. 17, corrispondente all'assolo di organo), indichi il numero per «Orgue ou Piano» quando lo spartito messo in commercio non è destinato all'organo, ma all'armonium.

ESEMPIO • *Credo*: accompagnamento strumentale a 110-116.

te e armonium dalla copia usata da Cohen, è possibile che per il mancante *O salutaris* si sia avvalso di un'ulteriore copia già presente fra i materiali non autografi conservati da Rossini. È invece poco probabile che abbia tratto la sua stesura direttamente dall'*O salutaris, de campagne* dei *Péchés*, gelosamente custoditi da Olympe, perché sarebbe stato più semplice far copiare l'*O salutaris* da *Ac* se non ci fossero stati ostacoli ad accedere agli autografi.

Che dovesse esservi una copia in *Mi* non autografa fra i materiali della *Messa* si lega all'ipotesi per la quale Rossini in un primo tempo avrebbe scelto questo brano al posto del *Prélude*.⁵ Non si può peraltro escludere che in quella circostanza possa essere stata compilata anche la copia calligrafica da donare alla contessa (*Pw*), poi non consegnata perché non eseguita. Tale stesura era ancora in *Mi* perché Rossini trasporterà il brano in *Sol* solo quando deciderà di collocarlo prima dell'*Agnus Dei* (fase VII). La vedova Pélissier, che non si sarebbe mai privata di un autografo del marito, poteva invece privarsi di una copia una volta venduti i diritti.

Il contratto che Strakosch stipula con la vedova Rossini stabilisce di dare all'impresario:

una copia della messa, oggetto della presente vendita, comprensiva di tutta l'orchestrazione.⁶

Non si parla della consegna di una versione per pianoforte e armonium ma, dal momento che le stampe non produrranno una riduzione della versione orchestrale bensì una stesura della versione da camera non ancora definitiva (β), è chiaro che Strakosch debba averla copiata da una versione redatta parallelamente a *Pw*. Il proseguimento del contratto è a questo riguardo illuminante:

M^{me} Rossini dichiara che il signor Rossini aveva in vita donato una copia della detta messa con accompagnamento di piano e organo *al conte* (corretto: *alla contessa*) Pillet-Will,

5 Cfr. *supra* p. ??.

6 «une copie de la messe, objet de la présente vente, ensemble de toute l'orchestration de cette messe»; dall'atto del 25 gennaio 1869, pubblicato in BRUSON 1994, pp. 53-55: 54.

abitante a Parigi, rue Moncey 14, ma che questo omaggio è stato accordato a M^{me} Pillet-Will solo per suo uso personale.⁷

Il contratto insomma cita esplicitamente l'unica altra copia di cui siamo a conoscenza. È pertanto possibile che non ve ne fossero altre in giro (cioè in mano ad altri interpreti), benché certamente almeno un'altra stesura per il direttore Cohen fu necessario prepararla in occasione del concerto del 1864. Di questa non si fa cenno nel contratto perché con tutta probabilità quella stesura doveva essere ancora fra le carte di Rossini.⁸ Del resto, il manoscritto di una sua musica non stampata circolava molto difficilmente, ed è pressoché certo che, a concerto terminato, la musica sia ritornata in casa Rossini.⁹ In sostanza l'ipotesi più plausibile è che la copia della versione da camera che Strakosch riceve dalla Pélissier, sia una di quelle usate per il concerto Pillet-Will, forse proprio quella di Cohen, che, con tutta probabilità, non aveva né *Prélude*, né *O salutaris* (quest'ultimo perché non eseguito, il primo forse perché approntato all'ultimo momento e letto direttamente dal fascicolo autografo o da altra stesura).

7 «M^{me} Rossini déclare que M^r Rossini avait de son vivant donné une copie de la-dite messe avec accompagnement de piano & orgue à M^r le C^{te} (corretto: M^{me} la comtesse) Pillet Will demeurant à Paris rue Moncey n^o 14, mais que cette faveur n'a été accordée à M^{me} Pillet Will que pour son usage personnel»; *ibidem*.

8 Quest'altra copia è forse la stessa che Cohen usa il 26 gennaio 1869 (contratto di cessione già firmato) quando legge al pianoforte la *Messa* – senza pubblico, solo per farla ascoltare a Muzio e Strakosch – limitandosi ad accompagnare i quattro soli, fra cui Marietta Alboni, che la cantarono «sottovoce senza sprecare fiato» (lettera del 27 gennaio 1869 in MARVIN 2001, pp. 58-60: 59).

9 Quando la Pélissier chiese al pianista Louis Diémer se avesse musica di Rossini, questi le rispose: «Quando avevo la fortuna e l'onore di essere il suo interprete abituale, alle loro serate del sabato, io lavoravo ai suoi pezzi pianistici inediti nel suo studio o in salotto, la mattina, e mai, mai ho avuto il permesso di portare con me una qualsiasi cosa»; lettera del 18 febbraio 1872, testo francese e traduzione in BRUSON 1994, p. 22.

DESCRIZIONE DELLE STAMPE

Si raccolgono qui le informazioni relative alle edizioni a stampa i cui rapporti di relazione e dipendenza sono stati discussi precedentemente nel capitolo *Stampe*. Sono di seguito disposte alfabeticamente per sigla: la prima edizione per soli, coro, organo e orchestra (*Bo*); i materiali a noleggio preparati nel 1957 (*R*); le riduzioni ottocentesche per soli, coro, armonium ad libitum e pianoforte, tutte pubblicate nei mesi successivi alla morte di Rossini (*rB rC rD rJ rR rS*); e la nuova riduzione Ricordi del 1957 (*rR₂*).

Bo (= *Bo₂*)

Paris: G. Brandus et S. Dufour [1869]

È l'unica edizione a stampa della versione per orchestra. Mutuata direttamente da *Ao* si rivela estremamente fedele all'autografo, conservandone spesso persino gli errori. Fu pubblicata contestualmente a *rB* con cui condivide i fregi di coperta e frontespizio (quest'ultimo realizzato da A. Jannin, firma ricorrente nelle decorazioni della musica Brandus e autore delle locandine della prima rappresentazione parigina della Messa nel 1869).

Coperta · Messe | solennelle | à quatre parties | soli et chœurs | G. Rossini | Grande | partition d'orchestre | Paris, G. Brandus et S. Dufour, éditeurs | 103 Rue de Richelieu

Frontespizio inciso · Messe | solennelle | à quatre parties, soli et chœurs | Composée et dédiée à madame la comtesse Pillet-Will | par | G. Rossini | Grande | partition d'orchestre

Edizione · Paris | G. Brandus et S. Dufour, éditeurs 103, Rue Richelieu. | Londres: Chappell & C.^{ie} Suisse: enregistré. Italie: Ricordi. | Belgique déposé. Tous droits à l'étranger réservés.

Numero di lastra · 11532

Nel sommario si legge:

Cette Messe, écrite d'abord par Rossini en 1863, pour chant avec accompagnement de piano et harmonium, fut exécutée pour la première fois, le 24 avril 1865 [*sic*] dans l'hôtel du comte Pillet-Will.

Instrumentée par l'illustre maestro en 1865, elle a été exécutée par MM. Nicolini, Agnesi, Mmes Alboni et Krauss, les chœurs et l'orchestre, au Théâtre-Italien de Paris, le 28 février 1869.

Nella stessa pagina in calce:

Les parties d'orchestre et les parties de chœurs sont gravées et se vendent séparément.

La partition pour chant avec accompagnement de piano et orgue, format in-8°, net: 15 francs.



Frontespizio realizzato da A. Jannin in *Bo* e *Bo₂* e, con i necessari adattamenti al testo, in *rB* e *rJ*.

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio figurato + sommario]	[2 cc.]
1	Kyrie (Soli et chœurs)	1-9
–	Christe · Chœur (Sans accompagnement)	10-11
–	[Kyrie]	12-19
2	Gloria	20-28
3	Gratias	29-41
4	Domine Deus	42-65
5	Qui tollis	66-93
6	Quoniam	94-122
7	Cum sancto Spirito [<i>sic</i>]	123-174
8	Credo	175-289
[9	Crucifixus · Solo · Air pour soprano · p. 204]	
[10	Et resurrexit · Soli et chœur · p. 211]	
11	Offertoire	290-297
12	Ritournelle Sanctus	298-305
7 ^{bis}	O salutaris	306-315
13	Agnus Dei	316-345

I NN. 9 e 10 compaiono solo nel sommario, mentre la partitura, coerente con *Ao*, impagina l'intero *Credo* sen-

za interruzioni. L'insolita numerazione dell'*O salutaris* è spiegata in una nota a p. 175 (inizio del *Credo*): «Dans les parties d'orchestre l'*O salutaris* est gravé avant le *Credo* sous le n° 7bis» (l'anticipazione corrisponde all'ordine adottato nella prima esecuzione; cfr. *infra* p. 42).

L'edizione è stata ristampata nel 1878 (*Bo*₂) senza significative modifiche (tra cui l'introduzione del metronomo a b. 37 del *Qui tollis*; cfr. *PmsO*, p. 342). Non pare che questa edizione sia stata effettivamente commercializzata: sono infatti assenti i richiami pubblicitari sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» e solo quattro copie sembrano attualmente sopravvissute (F-Pn e GB-Lbl conservano prima edizione e ristampa e registrano la data di pubblicazione). *Bo*₂ accoglie anche i facsimili della lettera a Charles Vervoitte (cfr. *supra* p. 40 nota 16) e della prima pagina del *Kyrie*, precedentemente pubblicati in *rB*.

R

Milano, Casa Ricordi [1957]

Materiali per orchestra. La partitura Ricordi per soli coro e orchestra, destinata al solo noleggiato, è registrata con n.l. 129514 e i cosiddetti «Libroni», conservati presso l'Archivio Ricordi di Milano, la datano al 25 febbraio 1957. È forse in questa circostanza che i materiali d'orchestra Ricordi, preparati nel 1869 (n.l. 41374-41379, cfr. *rR*₂), vengono distrutti e sostituiti.

Frontespizio · Gioacchino Rossini | Messa solenne | (Petite messe solennelle) | Partitura | Ricordi

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio + organico]	[2 cc.]
1	Kyrie	1-35
2	Gloria	36-47
3	Gratias	48-65
4	Domine Deus	66-100
5	Qui tollis	101-142
6	Quoniam	143-166
7	Cum sancto Spiritu	167-245
8	Credo	246-277
9	Crucifixus	278-283
10	Et resurrexit	284-363
11	Preludio religioso	364-369
–	Ritornello	369
12	Sanctus	370-373
13	O salutaris	374-383
14	Agnus Dei	384-408

Sono numerosi i punti in cui la musica rivela differenze, a volte anche significative, con *Ao*. L'organico prescrive due sole arpe al posto di quattro, sostituisce l'oficleide con un trombone basso e soprattutto elimina l'organo. L'esclusione dello strumento sembra confermata dall'assegnazione di *Preludio* e *Ritornello* all'«harmonium o pianoforte» (due strumenti peraltro non previsti nell'organico di *R*). Ma non si può escludere che, a sostituzione dell'organo, si utilizzasse l'armonium di *rR*₂ (pubblicato tre anni prima) la cui parte era stata interamente riscritta

forse proprio per sostituire l'organo (cfr. *supra* pp. 44-45). Non sono peraltro infrequenti, anche oggi, esecuzioni della Messa senza l'organo.

Nel 1996 la partitura fu revisionata da Fabrizio Scipioni, il cui intervento più significativo è la reintroduzione dell'organo (tuttavia lasciato su parte separata). I «Libroni» la registrano col n.l. 137584.

rB

Paris: G. Brandus et S. Dufour [1869]

È la prima delle due stampe (*rB* e *rB*₂) che Brandus pubblica a distanza di pochi giorni. È una versione *de luxe* del tutto identica alla successiva ma:

Imprimée sur papier vélin, titres et couvertures illustrés, ornée d'un beau portrait, ainsi que du *fac-simile* de la première page de la partition d'orchestre de la *Messe solennelle* et d'une lettre de Rossini. | Format grand in-8°, net: 25 fr.

[Avviso pubblicitario in REVUE 21.III.69, p. 104]

La coperta e il frontespizio sono identici a *Bo* con gli adeguamenti necessari dei testi.

Coperta · Messe | solennelle | à quatre parties | soli et chœurs | G. Rossini | Partition | Chant, piano et orgue | Prix net 25 f. | Paris, G. Brandus et S. Dufour, éditeurs | 103 Rue de Richelieu

Frontespizio inciso · Messe | solennelle | à quatre parties | soli et chœurs | Composée par | G. Rossini | Partition pour chant | avec accompagnement.^t de piano et orgue-harmonium

Edizione · Paris | G. Brandus et S. Dufour, éditeurs 103, Rue Richelieu. | Belgique déposé. Suisse: enregistré. Italie: Ricordi. | Tous droits à l'étranger réservés.

Occhiello · Messe solennelle | par | Giacomo [*sic*] Rossini | Dédiée à madame la comtesse Pillet Will.

Numero di lastra · 11530 — *Prezzo* · 25 francs

Nel sommario si legge la stessa frase già in *Bo* («Cette Messe...»), con l'aggiunta in calce:

A défaut d'orgue-harmonium, la Messe pourra être exécutée avec accompagnement de piano, la partie d'orgue-harmonium ayant été écrite principalement pour soutenir les voix. Pour la grande partition et les parties d'orchestre, s'adresser directement aux éditeurs, Brandus & Dufour. Les parties de chœurs se vendent séparément.

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio figurato + occhiello]	[6 cc.]
–	[litografia di Rossini di E. Desmaisons (1865)]	
–	[facsimile della lettera a Vervoitte (8 febbraio 1866)]	
–	[facsimile della prima pagina del <i>Kyrie</i> in <i>Ao</i>]	
–	[sommario]	
1	Kyrie (Chœurs et soli)	1-20
2	Gloria (Chœurs et soli)	21-28
3	Terzetto	9-35
4	Air	36-46
5	Duetto	47-71
6	Air	72-85
7	Cum sancto Spiritu (Chœurs et soli)	86-117
8	Credo (Chœurs et soli)	118-137

9	Crucifixus · Air · Soprano	137-143
10	Et resurrexit (Chœurs et soli)	143-189
11	Prélude religieux · Pendant l'Offertoire	190-195
	– Ritournelle	196
12	Sanctus (Chœur [<i>sic</i>] et soli)	196-200
13	O salutaris · Air de contralto	201-208
14	Agnus Dei · Air avec chœurs	209-231

rB₂

Paris: G. Brandus et S. Dufour [1869]

È la versione economica della precedente i cui impianti sono stati in parte corretti per meglio adeguarsi a *Bo*.

Frontespizio · Messe | solennelle | à quatre voix | soli & chœurs | Composée et dédiée | à madame la comtesse Pillet-Will | par | G. Rossini | Partition pour chant | avec accompagnement de piano et orgue-harmonium.

Edizione · Paris | G. Brandus et S. Dufour, éditeurs | 103, rue de Richelieu, 103. | Belgique: déposé. – Suisse: enregistré. – Milan: Ricordi. – Tous droits réservés à l'étranger.

Numero di lastra · 11530 — *Prezzo* · 15 francs

Le pagine preliminari si limitano alle 2 cc. corrispondenti al frontespizio (non più figurato) e al sommario (identico al precedente). Per il resto, a parte qualche ritocco agli impianti, il volume è identico a *rB*.

Di questa versione furono pubblicati i quattordici numeri staccati (senza armonium), più altri sette con le voci trasportate (raccolta completa rintracciata solo in F-Pn). I fascicoli corrispondono, anche nelle trasposizioni, a quelli di Ricordi n.l. 41463-41483 (cfr. *infra*). Brandus pubblica inoltre trascrizioni parziali per solo pianoforte di Eugène Ketterer (cfr. *infra* p. 130).

rC

London: Chappell & C. [1869]

Edizione pubblicata in concomitanza con l'esecuzione londinese (19 maggio 1869) della versione per orchestra.

Frontespizio · Messe | solennelle | à quatre voix soli & chœurs | composée par | G. Rossini | Partition | Chant avec accompagnement de piano et orgue harmonium.

Edizione · Ent. Sta. Hall. – Price 12 ¾ | London, | Chappell & Co. 50, New Bond Street | Brandus & Dufour. Milano Ricordi.

Numero di lastra · 14219 — *Prezzo* · 12 ¾ [shillings]

Nel sommario si legge:

In the absence of a harmonium the Mass can be performed with the piano forte accompaniment, the harmonium part having been written more especially to support the voices.

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio + sommario]	[2 cc.]
1	Kyrie	1-19
2	Gloria	20-26
3	Terzetto	27-33
4	Air	34-44

5	Duetto	45-68
6	Air	69-83
7	Cum sancto Spiritu	83-114
8	Credo	115-133
9	Air. Crucifixus.	134-138
10	Et resurrexit (Chorus and soli)	138-182
11	Prélude religieux · Pendant l'Offertoire	183-188
	– Ritournelle	189
12	Sanctus · Chorus and soli	189-193
13	O salutaris · Air de contralto	194-201
14	Agnus Dei · Air with chorus	202-223

Chappell pubblica contestualmente i fascicoli separati (ma sono stati rintracciati solo *Crucifixus*, *Qui tollis* e *O salutaris*).

rD (= rD₂)

New York: Oliver Ditson & Co. [1869]

Edizione pubblicata in concomitanza con l'esecuzione di New York (19 maggio 1869) della versione per orchestra. È presente una traduzione interlineare inglese del testo latino della Messa. Il volume fu ristampato pressoché identico (marginali correzioni alle lastre) nel 1875 (*rD₂*).

Frontespizio · Messe | solennelle. | (Posthumous work.) | By | Rossini. | With Accompaniment for piano-forte and reed organ.

Edizione · Only authorized copy – Published by permission of Maurice Strakosch. | Boston: | Published by Oliver Ditson & Co., 277 Washington Street. | New York: – C. H. Ditson & Co. | Entered, according to Act of Congress, A. D. 1869, by Oliver Ditson & Co., in the Clerk's Office of the District Court of the District of Mass.

Nella pagina del sommario compare la traduzione inglese delle informazioni già in *Bo* e *rB*.

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio + sommario]	[1 c.]
1	Kyrie	1-20
2	Gloria (Chorus and solo)	21-26
3	Terzetto (Trio)	27-33
4	Domine Deus · Air	34-42
5	Duetto	43-58
6	Air	59-67
7	Cum sancto Spiritu (Chorus and solo)	68-98
8	Credo (Chorus and soli)	99-115
9	Crucifixus (Air)	116-120
10	Et resurrexit (Chorus and soli)	120-159
11	Prélude religieux · During the Offertoire	160-163
	– Ritournelle	164
12	Sanctus (Chorus and soli)	164-167
13	O salutaris (Air for contralto)	168-173
14	Agnus Dei (Air, with chorus)	174-186

rJ

Paris: C. Joubert [1869]

Apparentemente l'edizione è identica a *rB₂* con il frontespizio figurato di *rB*. Probabilmente fu approntata per la distribuzione in Germania e Paesi Bassi. Gli impianti sono gli stessi di *rB* e *rB₂* (compreso il numero di lastra)

ma in vari punti ulteriormente ritoccati per meglio aderire a *Bo*. In calce al frontespizio è sovrainpresso:

C. Joubert, éditeur | Paris – 25, Rue d'Hauteville, 25 – Paris
| Belgique — J. B. Katto à Bruxelles. | Allemagne, Autriche-
Hongrie. — Breitkopf & Härtel à Leipzig.

rR

Milano: Tito di G. Ricordi [1869]

Edizione pubblicata in accordo con Brandus per la distribuzione italiana. Gli impianti seguono in genere gli stessi salti-pagina di *rB*, ma non sono gli stessi, segno che furono copiati dalla stessa bozza di stampa.

Frontespizio inciso · Messa solenne | a quattro parti | (Soli e cori) | Composta e dedicata alla contessa | Luigia Pillet Will | da | G. Rossini | Canto con accomp.^{to} di pianoforte | ed harmonium ad libitum.

Edizione · 41310 — Prop. dell'Editore | netti Fr. 15 | R. stabilimento [stemma d'Italia] Tito di G. Ricordi | Milano – Napoli – Firenze | Mendrisio, Bustelli-Rossi.

Numero di lastra · 41310 — *Prezzo* · Fr. 15

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio + sommario]	[2 cc.]
1	Kyrie (Soli e coro)	1-20
2	Gloria (Soli e coro)	21-28
3	Gratias (Terzetto)	29-35
4	Domine Deus (Solo)	36-46
5	Qui tollis (Duetto)	47-71
6	Quoniam (Solo)	72-85
7	Cum sancto Spiritu (Soli e coro)	86-117
8	Credo (Soli e coro)	118-137
9	Crucifixus (Solo)	137-143
10	Et resurrexit (Soli e coro)	143-189
11	Preludio religioso durante l'Offertorio	190-195
–	Ritornello	196
12	Sanctus (Soli e coro)	196-200
13	O salutaris (Solo)	201-208
14	Agnus Dei (Solo e coro)	209-231

Sulla base dei registri («Libroni») conservati presso l'Archivio Ricordi di Milano, è possibile avere un elenco completo delle pubblicazioni legate alla Messa.

41310 (19 febbraio 1869) · Registrata come *Messa solenne* per «Soli e cori, con accomp. di Pft ed Harmonium [aggiunto sopra:] ad libitum»; edizione preparata con una coperta «in lastra», un frontespizio «in litog.», e il sommario tipografico («in tip.»).

41374-41379 (6 marzo 1869) · Sei parti d'orchestra, corrispondenti a: «Cori donne, Cori uomini, Violino 1°, Violino 2°, Viola, V.llo e Basso». Per le parti d'orchestra in genere s'incidevano gli impianti dei soli archi per poter produrre più copie (per i fiati le parti erano singole e quindi si lasciavano manoscritte). Ricordi non ottiene da Brandus i diritti per la pubblicazione della partitura d'orchestra, ma questa registrazione attesta che i due editori

si erano accordati per il noleggio delle parti. Oggi queste parti non sopravvivono, probabilmente distrutte durante la preparazione della nuova edizione a noleggio del 1957 (cfr. *R*).

41449-41462 (aprile-maggio 1869) · Quattordici numeri della riduzione per pianoforte a quattro mani di Luigi Rivetta. Annotati anche i nomi dei copisti: «Milanesi padre e figlio, Grassi padre e figlio, Brioschi, Mantovani, Pé».

41463-41476 (13 aprile 1869) · Quattordici numeri staccati dell'edizione 41310, registrati come «Riduzione per canto con accompagnamento di pf. e harmonium ad libitum», poi cassato «e harmonium ad libitum» (lo strumento non compare infatti nelle stampe dei numeri sciolti). Copia interamente di Milanesi ad eccezione dell'*O salutaris* copiato da «Grassi figlio» l'8 luglio 1869.

41477-41483 (15 giugno 1869) · Sette numeri come i precedenti ma trasportati di registro (copista Grassi figlio):

- 41477 · *Domine Deus* per contralto o baritono
- 41478 · *Quoniam* per soprano o tenore
- 41479 · *Crucifixus* per contralto o baritono
- 41480 · *Sanctus* (a una sola voce) per soprano o tenore
- 41481 · *Sanctus* (a una sola voce) per contralto o baritono
- 41482 · *O salutaris* per contralto o baritono
- 41483 · *Agnus Dei* per soprano o tenore

41484-41497 (aprile-maggio 1869) · Quattordici numeri della riduzione per pianoforte di Joseph Rummel. Copisti Pé e Mantovani. Rummel è lo stesso che aveva composto le due *suite* della Messa intitolate *Reminiscenses* (cfr. *infra* p. 130).

rS

Mainz: B. Schott [1870]

Non si hanno notizie in merito alle circostanze di stampa di quest'edizione. Derivata da *rB*₂ (con correttivi da *Bo*), appare in concorrenza con *rJ* almeno per la distribuzione. Accoglie opportuni interventi editoriali indipendenti dagli antigrafici. La data, apparentemente ricavata dal numero di lastra, compare nei cataloghi di CH-Bu, D-Eu, D-Mbs, GB-Lbl, NL-At.

Frontespizio · Messe | solennelle | à quatre voix | soli & chœurs | composée et dédiée | à madame la comtesse Pillet-Will | par | G. Rossini | Partition pour chant | avec accompagnement de piano et orgue-harmonium.

Edizione · N° 20067 — Pr. [non indicato] | Propriété des éditeurs. Enregistré aux Archives de l'Union. | Mayence, chez les fils de B. Schott. | Bruxelles Schott frères. 82 Montagne de la Cour. | Dépôt général de notre fonds de musique. | Leipzig, C. F. Leede.

Numero di lastra · 20067

Nella pagina del sommario compaiono, in francese, gli stessi testi già in *rB*.

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio + sommario]	[2 cc.]
1	Kyrie · Soli et chœurs	1-11
2	Gloria · Soli et chœurs	12-16
3	Terzetto	17-21
4	Air	22-27
5	Duetto	28-36
6	Air	37-43
7	Cum sancto spiritu · Soli et chœurs	44-65
8	Credo · Soli et chœurs	66-77
9	Air	78-80
10	Soli et chœurs	81-110
11	Prélude religieux · Pendant l'Offertoire	111-114
–	Ritournelle	115
12	Sanctus · Chœurs et soli	115-117
13	O salutaris · Air de contralto	118-122
14	Agnus Dei · Air avec chœur	123-133

Schott pubblica contestualmente alcune parti separate (individuati solo *Qui tollis*, *O salutaris* e *Agnus Dei*), nonché una fantasia strumentale, già apparsa presso Brandus e Ricordi (cfr. *infra* p. 130):

Frédéric Brisson, *Messe solennelle de G. Rossini · Méditation pour piano, violon ou violoncelle et orgue-melodium · Op. 102* (4 parti separate di 12, 8, 4 e 4 pp.).

Altre due trascrizioni di Vincenzo Sighicelli (*Crucifixus ... transcrit pour violon, piano et orgue-melodium*, e *O salutaris ... pour violon et piano*), citate in CAVAZZONI 1886, non sono state rintracciate.

rR₂

Milano, Casa Ricordi, 1957

La nuova edizione Ricordi viene pubblicata contestualmente alla preparazione dei materiali per orchestra destinata al solo noleggiato (cfr. *R*). Malgrado sia datata al 1954 negli schedari di numerose biblioteche italiane e di alcune estere (D-BMs, DK-Kk, GB-DRu) in realtà il *colophon* in quarta di copertina attesta la stampa al 1957. Al 1954 data invece l'interesse che l'esecuzione della Sagra musicale umbra di quell'anno riaccese intorno alla Messa (cfr. BRINDLE 1954, p. 674); è infatti del 1955 (ma pubblicato l'anno dopo) il *Preludio religioso* per pianoforte nella revisione di Luciano Tomelleri (n.l. 129033), poi riarrangiato per più strumenti da Alceo Toni e pubblicato da Carisch (1957).

L'edizione Ricordi 1957 si caratterizza per aver sostituito la parte dell'armonium con quella dell'organo della versione orchestrale, con ulteriori riadattamenti, alcuni dovuti all'eliminazione del pedale (tuttavia reintrodotti, con poche varianti, i registri dell'armonium secondo le

indicazioni di *rB*). Lo scopo apparente sembra esser stato quello di eliminare la parte dell'organo nella versione d'orchestra (di cui Ricordi aveva contestualmente preparato i materiali per il noleggio) e di poter usare l'armonium di *rR₂* nel caso si fosse voluta allestire un'esecuzione per orchestra con l'organo. La lezione così proposta non trova riscontro né nelle edizioni ottocentesche, né tantomeno nell'autografo (cfr. *supra* pp. 44-45); ciò malgrado fu modello per tutte le più diffuse moderne edizioni (Kalmus, Novello, Peters).

Coperta · Rossini | Messa | solenne | (Petite messe solennelle) | Canto e pianoforte | Ricordi

Controcoperta · G. Ricordi & C. – Milano | Genova · Leipzig · Lörrach · Napoli · Palermo · Roma | Basel: Symphonia Verlag A. G. | Buenos Aires: Ricordi americana s. a. | London: G. Ricordi & Co. | Paris: Soc. anon. des éditions Ricordi | São Paulo: Ricordi brasileira s. a. | Sydney: G. Ricordi & Co. (Australia) PTY. LTD. | Toronto: G. Ricordi & Co (Canada) LTD.

Frontespizio · Gioacchino Rossini | Messa solenne | (Petite messe solennelle) | A 4 parti, soli e cori | Prima rappresentazione: | Parigi Teatro Italiano, 28 febbraio 1869 | Riduzione per canto con accompagnamento | di pianoforte e harmonium ad libitum | Ricordi

IV di copertina · Ricordi officine grafiche s. p. a. · Milano · 1957

Numero di lastra · 41310

N	INTESTAZIONE	PAGINE
–	[frontespizio + indice]	[2 cc.]
1	Kyrie (Soli e coro)	1-20
2	Gloria (Soli e coro)	21-28
3	Gratias (Terzetto)	29-35
4	Domine Deus (Solo)	36-46
5	Qui tollis (Duetto)	47-71
6	Quoniam (Solo)	72-86
7	Cum sancto Spiritu (Soli e coro)	87-118
8	Credo (Soli e coro)	119-136
9	Crucifixus (Solo)	136-144
10	Et resurrexit (Soli e coro)	144-191
11	Preludio religioso durante l'Offertorio	192-197
–	Ritornello	198
12	Sanctus (Soli e coro)	198-202
13	O salutaris (Solo)	203-210
14	Agnus Dei (Solo e coro)	211-233

Nel 1968, in occasione della ristampa per Ricordi London (LD.436), fu messa a disposizione, per il solo noleggio, anche la parte del pianoforte di ripieno. Nelle avvertenze che precedono la ristampa si legge: «This edition is intended as a practical one for choirs who propose to give performances with orchestra».

QUATTRO AUTOGRAFI PER LA 'RITOURNELLE'

Della *Ritournelle* esistono, oltre alla copia *Pw* e alle stampe, ben quattro autografi: due stesure in *Ac* (cc. 78v e 126r) – *Ac-78* e *Ac-126* – e due foglietti su cui Rossini ha copiato le nove battute della *Ritournelle* per donarli ad amici: il primo in occasione del debutto in casa Pillet-Will (14 marzo 1864), offerto a Jules Cohen, direttore della Messa (*A-cohen*); il secondo, intitolato «Un rien», regalato un anno e mezzo dopo (30 ottobre 1865) a «madame Bartholomew» (*A-rien*), ovvero la celebre organista Ann Mounsey.¹

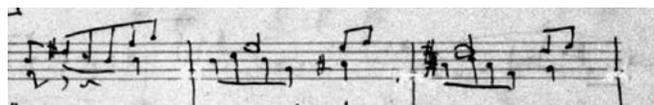
Più che i rapporti stemmatici con i due foglietti-omaggio, sostanzialmente ovvi, vale la pena capire se si possono ipotizzare precedenze fra la stesura delle due copie della *Ritournelle* in *Ac*.

Le correzioni a b. 4 di *Ac-78* e a 6 di *Ac-126* sono sviste e non si rivelano utili, tuttavia in *Ac-78*, *Ac-126* e *A-cohen* c'è un elemento insolito nella travatura del controcanto della m.d.: Rossini la unisce infatti nella seconda parte della battuta, ma non nella prima (freccie):



La curiosa scrittura si deve mettere in relazione con la legatura di valore che precede, e che manca solo prima delle note con travatura. Ma l'omissione della legatura è solo in *Ac-126* e non in *Ac-78*. Non legare un ritardo permette un buon effetto di ribattuto su uno strumento a corde come il pianoforte, ma è meno efficace con armonium o organo.

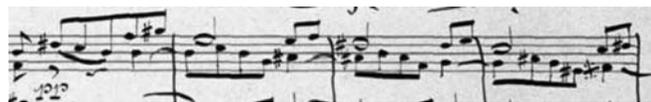
Si registra un caso simile: a 47-54 e 91-98 del *Prélude*, il ritardo originariamente legato viene poi trasformato in un ribattuto (raschiando via la legatura di valore) proprio in ragione della destinazione pianistica del brano.



Prélude, bb. 47-49 (Pf da *Ac*, c. 74v)

Nell'esempio si vede a 49 il # integrato contestualmente all'eliminazione delle legature. In seguito, nella versione

orchestrale, il *Prélude* sarà trascritto per organo e la legatura verrà ripristinata.



Prélude, bb. 47-50 (Org da *Ao*, c. 191v)

L'assenza di legature di valore ai ritardi della *Ritournelle* a c. 126 di *Ac* fa supporre che, almeno in un primo tempo, Rossini avesse destinato il brano al pianoforte – del resto il ritmo puntato del controcanto a 4-6 appare poco efficace su un armonium. A conferma della precedente destinazione al pianoforte (e non viceversa) è inoltre possibile osservare che la prescrizione «Harmonium» posta in testa al sistema in *Ac-126* è in uno spazio troppo piccolo, come se fosse stata aggiunta in un secondo tempo:



Ritournelle, bb. 1-3 (da *Ac*, c. 126r)

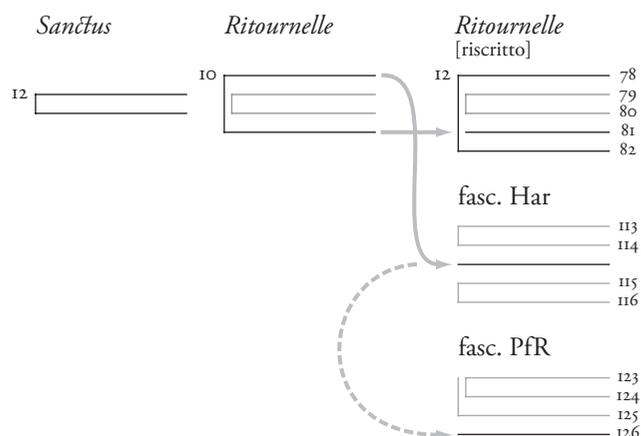
Al contrario in *Ac-78* la parola «Harmonium» ci sta agevolmente perché annotata contestualmente alla stesura del brano. Qui le legature di valore vengono espressamente aggiunte, dal momento che non avrebbe senso staccare e ribattere su un armonium, almeno in un passo come questo. La successione delle redazioni sarà pertanto:

Ac-126
|
Ac-78

Sulla base di questa derivazione è possibile ricostruire con più precisione le fasi di aggiornamento della struttura fascicolare di *Ac*. Avendo deciso, prima dell'esecuzione Pillet-Will, di aggiungere la *Ritournelle* per reintonare il coro dopo il *Prélude*, Rossini compone per pianoforte le nove battute al *recto* di un nuovo bifoglio che pone a camicia del bifoglio del *Sanctus* a cappella (cfr. lo schema che segue). Poi ci ripensa e preferisce destinare l'intonazione all'armonium, così stacca la prima pagina del bifoglio e la colloca nel fascicolo di Har, fra le attuali cc. 114 e 115, ovvero dopo la fine del *Credo* (Har non interviene nel *Prélude*) e prima dell'*Agnus Dei* (in questa fase non è ancora presente l'*O salutaris* e in ogni caso non prevede

¹ Il marito William Bartholomew, la cui fama non eguagliava quella della moglie, fu amico di Mendelssohn e tradusse in inglese il suo oratorio *Elias*; cfr. BROWN 1897, p. 33.

la presenza di Har). A questo punto annota al *verso* della carta: «Sanctus Tace» e poco sotto «Suit L'Agnus». Contestualmente aggiunge una nuova camicia al *Sanctus* con titolazione in epigrafe al *recto* e, come guida per il direttore, ricopia al *verso* la *Ritournelle* (questa volta con le legature di valore aggiunte). Come mostra lo schema, la seconda carta del vecchio bifoglio (attuale c. 81) rimane nel fascicolo e Rossini la userà per perfezionare la distribuzione vocale del coro:²



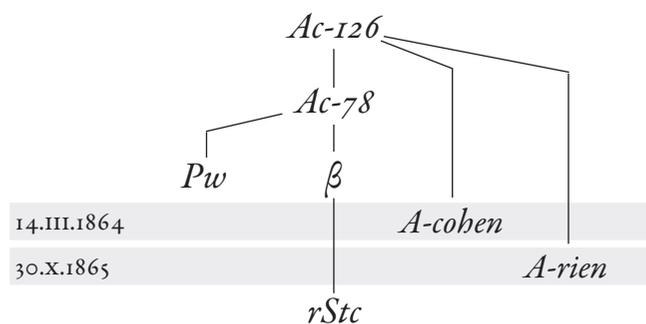
Purtroppo la parte inserita in Har, scritta su carta singola, dopo la morte di Rossini venne spostata dalla sua posizione e, forse considerata un doppione della parte copiata nel fascicolo di Chœur e Pf, fu relegata alla fine del fascicolo di PFR dove è oggi cartulata 126. La ricostruzione permette di fugare i dubbi in merito a quale strumento debba eseguire l'intonazione:³ l'ultima decisione di Rossini sembrerebbe optare per l'armonium.

Benché molto diverse, le copie *A-cohen* e *A-rien* sembrano più probabilmente derivate da *Ac-126* (prima stesura) ma aggiungono le legature di valore perché scelta ultima adottata da Rossini. L'ipotesi di derivazione nasce dal fatto che entrambi i testimoni conservano le legature di frase a 4-6, nonché la legatura di valore a 6 (*sol*₁), elementi che invece mancano in *Ac-78*. Inoltre le legature che *Rien* mostra alle prime battute e soprattutto quella a 7-8 (m. d.), sembrano esplicitare la didascalia «legato» di *Ac-126*.

² Cfr. SCHEMA I p. 33. Non v'è certezza che questa carta appartenesse effettivamente al bifoglio usato per la prima stesura della *Ritournelle*, ma d'altra parte il numero di righe e le ipotesi qui formulate lo lasciano supporre, né vi sono motivi contrari.

³ Le edizioni ottocentesche (e così la nuova edizione Ricordi del 1957) prescrivono l'uso dell'armonium, ma poi aggiungono il pedale di risonanza del pianoforte.

Per le stesse ragioni *Pw* e β (= *rStc*), in ragione dell'assenza delle legature di frase a 4-6, dell'omissione della legatura di valore a 6, e di frase a 7-8, sono più probabilmente dipendenti da *Ac-78*. Questo pertanto lo stemma:



Non si può a questo punto escludere che in casa Pillet-Will la *Ritournelle* possa essere stata comunque eseguita al pianoforte. Jean-Baptiste Benoît Jouvin, apprezzato redattore del «Figaro» (quell'anno avrebbe pubblicato una biografia sull'ottantacinquenne Auber), commenta così un momento della prova generale della Messa (13 marzo):

Le sourire spirituel et moqueur de ce Rossini – qui a voulu se façonner à notre image sans vouloir nous prendre au sérieux – ne traverse-t-il point les beautés sérieuses et élevées de l'œuvre? Je crois l'avoir entrevu, ce sourire, dans un dessin d'accompagnement. Les voix chantent: Saint, trois fois saint! et le piano, aussi railleur que la mandoline de Don Juan disant sa sérénade, babille un instant sur l'aile de la polka.

[Il sorriso spiritoso e beffardo di questo Rossini – che ha voluto plasmarsi a nostra immagine senza volerci prendere sul serio – non traspare forse dalla bellezza nobile e composta dell'opera? Credo di aver intravisto questo sorriso in un tratto dell'accompagnamento. Le voci cantano: «Santo, tre volte Santo!» e il pianoforte, beffardo come il mandolino della serenata di Don Giovanni, chiacchiera per un istante sulle ali di una polka.]⁴

Il riferimento, alquanto insolito, confonde forse il *Sanctus* con l'*Agnus Dei* dove, con un po' di fantasia, si può ricollegare l'accompagnamento all'evocazione di una polka. Ma se Benoît si riferisse proprio alla *Ritournelle* – il ritmo puntato, malgrado il 6/8, potrebbe ricordare qualche ballabile rubato – dovremmo ammettere che in quella occasione sia stato il pianoforte a dare l'intonazione ai cantanti.⁵

⁴ JOUVIN 20.III.64, p. 2.

⁵ Come osservato *supra* (nota 3) anche le edizioni ottocentesche riconduranno il brano al pianoforte.

ANNOTAZIONI D'ALTRA MANO IN 'AC'

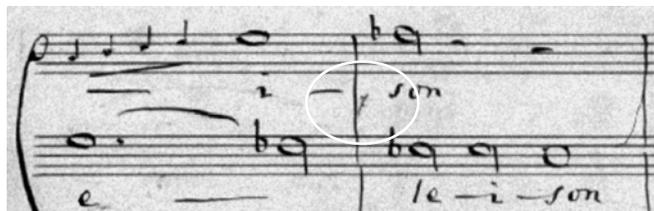
Il manoscritto autografo della versione da camera (*Ac*) presenta occasionalmente segni e didascalie d'altra mano, sempre a matita, e pertanto ben distinguibili dalla stesura rossiniana.

Cartulazione moderna

Alcuni di questi segni sono ricorrenti: primo fra tutti la cartulazione al *recto* in basso a destra, con il numero sottolineato. Si tratta con tutta probabilità di una numerazione postuma e tarda, databile verso la metà del Novecento. A c. 94 infatti, una lacerazione del foglio è stata in un primo momento rimediata con *scotch* (applicato al *verso*), intervento che non può risalire a prima degli anni Trenta-Quaranta del Novecento. In seguito all'ossidazione della gomma è stata incollata una pecetta al *recto* su cui prosegue la cartulazione, evidentemente redatta contestualmente agli anni in cui è stato operato il restauro o addirittura dopo.

Salti-pagina per *Pw*?

L'intera partitura (ad esclusione di *PfR*) presenta poi piccoli numeri in successione, in genere sul rigo superiore del sistema, ma anche fra un rigo e l'altro.



Kyrie, bb. 47-48 (S e C) con «7» interlineare.

Tali numeri sono collocati in corrispondenza dei salti-pagina che adotta *Pw* ma, come mostra lo schema, non sempre coincidono nel numero di paginazione:

		RIFERIMENTI PAGINAZ. IN <i>Ac</i>	PAGINAZIONE EFFETTIVA IN <i>Pw</i>
1	[Kyrie] <i>Kyrie</i>	1-13	1-13
2	[Gloria] <i>Gloria</i>	1-7	1-7
3	<i>Gratias</i>	8-17	1-10
4	<i>Domine</i>	18-25	11-18
5	<i>Qui tollis</i>	26-39	19-28, 28-31
6	<i>Quoniam</i>	40-44, 45-49	32-36, 37-42
7	<i>Cum sancto</i>	50-81	1-32
8	[Credo] <i>Credo</i>	1-56	1-56
12	[Agnus] <i>Agnus Dei</i>	1-12, 13-17	1-12, 13-18

Ovvero: i salti-pagina coincidono con *Pw* (tranne dove indicato in corsivo) ma non la numerazione, almeno nei brani del *Gloria*. Nella seconda parte del *Quoniam* la computazione in *Ac* continua a calcolare 20 battute per pagina, mentre *Pw* ne accoglie solo 16 (sforando di una pagina rispetto ad *Ac*). Anche l'*Agnus Dei* si discosta nella successione delle ultime cinque pagine, interrompendo la regolarità di quattro battute per pagina, per adottarne tre (in un paio di casi) e sforando di una pagina. Per interpretare questo elemento va precisato che i numeri in *Ac* sono presenti anche in *Har* (con perfetta corrispondenza alla prima colonna dello schema), ma non in *PfR*.

Presumibilmente i numeri sono serviti per redigere una prima copia della Messa (quella di Cohen? β ?), da cui è poi stato forse tratto *Pw*. Si spiega in questo modo il ricominciare da 1 della prima pagina del *Gratias*, che altera tutte le corrispondenze con i numeri in *Ac*. E similmente trovano spiegazione gli sfasamenti nelle ultime pagine di *Cum sancto* e *Agnus Dei* (nelle ultime pagine il copista si prende cioè qualche libertà). Pertanto se la prima stesura corrisponde a β , ciò significa che β precede *Pw* e, usato in concerto, ha subito alcune correzioni che lo rendono più vicino a *rStc*.¹

Altri salti-pagina

L'Allegro del *Cum sancto* (bb. 26-267) presenta inoltre una crocetta sempre a matita sul rigo di *Pf* ogni dodici battute (le bb. 212-215 e 222-225, poiché vuote, sono contate come una). Sono presumibilmente i segni per la preparazione della parte di *PfR*; non di quella di *Pw* però, i cui salti-pagina non corrispondono, ma della parte per *PfR* forse impiegata nella prima esecuzione – in *Ac* è presente solo in forma di didascalia: «Cum sancto et Amen all'unisson avec le p.^r piano» (c. 120v).

Il *Prélude* non reca numeri di pagina a matita ma, come per *PfR* del *Cum sancto*, presenta una crocetta ogni dodici battute a partire dal 3/4 (Andantino mosso), quasi che le battute introduttive non fossero state contemplate. Anche in questo caso la parte potenzialmente ricavata (ma perché senza introduzione?) non corrisponde a quel-

¹ Per le differenze riscontrabili fra *Pw* e β cfr. in *PmsC* e *PmsO*, Note critiche, le modifiche (note su fondino grigio) operate nella fase v.

la in *Pw*. Potrebbe essere stato un modo per contare le battute per la copia in *Ao*, ma in realtà non c'è corrispondenza con le croci.

Ancora più misteriose le crocette che compaiono sull'*O salutaris*. Assai simili a quelle del *Prélude* (anch'esse ogni dodici battute), non è dato sapere in quale occasione siano state tracciate dal momento che non si conoscono copie in Sol del brano, né si ha notizia di una sua circolazione dopo la trasposizione di Rossini.²

Due sole crocette superstiti nel *Domine Deus* (bb. 112 e 128) fanno intuire un raggruppamento di sedici battute per pagina per la stesura di una parte non sopravvissuta.

Paginazioni

Fra le altre annotazioni d'altra mano si riscontrano paginazioni interne. Le sei sezioni del *Gloria* (cc. 10v-45r) sono numerate all'esterno in alto da 1 a 68 (la c. 33 è erroneamente rinumerata 44-45 come la c. 32). Similmente il *Credo* è paginato da 1 a 50 in corrispondenza delle cc. 46r-70v.

Vi è infine una numerazione discontinua di PFR, a volte per carte, a volte per pagine, che computa anche la *Ritournelle* mal dislocata. È l'unico caso di numerazione a china.

Sezioni

Compaiono poi, sempre a matita, i numeri di ogni sezione, a volte sulla camicia del fascicolo, a volte sull'intestazione del brano come mostra la tabella:

c.		NUMERI/TITOLAZIONI
1r <i>Kyrie</i>	[dedica]	«1»
10r <i>Gloria</i>	[coperta]	«2 (Gloria) 3 Gratias / 4 Domine Deus» «2»

² Anche l'*O salutaris, de campagne* (*A-os*) ha croci che accorpano gruppi regolari di battute:

26+6 | 24 | 12+12 | 24 | 24 | 24 | restanti

Ma anche in questo caso non è possibile dire a quale scopo siano state prodotte (*Ao* usa sistemi di 5 battute).

21r <i>Qui tollis</i>	[coperta]	«5 Qui tollis / 6 Quoniam»
31r <i>Cum sancto</i>	[coperta]	«7»
47r <i>Credo</i>	[intestazione]	«8-9-10»
73r <i>Prélude</i>	[coperta]	«11» («10» cancellato)
74r	[intestazione]	«11»
78r <i>Sanctus</i>	[coperta]	«12» («11» cancellato)
83r <i>O salutaris</i>	[coperta]	«13»
84r	[intestazione]	«13»
87r <i>Agnus Dei</i>	[intestazione]	«14»

Gli stessi numeri sono riportati in testa ad ogni sezione di Har, non di PFR.

Altre annotazioni

A c. 93r, in origine camicia delle parti di Har e PFR, si legge in alto al centro «Spartito».

La camicia interna della parte di Har del *Kyrie* conteneva in origine un *Péché de vieillesse* non identificato. Il bifoglio è stato ribaltato quindi l'ex coperta, ora cancellata, rivela solo un «N. 9» a c. 98. Sull'attuale c. 95, era scritto a matita (ora cancellato):

N° 5	
Maometto II	
Atto I – Spartito della Scena [?] pag. 36 (spartito vecchia ed.)	
I foglio da pag. 36 a pag. 37	
II » » 45 » » 49	

Da qui s'intuisce che doveva contenere parti del *Maometto II*, corrispondenti alle pp. 36 e segg. dello spartito Ricordi del 1823.

Compaiono infine qua e là altre annotazioni il cui significato rimane incerto:

2r [frontespizio]: «N. 2» (matita blu) in alto a sinistra

3r [intestazione *Kyrie*]: «2» in alto a sinistra

16v [*Gratias*]: «+ | ténor» sotto b. 98

18r [*Domine*]: croce cerchiata sotto bb. 45-46

22r [*Qui tollis*]: «C.º alto» dopo b. 18

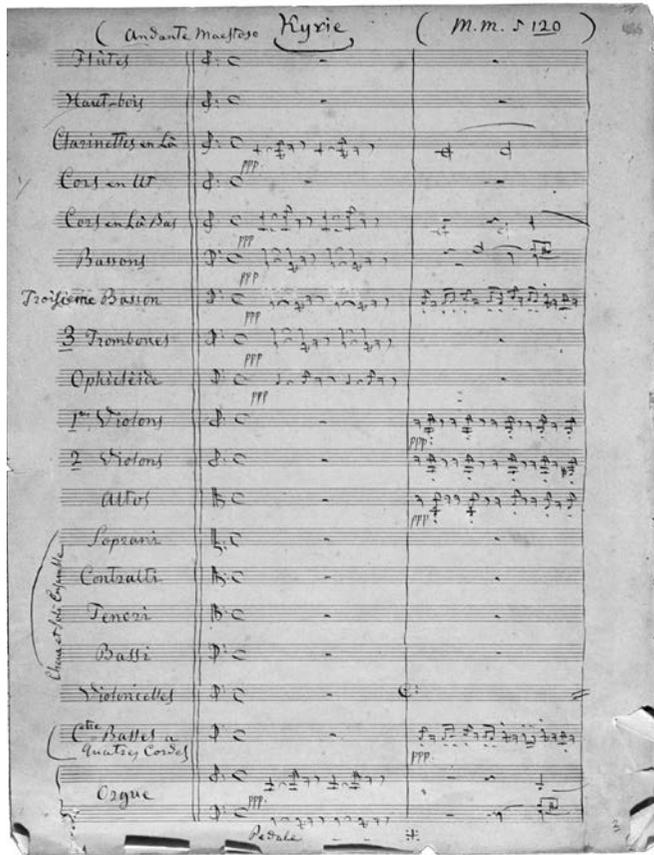
23r: «c.alto | x» dopo b. 35

23v: «Sopr» dopo b. 46

46r [camicia]: «N. 2» (matita blu, poi cancellata) in alto a sinistra

47r [intestazione *Credo*]: «3» in alto a destra

DESCRIZIONE SOMMARIA DI 'AO'



Pesaro, Fondazione Rossini, autografo della *Petite messe solennelle*, versione per orchestra (*Ao*), c. 2r.

Il manoscritto della versione orchestrale della *Petite messe solennelle*, attualmente conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro, consta di 217 carte raccolte in 12 fascicoli della solita carta Lard-Esnault (cm 30 × 20 ca). Il manoscritto è privo di elementi che possano far pensare a una gestione articolata della stesura: sembra che Rossini

abbia orchestrato un numero dopo l'altro, producendo altrettanti fascicoli (nello schema a p. 61 la struttura generale; per una disamina più dettagliata si veda, in *PmsO*, la sezione introduttiva delle *Note critiche* di ogni singolo numero).

Tutti i fascicoli presentano una doppia numerazione a matita, postuma: oltre alla cartulazione in basso a destra (della stessa mano che ha cartulato *Ac*) vi è anche una paginazione a caratteri più piccoli, nel margine esterno in alto, che ricomincia ad ogni fascicolo.

Non ci sono segni di altra mano in tutta la partitura se non titolazioni e numeri all'inizio di ogni fascicolo. Se ne dà di seguito la trascrizione; sono tutti a matita e compilati da mani diverse, probabilmente dopo la morte di Rossini:

C.		NUMERI/TITOLAZIONI
1r	<i>Kyrie</i> [coperta]	«1» «Hyrie»
17r	<i>Gloria</i> [coperta]	«2» «Gloria»
18r	[intestazione]	«2»
25r	<i>Gratias</i> [coperta]	«3» «Gratias»
25r	<i>Domine</i> [coperta]	«4» «Domine Deus»
56r	<i>Qui tollis</i> [coperta]	«5» «Qui Tollis
57r	[intestazione]	«5»
77r	<i>Quoniam</i> [coperta]	«6» «Quoniam»
100r	<i>Cum sancto</i> [coperta]	«7» «Cum sancto»
101r	[intestazione]	«7»
130r	<i>Credo</i> [coperta]	«8» «Credo» «8-9-10»
188r	<i>Prélude</i> [coperta]	«11» «Preludio religioso»
195r	<i>O salutaris</i> [coperta]	«13» «O Salutaris»
196r	[intestazione]	«12» (sovrascritto a «11»)
205r	<i>Agnus Dei</i> [coperta]	«14»

[1] Kyrie

20	1
20	2
20	3
20	4
20	5
20	6
20	7
20	8
20	9
20	10
20	11
20	12
20	13
20	14
20	15
*16	16

[2] Gloria

24	17
24	18
24	19
24	20
24	21
24	22
24	23
24	24

[3] Gratias

20	25
16	1-2 26
16	3-4 27
16	5-6 28
16	7-8 29
16	9-10 30
16	11-12 31
16	13-14 32
16	15-16 33
16	17-18 34
16	19-20 35
16	21-22 36
16	23-24 37

[4] Domine

*16	38
16	1-2 39
16	3-4 40
16	5-6 41
16	7-8 42
16	9-10 43
16	11-12 44
16	13-14 45
16	15-16 46
16	17-18 47
16	19-20 48
16	21-22 49
16	23-24 50
16	25-26 51
16	27-28 52
16	29-30 53
16	31-32 54
*16	33-34 55

[5] Qui tollis

16	56
18	1-2 57
18	3-4 58
18	5-6 59
18	7-8 60
18	9-10 61
18	11-12 62
18	13-14 63
18	15-16 64
18	17-18 65
18	19-20 66
18	21-22 67
18	23-24 68
18	25-26 69
18	27-28 70
18	29-30 71
18	31-32 72
18	33-34 73
18	35-36 74
18	37-[38] 75
18	76

[6] Quoniam

16	77
16	1-2 78
16	3-4 79
16	5-6 80
16	7-8 81
16	9-10 82
16	11-12 83
16	13-14 84
16	15-16 85
16	17-18 86
16	19-20 87
16	21-22 88
16	23-24 89
16	25-26 90
16	27-28 91
16	29-30 92
16	31-32 93
16	33-34 94
16	35-36 95
16	37-38 96
16	39-40 97
16	41-42 98
16	99

[7] Cum sancto

24	100
24	[1-2] 101
24	3-[4] 102
24	[5-6] 103
24	7-8 104
24	8[!]-9 105
24	10-11 106
24	12-13 107
24	14-15 108
24	16-17 109
24	18-19 110
24	20-21 111
24	22-23 112
24	24-25 113
24	26-27 114
24	28-29 115
24	30-231 116
24	32-33 117
24	34-35 118
24	36-37 119
24	38-39 120
24	40-41 121
24	42-43 122
24	44-45 123
24	46-47 124
24	48-49 125
24	50-51 126
24	52-53 127
24	54-55 128
24	129

[8] Credo

24	130
24	131
24	1-2 132
24	3-4 133
24	5-6 134
24	7-8 135
24	9-10 136
24	11-12 137
24	13-14 138
24	15-16 139
24	17-18 140
24	19-20 141
24	21-22 142
24	23-24 143
24	25-26 144
24	27-28 145
24	29-30 146
24	31-32 147
24	33-34 148
24	35-36 149
24	37-38 150
24	39-40 151
24	41-42 152
24	43-44 153
24	45-46 154
24	47-48 155
24	49-50 156
24	51-52 157
24	53-54 158
24	55-56 159
24	57-58 160
24	59-60 161
24	61-62 162
24	63-64 163
24	65-66 164
24	67-68 165
24	69-70 166
24	71-72 167
24	73-74 168
24	75-76 169
24	77-78 170
24	79-80 171
24	81-82 172
24	83-84 173
24	85-86 174
24	87-88 175
24	89-90 176
26	91-92 177
26	93-94 178
26	95-96 179
24	97-98 180
24	99-100 181
24	101-102 182
24	103-104 183
24	105-106 184
24	107 185
*24	186
24	187

[9] Prélude

14	188
16	189
16	[1-2] 190
16	[3]-4 191
16	5-[6] 192
16	[7-8] 193
16	[9] 194

[10] O salutaris

14	195
14	1-2 196
14	3-4 197
14	5-6 198
14	7-8 199
14	9-10 200
14	11-12 201
14	13-14 202
14	15-16 203
14	17-18 204

[12] Agnus Dei

14	205
24	1-2 206
24	3-4 207
24	5-6 208
24	7-8 209
24	9-10 210
24	11-12 211
24	13-14 212
24	15-16 213
24	17-18 214
24	19-20 215
24	21-22 216
24	23 217

FASCICOLI	CC.	STRUTTURA	RIGHI
[1] <i>Kyrie</i>	1-16	7 bf + camicia	20 ^(a)
[2] <i>Gloria</i>	17-24	4 bf ^(*)	24
[3] <i>Gratias</i>	25-37	6 bf + carta	16 ^(b)
[4] <i>Domine</i>	38-55	6 bf + duerno + camicia	16
[5] <i>Qui tollis</i>	56-76	10 bf + carta	18 ^(c)
[6] <i>Quoniam</i>	77-99	11 bf + carta	16
[7] <i>Cum sancto</i>	100-129	15 bf	24
[8] <i>Credo</i>	130-187	27 bf + doppia camicia	24/26
[9] <i>Prélude</i>	188-194	3 bf ^(*) + carta	16 ^(d)
[10] <i>O salutaris</i>	195-204	5 bf ^(*)	14
[12] <i>Agnus Dei</i>	205-217	6 bf + carta	24 ^(e)

(*) L'ultima carta, ripiegata sopra, diventa fronte del fascicolo

(a) Camicia (cc. 1 e 16) a 16 righe - (b) Carta 20 a 20 righe

(c) Carta 56 a 16 righe - (d) Carta 189 a 14 righe - (e) Carta 205 a 14 righe

ALTRI AUTOGRAFI

Si descrivono qui di seguito singoli fogli e biglietti autografi riferibili alle due versioni della *Petite messe solennelle*, alcuni consultati solo in riproduzione.

A-cohen

[collezione privata]

Foglio verticale a 12 righe su cui sono riprodotte le nove battute della *Ritournelle* per «Harmonium»; intitolato «Ritournelle pour le Sanctus»; in calce: «à mon jeune ami et collègue Jules Cohen | Paris 14 Mars 1864 G. Rossini»; copiato da *Ac* (c. 126r) come argomentato *supra* (pp. 56-57). Si tratta evidentemente di un dono che Rossini fa al direttore di coro delle esecuzioni Pillet-Will nel giorno della prima. In occasione dell'acquisto dei diritti, il 26 gennaio 1869, sembra essere stato Cohen a eseguire privatamente al piano per Strakosch e Muzio l'intera *Messe* (cfr. *supra* p. 22 nota 33). L'autografo fu venduto il 19 ottobre 2009 dall'antiquario Alde di Parigi e la sua riproduzione (solo al *recto*) apparve *on line* sul sito della casa di vendita. Ignoto l'attuale proprietario.

A-fm

Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal,
Fonds Michotte, FEM-058

Foglio oblungo a 10 righe in cui compaiono indicazioni metronomiche sostanzialmente coerenti con *Ao*, disposte su sei sistemi come da originale (i titoli sono trascritti in forma diplomatica):

<i>Hyrie</i> ♩ = 108	<i>Criste</i> ♩ = 66	<i>Hyrie</i> ♩ = 108	
<i>Gloria</i> ♩ = 120	<i>Et in terra, Laudamus</i> ♩ = 58	<i>Gratias</i> ♩ = 76	<i>Domine Deus</i> ♩ = 126
<i>Qui Tolis</i> 76 ♩ = 84 B. 80	<i>Ritournelle du</i> 69 ♩ = 68	<i>Quoniam</i> ♩ = 120	<i>Cum Sancto</i> ♩ = 120
<i>Suit du Cum Sancto</i> 84 ♩ = 86	<i>Credo</i> ♩ = 120	<i>Crucifixus</i> ♩ = 80	<i>Resurexit</i> ♩ = 120
<i>Et vitam</i> ♩ = 108	<i>Offertoire</i> ♩ = 92	<i>Ritournelle du Sanctus</i> ♩ = 76	♩ = 60
<i>Sanctus</i> ♩ = 116	<i>O Salutaris</i> ♩ = 88	<i>Agnus Dei</i> ♩ = 88	

I primi cinque sistemi sono al *recto*, l'ultimo al *verso*, dov'era una prima stesura poi abbandonata del n. 3 dell'*Album pour les enfants adolescents*, attualmente vol. v dei *Péchés de vieillesse* (nove battute ancora leggibili sono riprodotte in *BĀ*, II, p. 12). Il «Ritournelle du», in terza riga, corrisponde alle tre battute di congiunzione (*Adagio*) che in *Ac* sono poste alla fine del *Qui tollis* e in *Ao* appaiono spostate all'inizio del *Quoniam*. Il foglio, in ragione della denominazione dell'*Adagio* come introduzione al *Quoniam* e della presenza dell'*O salutaris* è stato evidentemente realizzato durante le ultime fasi di redazione della *Messe* (cfr. *Manoscritti*) e offre una conferma, se necessario, all'ordine dei brani nella versione per orchestra.

A-rien

[collezione privata]

Foglio oblungo a 10 righe (cm 17,5 × 27 ca) su cui sono riprodotte le nove battute della *Ritournelle* per «Harmonium»; intitolato «Un rien» e «Offert à Madame Bartholomew»; in calce «Passy de Paris 30 Octobre 1865 | G. Rossini»; copiato come il precedente da *Ac* (c. 126r); cfr. *supra* pp. 56-57. William Bartholomew è noto soprattutto per aver tradotto in inglese l'oratorio *Elias* di Mendelssohn, mentre la moglie, Ann Mounsey, era compositrice e apprezzata organista inglese. Dal momento che il marito, da qualche anno infermo a Londra, morirà nel 1867 (cfr. *MUSICAL TIMES* x.67), è probabile che la moglie fosse a Parigi per concerti da sola, ma non sono state rintracciate notizie sulla sua effettiva presenza in città. L'autografo, già proprietà di Robert D. L. Gardiner (1911-2004) di New York, messo in vendita da Christie's nel 2005 (cfr. *BĀ*, II, p. 11), è ricomparso nei cataloghi della stessa casa d'asta il 15 novembre 2006 come lotto 67 (*Valuable printed books and manuscripts. Sale 7275*).

A-os

Pesaro, Fondazione Rossini

Fascicolo oblungo di 4 carte (cm 27 × 35 ca) su carta Lard-Esnault a 12 righe; l'ultima carta vuota è stata ripiegata sopra la prima a guisa di coperta, trasformando l'originale struttura di due bifogli giustapposti in un duerno. Intestazione al centro: «O Salutaris, de Campagne», e «n:° 5» in alto a destra e a sinistra; firma «G. Rossini» a

fine brano; carte non numerate. Si tratta di *O salutaris, de campagne*, per contralto e pianoforte in Mi maggiore, n. 5 della *Miscellanée de musique vocale*, vol. XI dei *Péchés de vieillesse*, antigrafo dell'*O salutaris* in Sol presente in *Ac*. Alcune correzioni di mano di Rossini sono state apportate in concomitanza alla trasposizione a Sol (cfr. *supra* p. 40 e segg.).

Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal,
Fonds Michotte, FEM-093

Biglietto di mano di Rossini, preparato per l'invito alla prova generale della *Petite messe* del 13 marzo 1864. Testo: «Chez le Comte Pillet-Will | 12 Rue Moncey, a une | heure et demie. | Dimanche 13 cour.^{te} [al verso] Pour une personne. | G. Rossini». In basso a destra al verso timbro a secco del Fonds Michotte. Una riproduzione del biglietto è in *BA*, I, p. XLVI.

[collezione privata]

Biglietto con intestazione «Soggetto di fuga», seguito da un rigo musicale tracciato a mano la cui musica è stata qui trascritta in forma diplomatica (cfr. *supra* p. 19). Sotto il rigo: «à mon ami W. Speyer | G. Rossini | Francfort. Ce 31 Août 1856». Wilhelm Speyer incontrò Rossini di passaggio a Francoforte nell'estate 1856 (cfr. MÜLLER 2003, pp. 18-19). Il soggetto sarà poi sviluppato nel fugato finale del *Credo* della *Petite messe*. Nel maggio 2002 il biglietto fu messo in vendita dall'antiquario Lisa Cox Music di Crediton (Inghilterra) e riprodotto al *recto* nel *Catalogue 59*. In seguito rimesso in commercio dalla casa inglese International Autograph Auctions, è stato venduto ad acquirente anonimo il 26 novembre 2011.

Milano, Museo teatrale alla Scala, n. 10713

Il presunto autografo su cui compare copia del frontespizio della *Petite messe* in *Ac* (attuale c. 2r, cfr. *supra* p. 40 nota 15), conservato al Museo teatrale alla Scala di Milano e riprodotto in ROGNONI 1956 (ma solo nell'ed. 1968, p. 337), è in realtà una copia facsimilare a ricalco. Rognoni dice il foglio «inviato insieme allo spartito della *Petite messe solennelle* alle sorelle Carlotta e Barbara Marchisio». Non è detto dove Rognoni abbia tratto l'informazione, forse dal fatto che il foglio è attualmente catalogato come «Donazione Marchisio». L'unica differenza fra questa copia e l'autografo riguarda la parola «piano» che nell'originale è «2 pianos», pertanto *BA*, nella convinzione sia autografo, giudica il frontespizio una stesura precedente all'aggiunta del pianoforte di ripieno. Si tratta invece di un facsimile a ricalco perché la corrispondenza con il testo in *Ac* è nel tratto e Rossini non avrebbe mai potuto scrivere due volte uno stesso testo morfologicamente identico; oltretutto il foglio è semitrasparente. Probabilmente il facsimile fu realizzato dopo la morte di Rossini con la modifica di «2 pianos» in «piano» per aderire all'organico delle riduzioni a stampa pubblicate nel 1869.

In altre parole, essendo la copiatura di un facsimile un'attività professionale, si può ipotizzare che il foglio sia stato realizzato dall'editore Brandus perché fosse legato al suo spartito *de luxe* (*rB*) e poi, forse per un mancato accordo con la vedova Pélissier, eliminato o sostituito dall'altro facsimile della lettera a Charles Vervoitte.

La scheda d'ingresso del documento, come gentilmente c'informa il direttore del Museo Matteo Sartorio, fu compilata dall'archivista Giuseppe Morazzoni che fu attivo presso il Museo non oltre il 1930.

ELEMENTI EDITORIALI

SEZIONI DELLA MESSA

La numerazione dei brani della *Petite messe solennelle* presenta divergenze fra autografo e stampe ottocentesche. Seppur Rossini non numerò né le sezioni, né i fascicoli (ordinati dopo la sua morte), è possibile, in ragione della continuità o discontinuità fra una sezione e l'altra, contare dodici numeri complessivi contro i quattordici tradizionalmente riconosciuti. Rossini infatti concepisce il *Credo* come sezione non divisibile (e come tale fu trattato nella prima esecuzione).¹ La stesura di *Ac* non solo non assegna fascicoli distinti alle parti del *Credo* ma nemmeno prevede salti-pagina tra una sezione e l'altra. Al contrario tutte le stampe ottocentesche preferiscono tripartire il *Credo* per isolare l'assolo del Crucifixus, e poterlo vendere separatamente. Benché oggi l'esigenza 'commerciale' sia venuta a mancare, ancora *rR*₂, nonché i recenti programmi di sala e le incisioni discografiche, conservano la tripartizione (peraltro le sezioni interne del *Credo* sono quattro).

Rossini, in una prima fase, sembra non voler titolare nemmeno i quattro numeri interni del *Gloria* (il *Cum sancto* ha titolo proprio), preferendo nominarli in *Ac* (e *Pw*): «Terzettino | Solo | Duetto | Solo». Diversamente dal

¹ Entrambi i programmi a stampa proposti nelle due esecuzioni Pilet-Will assegnano a tutte le sezioni del *Credo* il numero «8»; cfr. *supra* pp. 22 nota 39.

		NUMERAZ. STAMPE	ROSSINI (EDIZIONE)
I [Kyrie]	1. <i>Kyrie</i> 2. <i>Christe</i> 3. <i>Kyrie</i>	} 1	[1]
II [Gloria]	1. <i>Gloria</i> 2. <i>Gratias</i> 3. <i>Domine</i> 4. <i>Qui tollis</i> 5. <i>Quoniam</i> 6. <i>Cum sancto</i>	2 3 4 5 6 7	[2] [3] [4] [5] [6] [7]
III [Credo]	1. <i>Credo</i> 2. <i>Crucifixus</i> 3. <i>Et resurrexit</i> 4. <i>Et vitam venturi</i>	8 9 } 10	} [8]
[strumentale]	– <i>Prélude</i>	11	[9]
IV [Sanctus]	1. <i>Ritournelle</i> 2. <i>Sanctus</i>	} 12	[10]
[inno]	– <i>O salutaris</i>	13	[11]
V [Agnus Dei]	– <i>Agnus Dei</i>	14	[12]

Credo però qui ciascuna unità ha fascicolo indipendente, numerazione distinta nell'esecuzione Pilet-Will e assume il titolo proprio in *Ao*.

PmsC e *PmsO* ripristinano i dodici numeri di Rossini. Nel suo insieme la Messa, come mostra lo schema, consta pertanto di diciotto parti riconducibili ai cinque canti dell'Ordinario più *Prélude* e *O salutaris*.

TESTO LITURGICO

Il testo adottato da Rossini per la *Petite messe solennelle* è quello comunemente in uso nell'Ottocento e corrispondente al cosiddetto 'Messale di Pio V' adottato fin dal 1570 e da allora non più modificato, almeno in merito ai cinque canti dell'*Ordinarium missae*. La riforma dei libri liturgici, sollecitata dalle ricerche solesmensi e dal movimento ceciliano, darà i suoi primi frutti editoriali solo dopo la morte di Rossini.¹

I messali che circolano nell'Ottocento sono tutti estremamente uniformi nella presentazione del testo liturgico. Dal momento che Rossini non è rigoroso nella restituzione della lezione e soprattutto omette la punteggiatura l'Edizione si attiene al testo presente in un messale «auctoritate recognitum», stampato a Parigi qualche anno prima della composizione della *Petite messe*,² omettendo tuttavia l'accento tonico latino.

Tuttavia Rossini, più che rifarsi a un testo liturgico ufficiale sembra affidarsi alla memoria introducendo, almeno per qualche parola, gli errori di chi usa il latino solo in chiesa e non bada più al suo significato letterale.

Come mostra la tabella a fianco, in cui sono stati elencati tutti gli interventi editoriali operati sul testo autografo, Rossini produce tre tipi di errori:

- (R) refusi occasionali che in genere compaiono solo in una delle due messe (*Ac Ao*)
- (L) lezioni arcaiche o proprie di Rossini (anche se scorrette) che si ritrovano sia in *Ac* sia in *Ao* (l'omissione dell'*h* non è sistematica e sebbene sia inserita in questo gruppo può considerarsi errore occasionale)³
- (V) varianti – l'aspetto più interessante – riconducibili alla prassi liturgica che altera involontariamente e per abitudine alcune parole.

Fra queste ultime la variante del *Credo* alle bb. 116-118 interferisce con il significato liturgico: «et incarnatus est

Ac	Ao	R	L	V	AUTOGRAFO ▷ EDIZIONE	UNITÀ
■			▪		ad' ▷ ad	<i>Qui tollis</i>
■			▪		ame ▷ amen	<i>Cum sancto</i> (54), <i>Credo</i> (423)
■	■		▪		babptisma ▷ baptisma	<i>Credo</i>
■			▪		bone ▷ bonæ	<i>Gloria</i>
■			▪		catolicam ▷ catholicam	<i>Credo</i>
■	■		▪		celestis ▷ cœlestis	<i>Domine Deus</i>
■			▪		consubstantiale ▷ consubstantialem	<i>Credo</i> (82)
■	■		▪		Criste/um ▷ Christe/um	<i>Kyrie</i> (<i>Ac</i> 40, 47) <i>Domine Deus</i> (<i>Ac</i>), <i>Credo</i> (<i>Ao</i> 48)
■			▪		descendis ▷ descendit	<i>Credo</i> (99)
■			▪		dextera ▷ dexteram	<i>Qui tollis</i> (60)
■	■		▪		et ▷ ex	<i>Credo</i> (116-118)
	■		▪		evit ▷ erit	<i>Credo</i> (243)
■	■		▪		glorificatur ▷ [<i>non corretto</i>]	<i>Credo</i> (267-269)
	■		▪		iteram ▷ iterum	<i>Credo</i> (232)
■			▪		ominibus ▷ hominibus	<i>Gloria</i> (28)
■	■		▪		ostilia ▷ hostilia	<i>O salutaris</i> (104)
■	■		▪		ostilium ▷ ostium	<i>O salutaris</i>
■			▪		Pater ▷ Patris	<i>Domine Deus</i> (141)
■	■		▪		regnit ▷ regni	<i>Credo</i> (242)
■			▪		resurrectione ▷ resurrectionem	<i>Credo</i> (318)
■			▪		resurexit ▷ resurrexit	<i>Credo</i> (191)
■	■		▪		seculi ▷ sæculi	<i>Credo</i>
	■		▪		tolis ▷ tollis	<i>Qui tollis</i>
■			▪		tua ▷ tuam	<i>Gratias</i> (91)

de Spiritu sancto *ex* Maria Virgine» mutato in «*et* Maria Virgine» non solo pone sullo stesso piano lo Spirito Santo e la Madonna, ma soprattutto priva Maria del ruolo di 'artefice' di quella incarnazione.

Il «glorificatur» del *Credo* usato invece di *conglorificatur* non è stato corretto perché avrebbe obbligato ad alterare i valori musicali; del resto nessun altro testimone o edizione moderna emenda il passo.

Le altre due varianti, seppur sistematiche – «ostilium» al posto di *ostium*, e «Pater» per *Patris* – appaiono errori indotti per assonanza e sono stati corretti solo in parte nelle stampe coeve.

Infine il dittongo di *bonae* – una curiosità un po' come *ad* con l'apostrofo – è segnato in forma tachigrafica secondo l'uso antico (apparentemente come correzione postuma).

Sillabazione

Una soluzione univoca alla sillabazione del latino nei testi musicali non è stata ancora affrontata. Esiste la tradizionale sillabazione liturgica (ad es. *et-i-am*, cfr. *Liber*

1 Tuttavia le idee di Solesmes circa il rinnovamento della musica liturgica erano a Parigi argomento principe del dibattito musicale negli anni che precedettero la composizione della Messa; al riguardo cfr. RIVA in questo volume (in part. nota 3).

2 MISSALE 1852, pp. 188 e segg.

3 Curioso il «Chirie» sistematicamente adottato in *Ac* nel 1862 (sarà poi corretto l'anno successivo) e il «Hyrie», appuntato sul foglio delle indicazioni metronomiche (*A-fm*). «Hyrie» compare anche sulla camicia del primo fascicolo di *Ao*, ma non sembra di mano di Rossini.

- [1] Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.
- [2] Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
- [3] Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
- [4] Domine Deus Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
- [5] Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
- [6] Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus altissimus, Jesu Christe,
- [7] Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.
- [8] Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cœlis.
Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in cœlum: sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos, et mortuos: cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre, Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et <con>glorificatur: qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam Catholicam, et Apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi sæculi. Amen.
- [9] *Prélude pendant l'Offertoire*
- [10] Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.
- [11] O salutaris hostia, quæ cœli pandis ostium, bella premunt hostilia: da robur, fer auxilium.
- [12] Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

usualis, p. 65) che non coincide con quella stabilita per il latino classico (*et-iam*), e tantomeno con la sillabazione dell'italiano o del francese (*e-ti-am*), lingue con cui Rossini aveva più dimestichezza.

Nella Messa non si evince un criterio riconoscibile di sillabazione. I casi riportati nella tabella a fianco (su fondino la soluzione praticata da Rossini) mostrano un comportamento abbastanza casuale.

Non è possibile adeguarsi: quando la parola non è sillabata a volte non si sa quale soluzione scegliere. Né ha senso usare la sillabazione italiana (o francese), che appartiene a un'altra lingua, o il sistema liturgico che, oltre a presentare soluzioni bizzarre (*o-mni-pot-ens*), s'è consolidato comunque dopo la pubblicazione del *Liber usualis* (1896) e, poiché preconciare, è oggi preferibilmente sostituito dalla sillabazione classica.

CLASSICO	LITURGICO	ITALIANO
a-pos-to-li-cam	a-po-sto-li-cam	a-po-sto-li-cam
be-ne-dic-tus	be-ne-di-ctus	be-ne-dic-tus
et-iam	et-i-am	e-ti-am
Chris-te	Chri-ste	Chri-ste
fac-ta	fa-cta	fac-ta
fac-tus	fa-ctus	fac-tus
om-ni-a	o-mni-a	om-nia
om-ni-po-tens	o-mni-pot-ens	om-ni-po-tens
om-ni-po-ten-tem	o-mni-pot-en-tem	om-ni-po-ten-tem
prop-ter	pro-pter	prop-ter

Il criterio per il latino classico può essere così sintetizzato: in un gruppo di due o più consonanti si separa sempre la prima dalle altre, purché non sia – secondo il principio *muta cum liquida* – *f* o oclusiva (*p b t d c g*) seguita da liquida (*lr*); si dividono inoltre le parole etimologicamente

composte.⁴ Questo tipo di sillabazione fu però codificato dai classicisti dopo la morte di Rossini con lo scopo di salvaguardare la riconoscibilità della quantità metrica; soprattutto tale regola divide quei gruppi consonantici che, diversamente dalle lingue anglosassoni, almeno in italiano sono pronunciati con un solo suono (*gn sc gl*) o comunque non si dividono (*x*).

Un buon criterio per sillabare il latino cantato è conservare il sistema classico con i correttivi propri della lingua del compositore. È vero che Rossini aveva ormai nell'orecchio la lingua francese, ma un'indagine sulla corrispondenza fra accento tonico e musica mostra che Rossini non adotta mai gli spostamenti d'accento tipici dei compositori francesi.

Non sappiamo quale pronuncia abbiano adottato soli e coro nella prima esecuzione sorvegliata da Rossini. I

4 Più complicata l'individuazione dei dittonghi (il latino separa *i* e *u* da vocale vicina anche quando in italiano non vengono isolate, al contrario considera, come noto, dittonghi *ae oe*). Limitandoci ai casi relativi al testo della Messa, la *u* è semivocalica quando segue *a* (*au-xi-li-um*); la *i* solo quando è posta a inizio parola (*Ie-su*), o fra due vocali (*cu-ius*).

quattro solisti erano tutti di scuola o repertorio italiano (e tre di essi erano italiani), ma i coristi erano allievi del Conservatorio di Parigi, e forse adusi alla pronuncia gallicizzante del latino. La versione orchestrale fu eseguita postuma, su piazze diverse e con cantanti di ogni estrazione e origine. In ogni caso non è certo sull'occasione di un'esecuzione per quanto 'controllata' che si possono trarre risposte editoriali, ma esclusivamente dalla natura della scrittura musicale.

È vero che la *Petite messe* mostra un'identità 'ibridata' italo-francese, anzi, come detto (cfr. p. 37), rivela una graduale volontà di allontanarsi dalla natura 'italiana' originaria per assecondare l'aspettativa e gli usi francesi. Tuttavia ai fini della sillabazione i correttivi dell'italiano al sistema classico non interferiscono con un'eventuale pronuncia francese del latino. Pertanto:

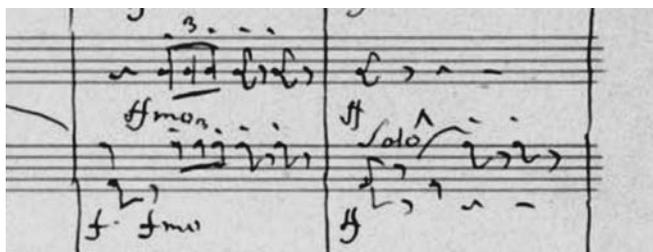
- restano unite le consonanti quando in italiano producono suono singolo (*gn sc gl*);
- la *x* non viene trattata come consonante doppia (*cs*) e pertanto è indivisibile (*dex-te-ram* ed *e-xul-ta-vit*, ma *ex-ae-quo* in quanto parola composta);
- il suono *z* (*ti*) non si divide, nemmeno quando in parola composta (*e-ti-am* e non *et-iam*).

FORME GRAFICHE

Il segno di Rossini presenta occasionalmente prerogative proprie che l'edizione moderna riesce a restituire solo in parte. Benché si siano seguiti i criteri generali della collana (cfr. le pagine preliminari di *PmsC* e *PmsO*) sarà utile ripercorrere quelle soluzioni, più direttamente legate ai modi di scrittura rossiniani (dinamiche, articolazioni etc.). Per la complessità della morfologia e della loro restituzione una sezione separata è dedicata alle legature, e grafie peculiari di un singolo strumento sono discusse nel capitolo successivo.

Dinamiche

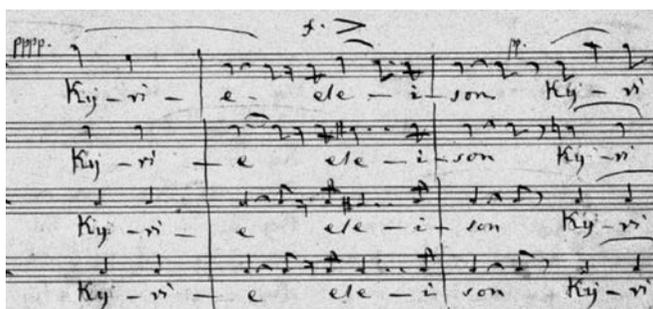
§1 · Per le dinamiche in *forte* Rossini si muove fra *mf* e *fff* (non usa mai *mp*, almeno nella Messa), e preferisce scrivere *ff* nella forma *f.mo* per meglio distinguerlo da *sf*, la cui *s* allungata potrebbe essere equivocata. L'uso di *fff*, scritto *sf.mo*, è modo d'attacco attestato, a quanto pare, solo nelle composizioni della maturità. Nell'esempio il primo rigo riporta *fff* e *sf*, mentre il secondo *f, ff* e *sf*:



Ao (*Domine Deus*, 37-38, Trp, Bn), c. 42v

Accanto a *fff* (lezione di Rossini) si trova occasionalmente anche *fff.mo* (cfr. *Cum sancto Spiritu*, b. 190 in *Ac*) che l'Edizione uniforma tacitamente a *fff*. Si conserva l'attacco in *sf* che, in assenza di dinamica precedente, nei precedenti volumi della collana era stato sciolto con *f* e >.

§2 · Rossini colloca le indicazioni dinamiche valide per tutte le voci solo sulla prima superiore:



Ac (*Kyrie*, 18-20, Chœur), c. 4r

A volte anche in episodi non omoritmici:

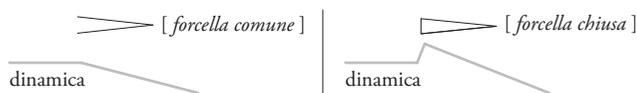


Ac (*Kyrie*, 9-11, Chœur), c. 3v

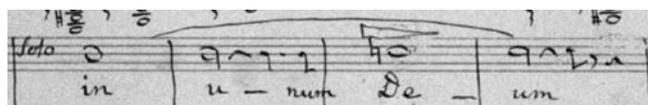
L'Edizione estende tacitamente l'indicazione a tutte le voci, limitandosi all'uso di parentesi quadre solo ove vi fossero dubbi sull'estensione della dinamica.

§3 · In genere l'armonium (Har), soprattutto nel *piano*, tende a recepire un grado inferiore di dinamica: nello stesso passo, se Pf ha *pp* Har potrebbe avere *pppp*. *PmsC* conserva tale differenza, così come fa *Pw* e le stampe, ma non s'interpreti la scrittura come gerarchia di piani sonori (nella versione sinfonica le dinamiche fra Org e orchestra saranno riequilibrare); più probabilmente Rossini tenta di equilibrare la potenza sonora dello strumento all'insieme.

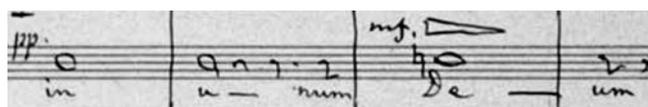
§4 · Rossini, oltre alla comune forcella di *crescendo/diminuendo*, adotta, come noto, la caratteristica forcella chiusa (solo nel *diminuendo*):



L'uso appare evidente nel passo seguente di *Ac* che, quando riproposto in *Ao*, è integrato da *mf*:



Ac (*Credo*, 550-553, S), c. 71r



Ao (*Credo*, 551-554, S), c. 183v

L'anticipazione di *mf* alla forcella chiusa è frequentissima in *Ao*, forse un indizio della scarsa riconoscibilità del segno.

§5 · Similmente alle forcelle Rossini adotta due tipi di accento verticale, aperto e chiuso, la cui differenza appare meno ovvia. Un esempio dell'uso dei due accenti:

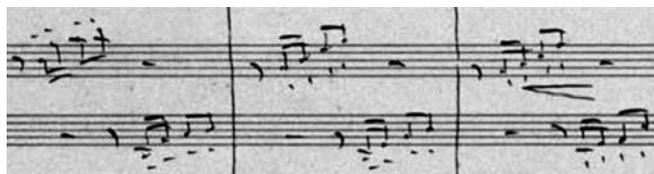


Ac (Kyrie, 79-81, Chœur), c. 7r

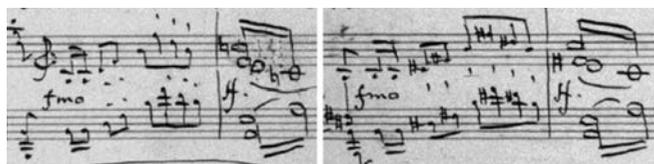
Poiché tuttavia proprio il caso preso in esame era stato in un primo tempo reso con *sf* al posto di Δ , almeno nella parte strumentale (cfr. 76-77), è probabile che l'accento chiuso, che l'Edizione conserva in ogni caso, sia semplicemente un accento più incisivo (in *Ao* Rossini conserva l'accento chiuso ma sostituisce Δ con *f*).

Staccati

§ 6 · Rossini segna gli staccati con forme che vanno dal tratto verticale al punto, e occasionalmente anche al tratto orizzontale. La mutazione di segno, come mostra il confronto fra casi simili, in molti casi appare difficilmente distinguibile, e spesso sembra dipendere dalla rapidità della scrittura:



Ao (Credo, 29-31, Vns 1-2), c. 134r



Ac (Credo, 32-33, 330-331, Pf), cc. 48v, 63v

Alla fine del Settecento, limitatamente alla scrittura per archi, era invalso l'uso di distinguere fra staccato sciolto ($\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$) e staccato in arcata ($\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$). La pratica, ripresa da alcuni stampatori ed impropriamente estesa ai fiati, è entrata, seppur non uniformemente, negli usi grafici di molti compositori del primo Ottocento; in seguito l'adozione del solo punto ha preso il sopravvento. In occasione della pubblicazione della Messa, quindi alla fine degli anni Sessanta, nell'ambito di una pratica che ormai non contrappone più i due segni, Ricordi adotta un trattino quasi indistinguibile dal punto. Brandus invece, limitatamente alla versione da camera, conserva la distinzione, evidentemente già in β (cfr. *supra* pp. 39), producendo soluzioni contraddittorie:



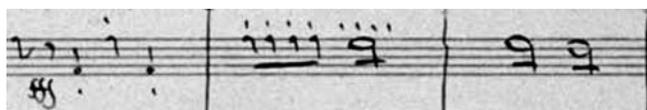
Credo (ed. Brandus, 1869), 1-2, 7-8 (Pf), pp. 118-119

Che l'informazione fosse più suggestiva che prescrittiva, e quindi lasciata al gusto dell'esecutore, è confermato dal fatto che *Pw*, redatto dal copista di fiducia di Rossini, non usa mai i trattini; e similmente si comporta Brandus quando pubblica la versione d'orchestra, all'epoca l'unica edizione copiata direttamente dall'autografo.

Per tradizione acquisita le moderne edizioni critiche, almeno per le opere del primo Ottocento, conservano la distinzione del segno, attribuendo un valore più incisivo allo staccato con trattino, e uno più leggero a quello col punto. Di fatto però un'indagine sull'uso e il significato dei due segni si è per ora concentrata su opere scritte nei primi decenni dell'Ottocento. Nella Messa le differenze grafiche non appaiono così evidenti come nella produzione operistica degli anni Dieci e Venti, e l'ipotesi che le prescrizioni ai modi d'attacco fossero ormai anche per Rossini demandate alla prassi, appare la più probabile.

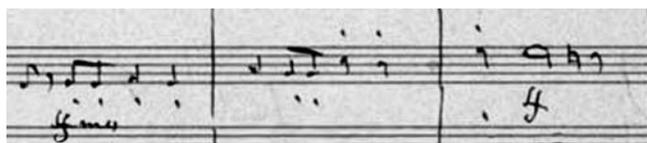
L'Edizione, in mancanza di argomenti forti sull'uniformità dello staccato dell'ultimo Rossini, ha scelto di adeguarsi alla consolidata distinzione fra trattino e punto, il primo assai più frequente del secondo, non senza dichiarare il disagio di una scelta che, al di là della forma effettiva del segno, nella maggior parte dei casi appare più sovralettura che restituzione.

§ 7 · Va osservato che lo staccato usato negli archi a volte indica semplicemente un cambio d'arcata:



Ao (Credo, 383-385, Vlles), c. 169v

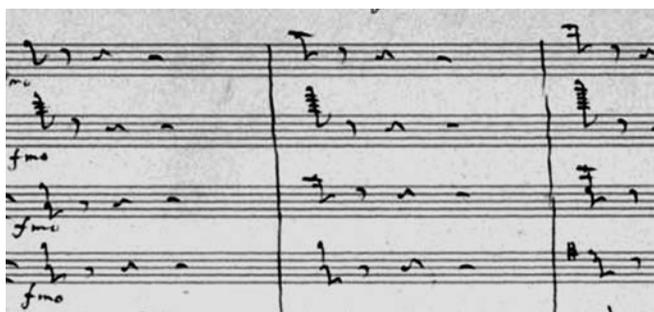
L'esempio mostra come il segno prescriva soprattutto il movimento continuo dell'arco che solo a 383 è (forse) anche staccato, ma non lo è più a 384-385 dove, per velocità e dinamica, si ha un semplice tremolo misurato sempre aderente alla corda. In questo senso il passo seguente:



Ao (Credo, 375-377, Vlles), c. 168v

poiché raddoppia Voci e Fiati in 'legato' è più probabilmente un legato 'sciolto' (ovvero con un cambio d'arco ad ogni nota), non un vero staccato. *PmsO* conserva in ogni caso il segno di Rossini la cui ambiguità concederà all'interprete più di una scelta possibile.

§7 · Rossini, in genere, concepisce il valore di ♪ isolato (ovvero fra pause) omologo allo staccato. Benché *PmsO* scelga di integrare i punti di staccato in caso di lacune, conserva tuttavia lo stato di *Ao* in presenza di intere frasi di ♪ isolate senza staccati, anche quando estensibile da passi analoghi. Si veda l'attacco del *Cum sancto*:

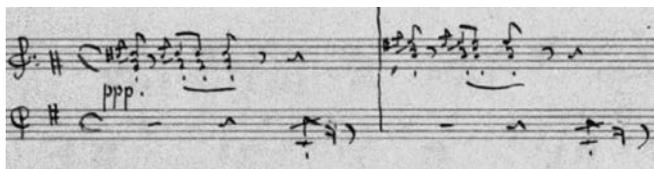


Ao (*Cum sancto Spiritu*, 1-3, Pf, Fl, Hb, Cl), c. 101r

Nessuno degli strumenti reca il punto di staccato, quando invece nell'esordio del *Gloria* i punti sono parzialmente presenti.

Abbellimenti

§8 · Come la maggior parte dei compositori suoi contemporanei, Rossini non distingue, come si fa oggi, fra acciaccatura in levare (♪) e appoggiatura in battere (♪): la croma tagliata (♪) è infatti il modo con cui comunemente Rossini scrive il sedicesimo (♪), sia come abbellimento, sia come nota reale:



Ac (*Agnus Dei*, 1-2, Pf), c. 87r

L'Edizione sceglie pertanto di non sovrinterpretare la grafia di Rossini preferendo rendere tutte le note di abbellimento secondo il valore indicato e sempre senza taglio. Sarà il contesto a suggerire un'esecuzione in levare (come nel caso in esame) o in battere (quando per esempio la notina precede il *trillo*).

§9 · Per la rapidità del tratto di Rossini, nel caso di gruppetti non è sempre facile interpretare il valore dell'ultima nota (♪ oppure ♪). La distinzione potrebbe avere influenza dopo note puntate (♪. ♪) inducendo a interpretazioni differenti (♪. ♪ oppure ♪. ♪). In mancanza di evidenze certe l'Edizione sceglie la soluzione più semplice (♪) nella convinzione che l'interprete saprà adottare di volta in volta la resa opportuna.

Alterazioni

§10 · Le alterazioni sono in genere indicate accuratamente. Si osserva semmai che Rossini a volte eccede in alterazioni 'di cortesia' e solo in casi rari omette alterazioni

necessarie (peraltro rese ovvie dal contesto). L'Edizione, secondo l'uso moderno, integra tacitamente le poche omissioni, elimina se necessario quelle superflue e discute in apparato i casi dubbi. L'uso delle parentesi quadre per un'alterazione avverte che l'integrazione è dubbia.

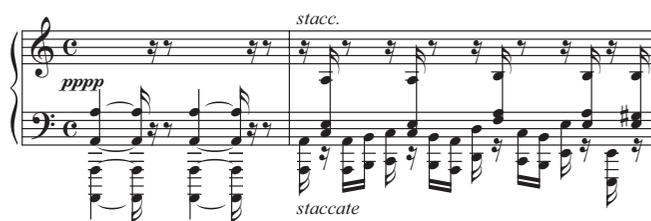
Distribuzione delle parti

§11 · Nella scrittura per tastiera Rossini adotta un'insolita distribuzione delle parti fra i due pentagrammi:



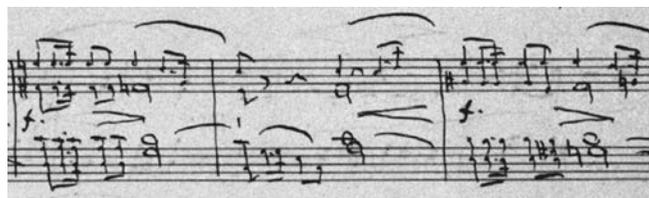
Ac (*Kyrie*, 1-2, Pf), c. 3r

L'Edizione esclude la restituzione diplomatica che, oltre alla sovrabbondanza di tagli addizionali, produrrebbe accordi nella stessa mano divisi fra i due pentagrammi:



La scrittura per tastiera è quindi tacitamente ricondotta a una forma più fruibile, segnalando quei casi che potrebbero suggerire spunti interpretativi di qualche interesse.

§12 · In presenza di due voci omoritmiche Rossini dispone i gambi sia nella stessa direzione sia in opposizione:



Ac (*Kyrie*, 27-29, Har), c. 96v

Non rivelandosi significativo il criterio di scelta fra scrittura accordale (un unico gambo) e linee polifoniche (più gambi), *PmsC* sceglie di uniformare secondo le esigenze del contesto, cercando di limitare al possibile la ridondanza di segni (in particolare la duplicazione verticale di pause dello stesso valore), anche in questo caso limitandosi a commentare solo i casi problematici.

§13 · Occasionalmente in *Chœur* lo sdoppiamento della parte è preceduto da «Divisi» e seguito da «Uniss»; l'Edizione uniforma l'indicazione (che in *Ao* è anche in archi e fiati) con «div.» e «unis.» (eventualmente fra quadre se omessa negli autografi) e, nei passi omoritmici, riconduce a gambo unico il doppio gambo di Rossini.

LEGATURE

L'uso delle legature negli autografi di Rossini, e segnatamente nella *Petite messe solennelle*, pone problemi a più livelli. Si è deciso pertanto di affrontarlo complessivamente in questa sezione per non frammentarlo in una proliferazione di note d'apparato, cercando di organizzarlo per temi. Quanto segue non ha la pretesa di offrire uno studio sui criteri di utilizzo delle legature in Rossini – tuttora da fare – semplicemente mostra lo stato delle due versioni della *Petite messe* argomentando i criteri adottati dall'Edizione.

Il problema della restituzione delle legature riguarda soprattutto la moderna edizione critica, ancora incerta fra fedeltà al segno e coerenza restitutiva. Per un musicista immerso nel *milieu* dell'epoca non vi erano eccessivi dubbi su come legare, quando, con quali accortezze. Se un tratto manoscritto impreciso può venire spontaneamente ricondotto al suo significato (giusto o sbagliato che sia), l'edizione non può fare a meno di darne una lettura univoca, che potrà anche essere argomentata in apparato, ma rischia di essere prescrittiva. Come restituire ad es. un passo come questo dove si hanno legature interrotte, non coincidenti fra le parti, incerte fra il ruolo di sillabazione e di frase?



Ac (Cum sancto Spiritu, 114-118, chS), c. 37v

Le ipotesi di lavoro adottate in *PmsC* e *PmsO*, e qui di seguito sintetizzate, distinguono fra scrittura vocale e strumentale, non essendo i criteri sempre sovrapponibili.

Legature vocali

§1 · La prima osservazione, seppur ovvia, è che esistono tipologie diverse di legature. Rossini usa legature comuni a voci e strumenti, nello specifico:

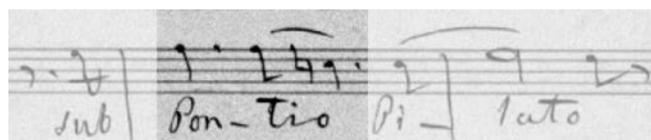
- a) legatura per le note ornamentali;
- b) legatura di valore;
- c) legatura di frase.

Per le sole voci, preferibilmente nella scrittura solistica, Rossini adotta anche:

- d) legature di sillabazione;

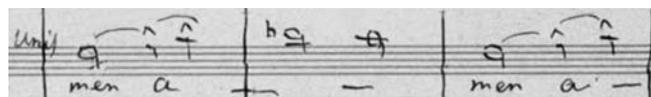
e impiega lo stesso segno grafico per altre due usi che gli si possono ascrivere come elemento caratteristico:

- e) legatura di salto melodico (cfr. *infra* §12) per non spezzare l'emissione:



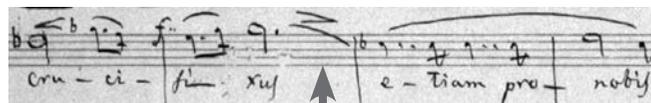
Ac (Credo, 145-146, S), c. 54r

- f) legatura fra parole (§13), con l'intento di non interrompere il legato in ragione della fine della parola:



Ao (Cum sancto Spiritu, 239-242, chB), c. 126r

In alcuni casi le legature di tipo *ef* tendono a confondersi: non è facile nel caso che segue stabilire a quale funzione appartenga la legatura fra «crucifixus» ed «etiam»:

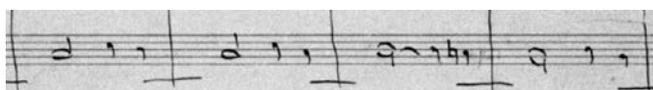


Ac (Credo, 164-167, S), c. 55r

I primi due casi (a) e (b) non oppongono difficoltà interpretative e la restituzione si limita a poche accortezze.

§2 · Rossini è sostanzialmente sistematico nell'indicare la legatura che unisce note ornamentali e nota reale. Nei casi, in verità rarissimi, in cui è omessa (ad es. in *Ac: O salutaris*, 91 a S, *Agnus Dei*, 11 e 52 a C), l'Edizione la integra tacitamente.

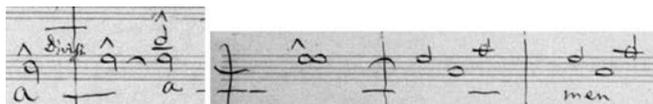
§3 · L'utilizzo della legatura di valore nelle voci è anch'esso sostanzialmente coerente. È rara l'evenienza per cui due note legate potrebbero essere sostituite da un valore singolo (ad es. $\text{♩} = \text{○}$ oppure $\text{♩} = \text{♩}$) – il caso semmai si verifica più frequentemente nella scrittura strumentale (*v. infra*). Per le voci l'Edizione preferisce attenersi al dettato di Rossini. Nel passo che segue, ad esempio, la sostituzione di ♩ con ♩ (a 447) avrebbe interrotto il modulo ritmico, piuttosto che agevolare la lettura:



Ac (Credo, 445-448, chT), c. 67v

Rossini non conserverà la legatura in *Ao* (e così *PmsO*) ma sarebbe stato riduttivo uniformare la lezione di *Ac* alla più semplice soluzione derivata.

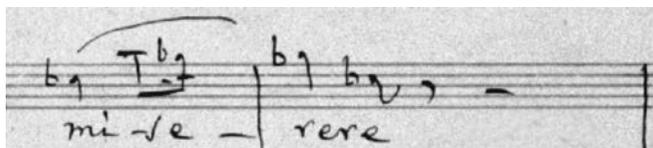
I casi rari in cui si preferisce ricondurre la legatura di valore a un'unica nota sono quelli dove la sostituzione, facilitando l'intelligibilità del passo, non disperde informazioni:



Ac (Cum sancto Spiritu, 247-250, chB), c. 44r

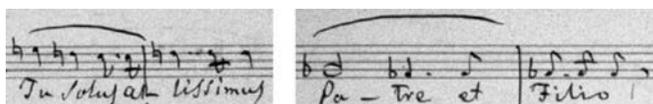
Assai meno ovvia la gestione degli altri quattro tipi di legatura. Il primo problema che pongono sia le legature di frase (*c*), sia di sillabazione (*d*) è che appaiono, in molti casi (ma non in modo sistematico), più corte di quanto ci si aspetterebbe.

§4 · Nel caso di legature di frase, non sembra convincente interrompere il tratto a metà parola. Ad esempio:

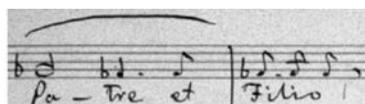


Ac (Qui tollis, 97-98, S), c. 25v

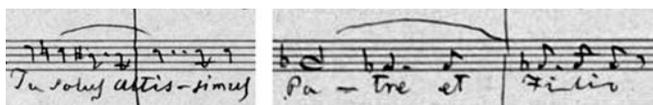
La legatura 'corta' si registra frequentemente quando la frase conclude su un ribattuto:



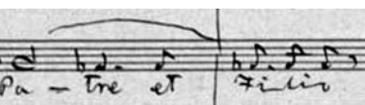
Ac (Quoniam, 129-130, B), c. 29r



Ac (Credo, 260-261, chS), c. 60r

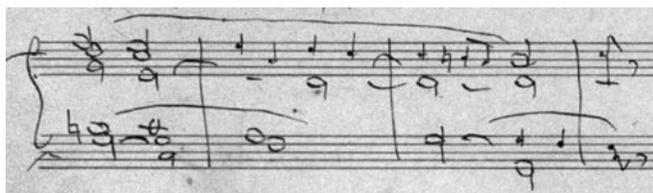


Ao (Quoniam, 71-72, B), c. 85r

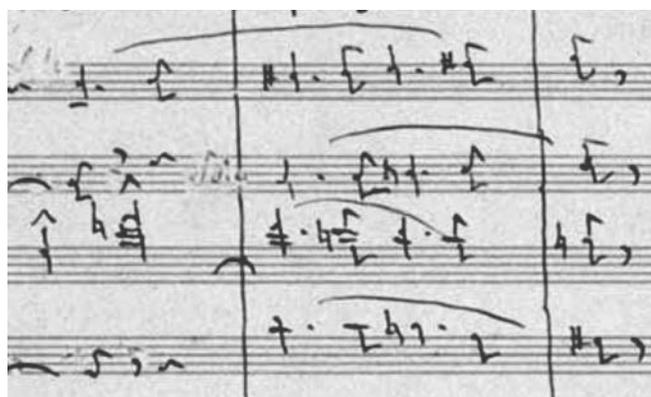


Ao (Credo, 260-261, chS), c. 158r

Spesso sono 'corte' anche le legature della scrittura strumentale (cfr. m. d.):



Ac (Cum sancto Spiritu, 14-17, Har), c. 103r



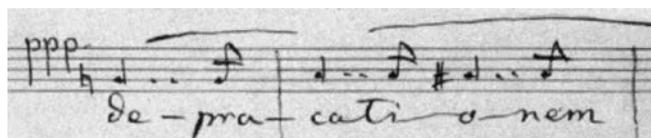
Ao (Cum sancto Spiritu, 58-60, CrTP, Trp, Bn I-II, Bn III), c. 108r

Anche la legatura di sillabazione può, seppur con minor incidenza, apparire 'corta':



Ac (Kyrie, 97-98, chS), c. 5v

Accanto a ciò sono numerosi, se non prevalenti, i casi in cui una legatura si mostra interrotta:

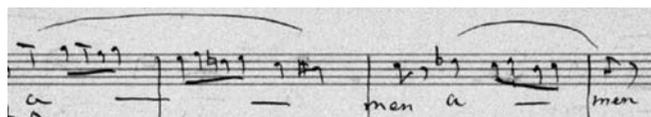


Ac (Qui tollis, 53-54, S), c. 23v

Non sembra che tali interruzioni abbiano nulla a che vedere con indicazioni per la presa di fiato (o più sofisticati intenti espressivi della frase), pertanto l'Edizione cerca di non interrompere la parola, ricongiungendo il legato con un tratteggio.

§5 · Tale forma cursoria di scrittura si segnala con particolare incidenza nelle parti corali. Di più: non sempre si riscontra esatta corrispondenza fra la versione da camera (*Ac*) e quella d'orchestra (*Ao*), come mostra il raffronto dell'ESEMPIO 1 a pagina seguente.

Si potrebbe forse intendere tutto quanto compreso sotto la stessa sillaba (o parola) come riconducibile a un'unica legatura continua ma il segno risulterebbe troppo distante dalla lezione autografa. Inoltre non sempre i casi sono scevri da interpretazioni alternative; ad esempio, sempre nel coro, spesso non è facile discernere fra legatura di frase (*c*) o di sillabazione (*d*):

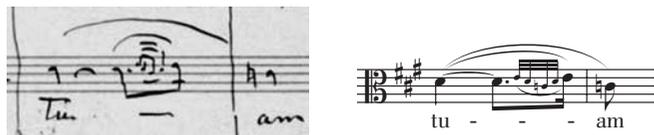


Ac (Cum sancto Spiritu, 184-187, chS), c. 41r

L'ambiguità che si rileva soprattutto nei lunghi «amen» del *Cum sancto Spiritu* e *Credo*, mostra come la sillaba «a-[men]» serva soprattutto a vocalizzare, mentre la sillaba «[a]-men» (quando su valori brevi) mostra funzio-

ne conclusiva e non ruolo vocalico, e pertanto distaccarla sarebbe improprio. D'altra parte la maggior parte delle legature di «Amen» non arriva all'ultima sillaba e se ne dovrebbero prolungare troppe: dal momento che l'una o l'altra soluzione non modifica l'esecuzione, per una mera valutazione statistica l'Edizione sceglie di tracciarle sempre come legature di sillabazione.

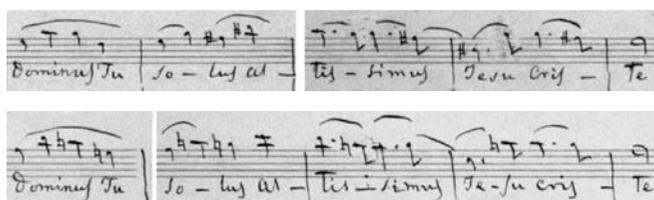
§ 6. Rossini in alcuni casi sovrappone legature di frase ad altre legature. Qui compaiono legature di tipo *a, b, c, d*:



Ao (*Gratias*, 41, C), c. 30r

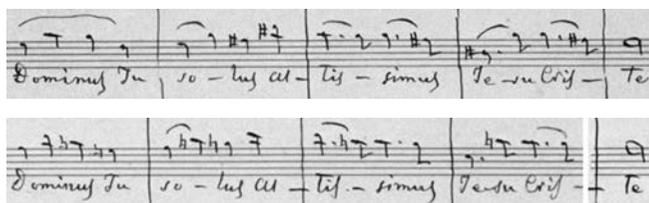
Questo è tuttavia l'unico caso che *PmsO* ha preferito sfoltire, adottando la lezione di *Ac*.

§ 7. Più spesso Rossini preferisce però tracciare la legatura di frase solo sulle porzioni melodiche che non abbiano altre legature. Il frammento dell'esempio si ripropone due volte a distanza di semitono:



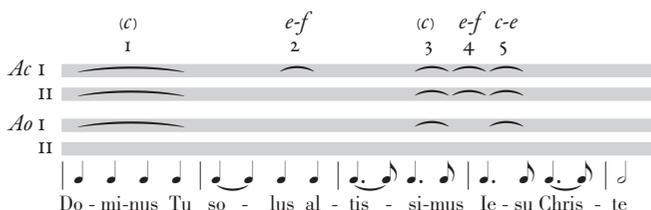
Ac (*Quoniam*, 81-85, 142-146, B), cc. 28r, 29r-v

Gli stessi due passi nella versione d'orchestra diventano:



Ao (*Quoniam*, 84-88, 145-148, B), cc. 86v, 92v-93r

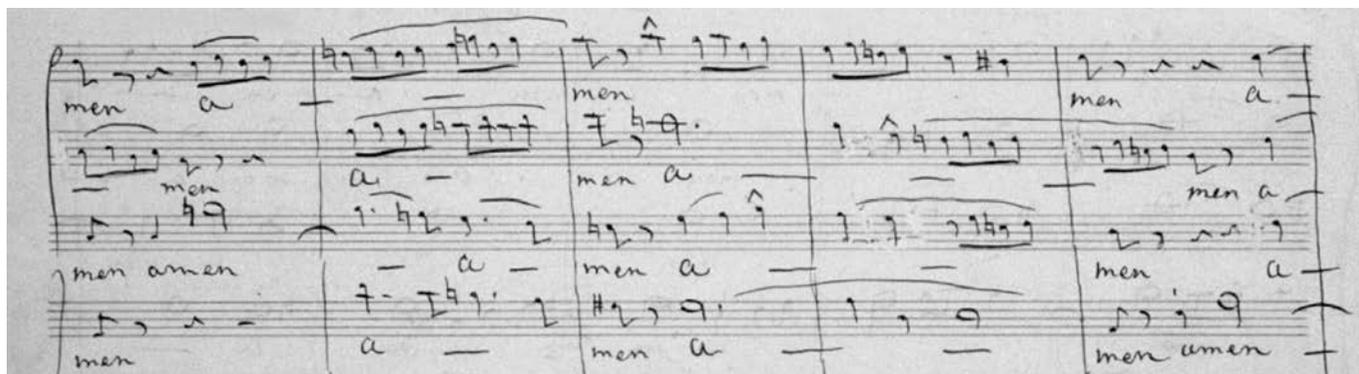
Qui vengono usate quattro tipi di legature (*c, d, e, f*). Le tre legature di sillabazione *d* (su «so-[lus]», «[al]-tis-[simus]» «Chris-[te]») sono presenti in tutte e quattro le ripetizioni. L'ultimo caso (il secondo di *Ao*) ha solo le legature di sillabazione. Le altre tipologie (*c, e, f*) possono essere sintetizzate in questo schema che distingue fra le quattro occorrenze (due in *Ac*, due in *Ao*):



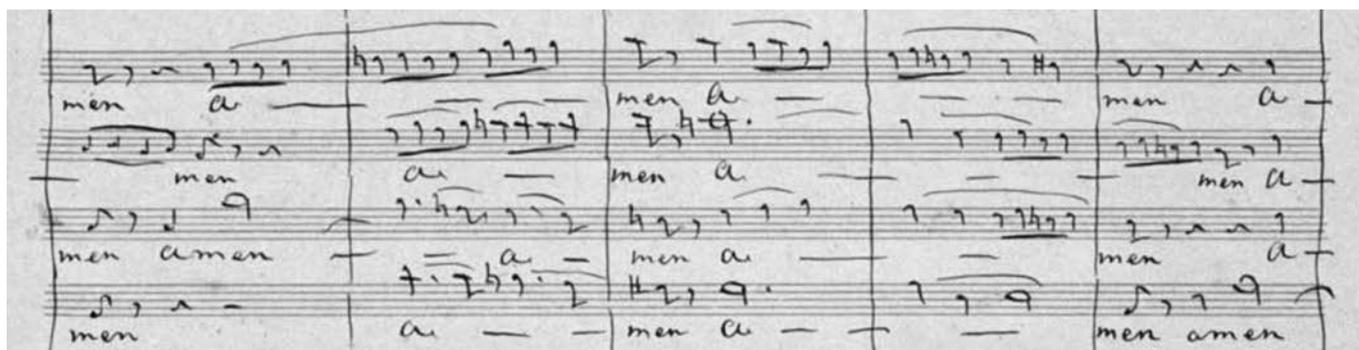
Oltre ad apparire evidente che a ogni occorrenza Rossini è sempre meno puntuale nel riprodurre le legature, si nota come le legature 2, 4 e 5, anche quando avessero più d'una interpretazione, mostrano statuto autonomo (le lettere ne indicano il ruolo). Al contrario le legature 1 e 3 non possono esser altro che il frammento di legature di frase.

ESEMPIO I (§ 5). Raffronto fra *Ac* (*Cum sancto*, 58-62, Chœur), c. 34v, e *Ao* (stesso passo), c. 108r

Ac



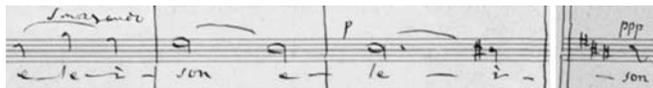
Ao



L'esempio mostra cioè come Rossini abbia tracciato solo un pezzo di legatura di frase, perché altre legature erano già presenti. In questo caso l'Edizione conserva le legature di salto 4 e 5 (e), e ricostruisce quella di frase (c) da 1 a 3 che assorbe la 2 (e-f):

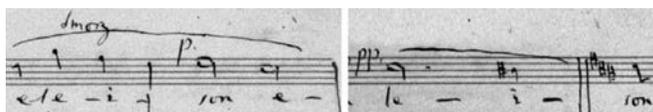


§ 8 · Spesso Rossini usa limitare la legatura di frase alla singola battuta:



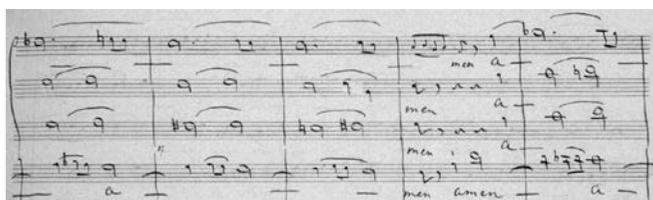
Ao (Kyrie, 64-67, chS), c. 10r-v

Il confronto con il passo originario di *Ac* mostra quanto questa scrittura con legature della durata di una battuta, oltre a trascurare l'unità della parola, non abbia particolare significato:



Ac (Kyrie, 64-67, chS), c. 8v

Un simile comportamento si riscontra anche nei lunghi vocalizzi del coro:

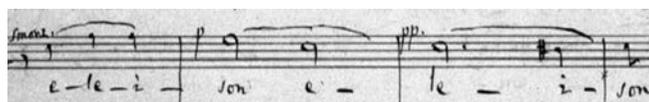


Ac (Cum sancto, 63-67, Chœur), c. 35r

Tuttavia in questo esempio, e in numerosi altri, non è facile stabilire se la legatura limitata alla battuta sia effettivamente una scrittura convenzionale o non voglia, ad esempio, evidenziare la progressione. Non si tratta di un comportamento sistematico, seppur frequente (e usato anche negli strumenti), né riconducibile a ragioni specifiche. L'Edizione in questi casi ha preferito conservare la lezione autografa, limitandosi a ricongiungere con il tratteggio il legato di una stessa parola e a discutere i casi più controversi in queste pagine.

§ 9 · La soluzione adottata dall'Edizione – tratteggiare la porzione di legatura per le congiunzioni e i prolungamenti integrati editorialmente – non è esente da inconvenienti, perché nel preservare la lezione di Rossini c'è il rischio di attribuirgli un significato che potrebbe non avere; parallelamente l'uso estensivo del tratteggio potrebbe risultare fastidioso alla lettura. D'altra parte il tratteggio è parso la soluzione più rispettosa del dettato originale e al contempo utile a offrire l'interpretazione editoriale. Come altrimenti restituire l'esempio appena sopra mostrato del *Kyrie* che nella prima occorrenza si presentava

in quest'altra forma (il corrispettivo in *Ao* reca solo una legatura di tipo *e* fra i due «eleison»):



Ac (Kyrie, 13-16, chS), c. 3v

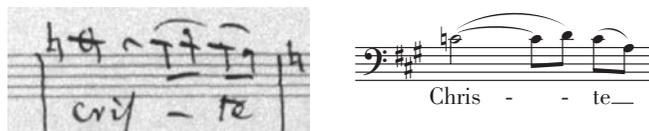
Due le ipotesi, diplomatica o interpretativa:



Fra la prima soluzione, fedele all'originale ma che spezza la parola senza ragioni evidenti, e la seconda, apparentemente più coerente ma che altera il dettato di Rossini, il tratteggio appare un compromesso ragionevole, soprattutto capace di offrire al lettore contemporaneamente il dettato autografo e il suggerimento editoriale.

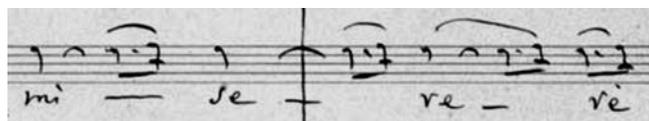
In altri casi l'integrazione non oppone controindicazioni e l'Edizione adotta tacitamente la linea continua:

§ 10 · In particolare quando la legatura di frase si aggancia a quella di valore:



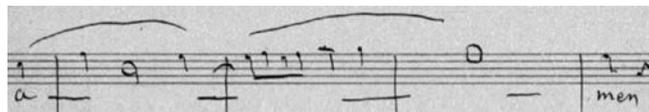
Ac (Quoniam, 93, B), c. 28r

Oppure:

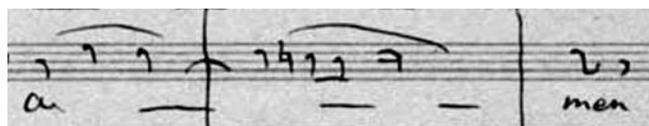


Ao (Qui tollis, 91-92, C), c. 72r

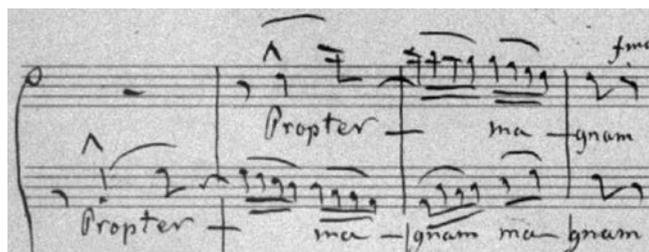
Non è infrequente che una legatura (di frase o sillabazione) s'interrompa in presenza di una legatura di valore:



Ac (Cum sancto, 43-47, chS), c. 34r

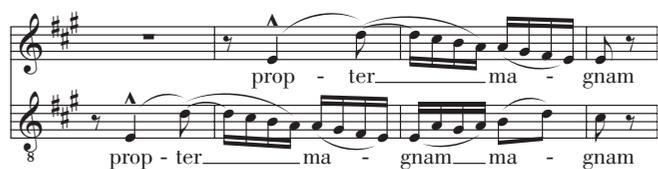


Ao (Cum sancto, 45-47, chT), c. 106v



Ac (Gratias, bb. 35-40, C, T), c. 16v

Quest'ultimo caso sarà così ricomposto in *PmsC*:



È vero che si sarebbe potuta adottare un'unica legatura sulla parola «propter», ma il primo tratto è certamente 'di salto' perché manca in *Ao*, dove Rossini evita preferibilmente di riprodurre le legature di tipo *e*.

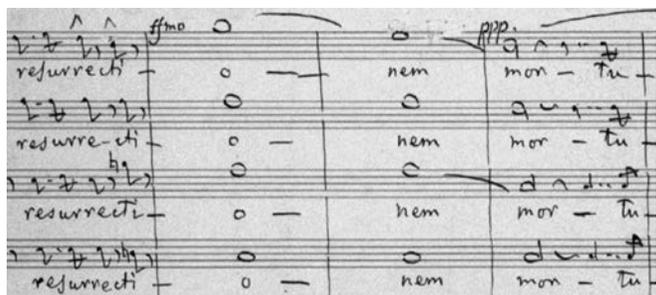
§ 11 · Simile caso può capitare anche fra legatura di frase e di sillabazione (si veda B nell'esempio):



Ao (*Gratias*, bb. 71-72, C, T, B), c. 33r

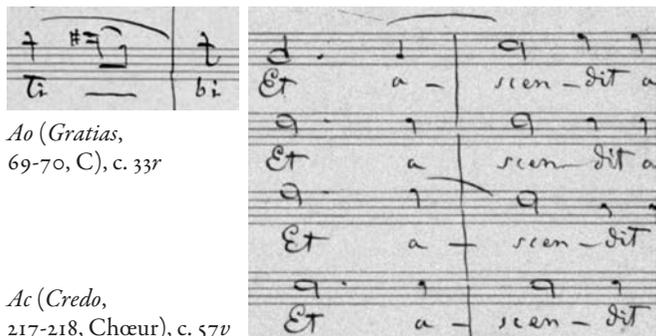
In realtà in questo caso è anche possibile che Rossini adotti per B legature di tipo *e* (in *Ac* le legature sono identiche) ma l'uniformità verticale ha preferibilmente indirizzato la scelta.

§ 12 · Il caso delle legature qui dette 'di salto' (*e*) è probabilmente il più interessante. Appaiono prevalentemente fra valori lunghi, a volte in corrispondenza del passaggio di voce, e a distanza di una quarta o più (intervalli più piccoli si rilevano solo 'fra parole' rendendo la funzione della legatura intercambiabile con il tipo *f*). Qui sono presenti in S e T a 481-482:



Ac (*Credo*, 479-482, Chœur), c. 63r

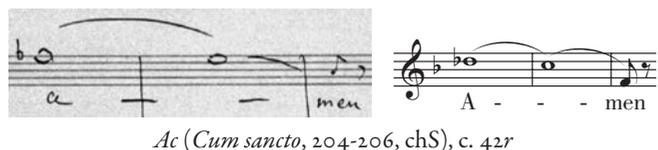
Si possono però trovare anche fra valori più brevi, e in alcuni casi anche ascendendo:



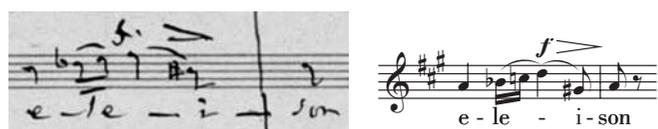
Ao (*Gratias*, 69-70, C), c. 33r

Ac (*Credo*, 217-218, Chœur), c. 57v

Si può ragionare se questo segno sia un'indicazione di 'portamento', di altri stili vocali dell'epoca, o più semplicemente sia un'avvertenza per non spezzare la voce. In ogni caso è legatura in genere trascurata in *Ao* (l'esempio del *Gratias* è uno dei rari casi): in caso di ambiguità il confronto fra *Ac* e *Ao* aiuta a riconoscerne la funzione. L'Edizione, per questo tipo di legatura, conserva fedelmente la forma autografa e sceglie di non estenderla anche in presenza di omissioni evidenti (per esempio in passi simili); si tratta infatti di forme grafiche proprie di Rossini che vale la pena attestare, non sistematizzare:



Ac (*Cum sancto*, 204-206, chS), c. 42r

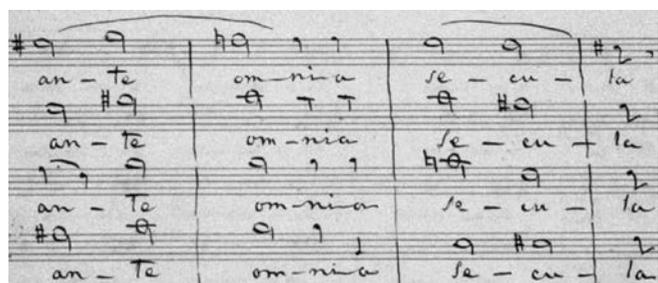


Ao (*Kyrie*, 80-81, chS), c. 12r

In entrambi i casi non si ha un'unica legatura di frase spezzata, ma due legature: una di sillabazione (*d*) e una di salto (*e*).

§ 13 · Le legature 'fra parole' (*f*), in quanto forma 'breve' di una legatura di frase (*c*), sono state in generale estese con tratteggio. Tuttavia quando l'estensione poteva apparire eccessivamente invasiva, come nel caso citato al § 1 (*Ao*, *Cum sancto*, 240 e 242), si è conservato l'originale.

§ 14 · Rossini nei passi omoritmici tende a tracciare la legatura di frase solo sulla voce superiore:



Ac (*Credo*, 55-58, Chœur), c. 49v

Se la legatura, come in questo caso, prevede porzioni tratteggiate, l'Edizione sceglie di estenderla verticalmente, se necessario, con tratto sempre interamente tratteggiato.

Legature strumentali

Pur considerando le relative specificità, l'Edizione applica alle legature strumentali i criteri discussi in quelle vocali. Tuttavia si segnala che:

§ 15 · Le legature di valore presenti in Pf e Har, diversamente dalle voci (§ 3), quando presenti fra due note interne alla battuta, sono al possibile sostituite da un valore singolo (ad es. *Quoniam*, 100, *mi* al grave). Il caso in *Ao* è meno frequente e sono stati segnalati gli interventi.

§ 16. In merito alle legature di frase:

– dove necessario l'Edizione unisce senza particolari avvertenze le legature come nell'esempio (da *Domine Deus*, 66-67):



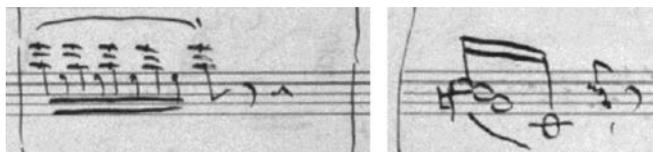
– le estensioni delle legature in passi omoritmici verticali (purché nell'ambito dello stesso strumento o famiglia di strumenti) sono tacite; laddove la legatura di riferimento sia stata in parte ricostruita (cioè parzialmente tratteggiata) la legatura parallela viene tratteggiata.

– i passi analoghi (in particolare nei fugati) ma con legature diverse, sono tacitamente uniformati all'opzione più frequente e coerente (tratteggiate le porzioni mancanti); in caso di soluzioni meno ovvie l'Edizione lo segnala.

– in presenza di reiterazione, le legature omesse sono integrate tacitamente, come in *Gratias*, da 67 (Pf, m. d.):

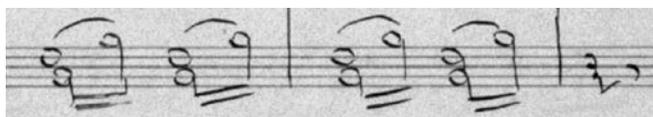


– nei tremoli in Pf e PfR Rossini lega correttamente fino alla chiusa, ma a volte accorcia la legatura alla penultima nota, soprattutto quando adotta la scrittura abbreviata:



Ac (Credo, 3, Pf m. d.), c. 47r *Ac (Credo, 59, Pf m. d.), c. 50r*

L'Edizione estende il modello tratteggiando il prolungamento; conserva invece la lezione originale in presenza di tremoli prolungati, poiché la legatura potrebbe scandire la ritmica interna, come in questo caso:



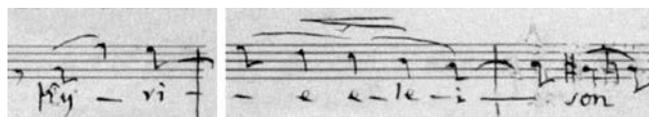
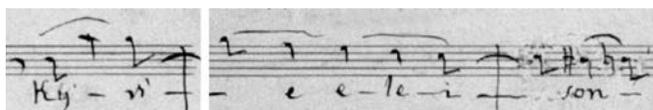
Ac (Credo, 195-197, Pf m. s.), c. 56v

– la legatura dei trilli, che in genere Rossini limita alle note di chiusura (occasionalmente può però cominciare dalla nota con *tr*), si uniforma al criterio prevalente.

Casi particolari

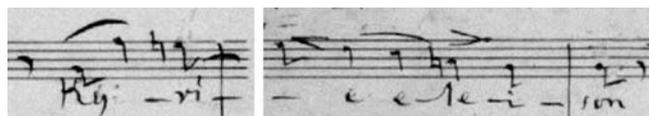
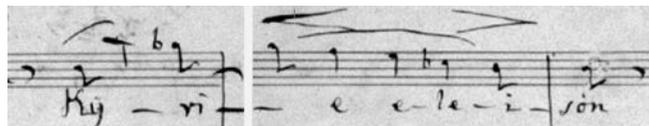
Malgrado le premesse qualche passo è apparso comunque di difficile interpretazione e, invece di disperderne la discussione in apparato, si è preferito presentarlo qui di seguito.

§ 17 (*Kyrie*) · A 20-22 (simile a 69-71) il chS propone una frase in contrattempo:



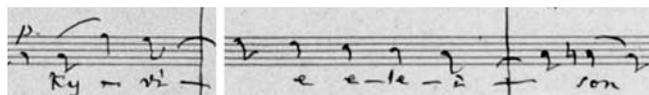
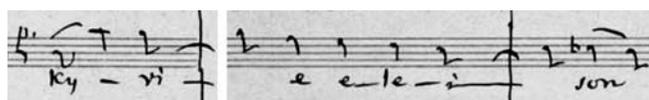
Ac (Kyrie, 20-22, 69-71, chS), cc. 4r, 7r

Qualcosa di simile ritorna a 24-26 (e 73-75):



Ac (Kyrie, 24-26, 73-75, chS), cc. 4r, 7r

L'uso delle legature appare assai frammentato, ma in *Ao* sopravvivono solo le legature di sillabazione:



Ao (Kyrie, 20-22, 69-71, chS), cc. 5r-v, 10v-11r

E così a 24-26 e 73-75. Il confronto mostra che le legature spezzate, che in *Ac* compaiono nella battuta centrale della frase, altro non vogliono che completare il legato fra la testa e la coda della frase la cui restituzione compiuta sarà:



Anche in questo caso Rossini fonde tre diverse funzioni (legature di sillabazione, o eventualmente 'salto', legatura di valore e legatura di frase) all'interno di un legato che solo graficamente appare frammentato. *Ao*, come detto, permette in molti casi di chiarire le intenzioni perché nelle parti vocali omette frequentemente le legature di frase.

§ 18 (*Gloria*) · Le 54 battute *post* 25 della parte strumentale del *Gloria* – un'oscillazione su accordi a distanza di quarta – presentano un segno di legatura incerto (cfr. ESEMPIO 2). In *Ao* le legature sono più regolari ma, in conseguenza del salto-pagina, prima i Fiati a 34 (c. 21v) e poi gli Archi a 42 (c. 22r), perdono coerenza anticipando di una battuta la successione delle legature (ESEMPIO 3).

Il modulo di due battute che costituisce complessivamente 3 periodi di 12 battute ciascuno rimane tuttavia evidente ed è coerente con la struttura armonica del brano (cfr. *PmsO*, SCHEDA I, p. 337). L'Edizione ricostruisce la regolarità delle legature che, più che separare i moduli (di fatto l'accompagnamento è un *continuum*), agevola la scansione formale del passo.

ESEMPIO 2 (§18) · Ac (Gloria, 25-33, Pf), c. 11v



ESEMPIO 3 (§18) · Ao (Gloria, 25-60, Fiati, Archi), cc. 20v-23r

Fiati *batt.* 27 34 42 50 58

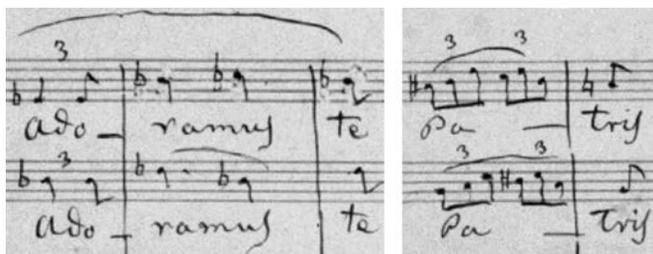
Archi *carta* 21v 21v 22r 22v 23r

ESEMPIO 4 (§19) · Ac (Gloria, 61-69, Soli), cc. 12v-13r

ESEMPIO 5 (§19) · Ao (Gloria, 61-69, Soli), c. 23r-v

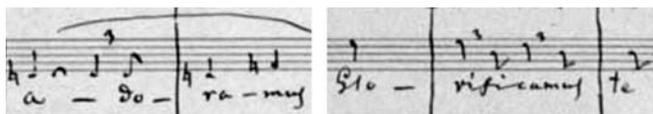
ESEMPIO 6 (§20) · Ac (Quoniam, 82-88, 143-149, Fl, Hb, Cl ... Bn), cc. 86r-v, 92r-v

§19 (*Gloria*) · Come mostra l'ESEMPIO 4, a una prima occhiata potrebbe sembrare che Rossini tracci le legature per segnalare le terzine. In realtà nella *Petite messe* Rossini indica sempre le terzine con il solo numero «3». Si veda per esempio:



Ac (*Gloria*, 51-53, S, C), c. 12r

Ac (*Qui tollis*, 88-89, S, C), c. 25r



Ao (*Gloria*, 59-60, S), c. 23r

Ao (*Gloria*, 67-69, C), c. 23v

Pertanto nel passo a 61-69 dell'ESEMPIO 4 le legature sono prevalentemente di sillabazione; in realtà la sillaba «[glorifi]-ca-[mus]» è frammentata (62-63 di C e B, e 66-68 di S e T) quasi a suggerire un'accentuazione ritmica del vocalizzo; inoltre non è facile giustificare i tre casi in cui le sillabe «-ca-mus» sono legate: a 63-64 di C e a 64 di B (a 68 di B è una legatura 'di salto').

Il confronto con lo stesso passo in *Ao* (ESEMPIO 5) mostra che queste ultime legature dalla funzione incerta spariscono. Si comprende pertanto che in *Ac* il legato su «-ca-mus» o completa gli spazi vuoti lasciati dalle altre legature, come osservato *supra* al §7; o più semplicemente traccia una legatura di salto (*e*) che *PmsC* conserva.

Isolare invece le terzine sulla sillaba «-ca-» sembra suggerire un'esecuzione in cui l'attacco delle terzine possa essere lievemente enfaticizzato/accentuato. La prescrizione scaturisce probabilmente dal timore di Rossini per un contrappunto vocale troppo uniforme, inconveniente evitato con molta evidenza per esempio negli accompagnamenti ritmati dei due fugati della Messa.

§20 (*Quoniam*) · I fiati in *Ao* mostrano spesso legature incerte, segnatamente nei due passi analoghi del *Quoniam* riprodotti nell'ESEMPIO 6. Più che suggerire un legato spezzato a ogni battuta (o mezza battuta) qui sembra che Rossini abbia dato un'indicazione di generico legato, interrompendo il tratto solo per evitare collisioni. A meno di non voler riproporre la legatura battuta per battuta attraverso la scorciatoia diplomatica, ogni altra soluzione è interpretativa. *PmsO* traccia un unico legato tratteggiando le porzioni mancanti.

§21 (*Cum sancto Spiritu*) · La parte di Har in *Ac* nel *Cum sancto* a 133-161 si presenta con un segno di legatura frammentato, dove l'inizio e la fine cade a caso, ma il cui senso di legato continuo è inequivoco. *PmsC* sceglie di organizzare la trentina di battute in arcate di 2, 3 o 4 battute, coerentemente con la struttura armonica della frase.

§22 (*Prélude*) · Oltremodo incerte si rivelano le legature del *Prélude* in *Ac* relative a soggetto e controsoggetto del fugato. Si veda ad esempio:



Ac (*Prélude*, 20-30, Pf), c. 74r

Non è d'aiuto il confronto con *Ao* perché, riprodotto dal copista di fiducia di Rossini, conferma e semmai radicalizza le legature battuta per battuta. Immaginare che il segno leghi in tal modo è una banalizzazione della scrittura: non solo l'ipotesi è contraddetta nelle ultime battute dell'esempio, ma creerebbe raggruppamenti di sei note del tutto estranei al senso della frase. Anche in questo caso Rossini sembra tracciare una legatura 'convenzionale' per indicare un legato continuo. È arduo pensare che questa scrittura vada oltre un semplice uso grafico, dato che non si conforma alla costruzione della frase. Nell'impossibilità però di sostituire un equivalente coerente al segno autografo, l'Edizione conserva la lezione originale.

ORGANICO

Non vi sono significative differenze di struttura fra la versione da camera e quella orchestrale. In linea di principio le due stesure si corrispondono sfruttando la prima solo un organico più contenuto, senza alterare il rapporto fra voci e strumenti. In particolare l'uso dei soli conserva in entrambe le versioni il ruolo di 'concertino del coro', e non si pone in alternativa, come nella prassi corrente, alla massa vocale; i soli sono cioè considerati parte integrante del coro che canta per tutta la durata della Messa. La prescrizione («Les 4 voix Solo avec le Chœur» in *Ac* e «Chœur et Soli ensemble» in *Ao*) rimanda alla prassi sacra dove i soli erano semplici prime parti. Tuttavia l'uso di prime parti importanti, ricercate dallo stesso Rossini fin dall'esecuzione Pillet-Will, ribalta il senso dell'operazione dispiegando per l'intera Messa un *continuum* di voci soliste, con un carattere timbrico-espressivo ben riconoscibile, a cui il coro occasionalmente offre peso vocale.

Versione da camera

La stesura definitiva della Messa coinvolge solo occasionalmente l'intero organico e, come mostra la tabella che segue, i Soli, in mancanza di una parte propria, rinforzano il coro, con la sola eccezione dell'*Agnus Dei* (nella colonna dei 'Soli' il quadrato scuro indica una parte indipendente, quando chiaro all'unisono col coro):

		Soli				Coro				Har	Pf	PfR
		S	C	T	B	S	C	T	B			
1 [Kyrie]	<i>Kyrie</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	<i>Christe</i>	■	■	■	■	■	■	■	■			
	<i>Kyrie</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
2 [Gloria]	<i>Gloria</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	<i>Et in terra pax</i>	■	■	■	■					■	■	
3	<i>Gratias</i>		■	■	■						■	
4	<i>Domine</i>			■							■	
5	<i>Qui tollis</i>	■	■						■	■		
6	<i>Quoniam</i>				■						■	
7	<i>Cum sancto</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
8 [Credo]	<i>Credo</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	<i>Crucifixus</i>	■									■	
	<i>Et resurrexit</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	<i>Et vitam</i>	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
9 [strum.]	<i>Prélude</i>										■	
10 [Sanctus]	<i>Ritournelle</i>										■	
	<i>Sanctus</i>	■	■	■	■	■	■	■	■			
11 [inno]	<i>O salutaris</i>	■									■	
12 [Agnus]	<i>Agnus Dei</i>	■				■	■	■	■	■	■	■

Va osservato che, seppur Rossini alla fine eliminerà la prescrizione di tre cantanti per registro (un solista più due coristi) – alla prima esecuzione se ne contano cinque – è chiaro che necessariamente un coro di pochi elementi possa meglio preservare l'amalgama con le tastiere (e lo stesso discorso varrà anche per la versione d'orchestra). Cori estesi, di quaranta o più voci, come spesso propongono molte società concertistiche, compromettono la trasparenza del suono e gli equilibri dinamici.

In tal senso, la fusione fra soli e coro deve trovare opportuna disposizione nello spazio. È preferibile che i quattro Soli non siano separati, in modo che possano meglio partecipare all'*ensemble* e, nei momenti in cui il quartetto vocale esce dal 'tutti' (segnatamente nel *Sanctus*), si eviterà la contrapposizione di due piani sonori, a vantaggio di una coralità unitaria il cui peso semmai potrà arricchirsi o assottigliarsi in ragione della presenza o meno dell'intera compagine corale.

Le cronache della prima esecuzione riferiscono che il pianoforte principale era un Érard a coda, mentre quello di ripieno un semplice verticale. L'armonium di casa Pillet-Will era in realtà un *harmonicorde* realizzato dalla casa Debain, benché di fatto la partitura prescriva l'uso di un comune armonium.¹

Nella seconda metà dell'Ottocento, pianoforte e armonium sono gli strumenti nobili della borghesia colta. Un ampio *corpus* di brani originali e trascrizioni, destinato ai due strumenti in coppia, caratterizza l'editoria musicale francese di quegli anni.² Nessuno, fra i cronisti di quella prima apprezzatissima esecuzione trovò insolita la combinazione degli strumenti che accompagnavano le voci. Sia che la si giudicasse una condizione provvisoria alla futura orchestrazione, sia che la si riconducesse alle mode

¹ Sull'*harmonicorde* Debain cfr. *infra* il contributo di Renato Meucci. L'unica testimonianza che dica 'verticale' il secondo pianoforte è quella di ENGEL 19.III.1864. Benché Rossini preferisse pianoforti Pleyel, gli Érard erano celebri da oltre un trentennio per il doppio scappamento che agevolava agilità e controllo. Negli anni Sessanta si mostravano già di grandi dimensioni e suono ricco, ma con la fine del Secondo Impero sarebbero stati soppiantati dai più potenti Steinway, strumenti con telaio interamente metallico che meglio di altri avrebbero soddisfatto la ricerca inesausta per il volume di suono; sugli Érard cfr. WINTER 1989, FRICK 1995, FREDERICK 2003, ROUDIER 2003 e BEAUPAIN 2005.

² Cfr. TCHOREK 2007.

salottiere dell'epoca – il sacro poteva ancora permettersi di non farsi castigare dalle costrizioni del cecilianesimo – nessuno attribuirà alla scelta strumentale quell'originalità timbrica che tanto ha suggestionato il Novecento.

Semmai, l'aggiunta di un secondo pianoforte verticale (limitato ad alcune sezioni), forse suggerita dall'ampiezza del salone Pillet-Will, deve aver completamente convinto Rossini che lo conserverà nella stesura definitiva, malgrado le stampe della *Petite messe*, anche per praticità commerciale, non si sarebbero fatti scrupoli a eliminarlo e attribuire all'armonium un ruolo *ad libitum*. In realtà lo strumento ad anca – reso «espressivo» dalle ultime innovazioni (capace cioè di *crescendo* e *diminuendo*) – assolveva al compito che sarà dell'organo nella versione d'orchestra, un intervento timbrico espressione del sacro più che strumento con funzione concertante.

Versione per orchestra

Come accennato, Rossini, contrariamente alla prassi corrente, prescrive che i soli cantino insieme al coro quando privi di parte indipendente.³ L'indicazione è tutt'altro che marginale perché impone un coro estremamente raccolto anche in presenza dell'orchestra. Con un coro troppo ampio sarebbe una fatica inutile chiedere ai solisti di cantare sempre. Certo con l'accompagnamento sinfonico un coro a tre voci per parte, come suggerisce il frontespizio in *Ac*, sarebbe troppo piccolo⁴ – del resto fu esteso a cinque (soli compresi) anche nell'esecuzione Pillet-Will dove l'organico era da camera. Ma avrebbe poco senso prevedere un numero eccessivo di coristi quando ai soli è prescritta la partecipazione al coro. Al contrario sarà preferibile ridurre il numero degli archi e lasciare in evidenza la ricchezza timbrica dei fiati che Rossini prescrive in gran numero ma usa più spesso alternativamente. Del resto la presenza dell'organo sembra avere proprio la funzione di compensare, dove serve, il ruolo discreto degli archi.

L'eliminazione del controfagotto, previsto in origine,⁵ seppur probabilmente mossa dalla scarsa diffusione dello strumento in Francia, va certamente nella direzione di una sonorità più raccolta. La stessa tuba, che modernamente sostituisce l'oficleide di Rossini, rischia di proporre volumi di suono eccessivi se non usata con accortezza.

Un'orchestra piccola meglio spiega l'attenzione con cui Rossini evita il raddoppio dei fiati per semplice rinforzo.

3 In tutti i numeri con Chœur l'indicazione «Chœur et Soli ensemble» (sempre riportata) è sostituita dal semplice «Chœur» nell'*Agnus Dei*, unico caso dove il contralto ha parte indipendente. D'altra parte Rossini per indicare l'ingresso del coro adotta la dicitura «Tutti».

4 Come in origine prescritto nella versione da camera (prescrizione non a caso poi eliminata da Rossini).

5 Cfr. *PmsO*, p. 334, nota 2-18, 59-67.

L'orchestra della *Petite messe* distingue fra trombe a pistoni e trombe naturali, e aggiunge le cornette, non per incrementare il peso, ma per le prerogative timbriche che, unitamente all'agilità degli strumenti, diventano preferibili ai corni.

Il numero apparentemente alto di fiati non deve trarre in inganno: Rossini li usa tutti insieme solo di rado (segnatamente nei fugati). È evidente che viene privilegiata la varietà timbrica rispetto al peso sonoro: i numerosi fiati servono a rendere cangiante e variegata la pasta acustica con cui si doppiano o contrappuntano le voci. Com'è per il coro, una massa di archi troppo estesa, magari accompagnata da un grand'organo, invece di valorizzare l'ordito dei colori strumentali, tenderà a uniformare e appesantire la resa generale della Messa. Non è da escludere che la delusione suscitata dall'orchestrazione di Rossini, nonché la condanna rivolta alla versione per orchestra sia da imputare, insieme all'aspettativa delusa di una strumentazione capace di contrapporsi alle voci, proprio all'utilizzo di orchestre troppo ampie, quelle che cominciavano a caratterizzare il sinfonismo del secondo Ottocento. Del resto Rossini non ebbe modo di sorvegliare la prima al Théâtre-Italien, né poté suggerire direttive in merito a distribuzione e pesi dell'organico.

Parti dell'orchestra

§1 · In *Ao* gli strumenti traspositori, scritti in Do, non prevedono armatura, con la sola eccezione delle cornette in Sib (peraltro erroneamente dette «en Fa»). *PmsO* esclude comunque l'armatura di trombe e cornette sia quando strumenti naturali (NN. 3, 4, 6, 8, 12), sia a pistoni (NN. 2, 7).

§2 · In alcuni casi, seppur non sistematicamente, Rossini prescrive taglie in «Mi#» e «La#» accanto alle comuni «Mi/La». Si tratta di normali taglie in Mi e La naturale la cui aggiunta del # serve solo a distinguerle da Mi♭ e La♭. In realtà la *Petite messe* usa in un solo caso Cor in Mi♭ (*Credo*), e quindi l'uso occasionale di «La#» dipende dalla presenza contestuale di «Mi#» (Trp in *Credo* e *Agnus Dei*; Cor in *Credo*).

§3 · Quando le coppie di fiati eseguono la stessa parte Rossini aggiunge «Unis» o il doppio gambo alle note; entrambe le soluzioni sono rese da *PmsO* con «a 2» (il doppio gambo solo per unisoni occasionali). Se la seconda parte tace Rossini prescrive «Solo» che *PmsO* rende aggiungendo «I» (o «III» in caso di seconda coppia).

In merito a ciascuna parte:

§4 · PETITE FLÛTE · Benché prescritto occasionalmente solo in quattro numeri (*Gloria*, *Cum sancto*, *Credo*, *Agnus Dei*), lo strumento richiede un esecutore dedicato.

§5 · CLARINETTES · Rossini usa Cl in La e Sib (parti scritte in Do) senza armatura (ad eccezione di *Cum sancto*

	N. 1 <i>Kyrie</i>	N. 2 <i>Gloria</i>	N. 3 <i>Gratias</i>	N. 4 <i>Domine</i>	N. 5 <i>Qui tollis</i>	N. 6 <i>Quoniam</i>
Petite flûte		■				
[2] Flûtes	■	■	■	■	■	■
[2] Hautbois	■	■	■	■	■	■
[2] Clarinettes	■ en La	■ en Si \flat	■ en La	■ en La	■ en Si \flat	■ en La
[2] Cors	■ en Ut	■ en Fa	■ en Mi \sharp	■ en Re	■ en Fa	■ en Mi \sharp
[2] Cors	■ en La bas	■ en Ut	■ en La bas	■ en La bas	■ en Ut	■ en La bas
[2] Cornettes		■ en Fa à piston				
[2] Trompettes		■ en Ut à piston		■ en Re		
[2] Trompettes			■ en La			■ en La
[2] Bassons	■	■	■	■		
Troisième Bassons	■	■	■	■		
3 Trombones	■	■		■		■
Ophicléide	■	■		■		■
Quatre Harpes					■	
Timbales		■ en Fa Ut				
1. ^{ers} Violons	■	■	■	■	■	■
2. ^{mes} Violons	■	■	■	■	■	■
Altos	■	■	■	■	■	■
SOPRANI	■	■	■		■ [solo]	
CONTRALTI	■	■	■		■ [solo]	
TENORI	■	■	■	■ [solo]		
BASSI	■	■	■			■ [solo]
Violoncelles	■	■	■	■	■	■
C. ^{tre} Basses	■	■	■	■	■	■
Orgue	■	■				
<i>righi</i>	20	24	16	16	18	16

SCHEMA · Distribuzione dell'organico della *Petite messe*, versione per orchestra

Spiritu che conserva per errore l'armatura d'impianto). Oscillante anche l'uso della chiave, preferibilmente di Sol nei primi numeri della partitura e poi in Do soprano per la taglia di La (dal n. 8) e Do tenore per quella di Si \flat (dal n. 5).

L'uso della chiave di Do per gli strumenti traspositori, praticato dalla scuola napoletana a partire dal Settecento, permette di leggere in suoni reali (o eventualmente ottavizzati) ciò che appare scritto in Do. L'attacco di Cl in La nel *Credo* oggi sarebbe in questa forma:

Notazione in Do (= *PmsO*) Notazione in suoni reali

Rossini in questo caso adotta la chiave di Do soprano che, senza mutare la posizione alla scrittura (suoni naturali), permette di dare il giusto nome alle note:

Chiave di Do (= *Ao*)

§ 6 · CORNETS · Nei NN. 2 e 7, sorta di cornice in Fa maggiore che apre e chiude la dossologia, Rossini usa cornette «à piston» (ovvero corrispondenti al moderno strumento) dicendole «en Fa». La lezione di Rossini è al femminile («cornettes») forse per assonanza con l'italiano, malgrado in francese lo strumento sia maschile, e la parte è scritta però in Si \flat con tanto di armatura. Rossini pensava certamente allo strumento in Si \flat , la taglia più comune, e deve aver scritto «Fa» confondendo la tonalità d'impianto (il ribadirlo al n. 7 si deve all'identità dei due organici, copiati meccanicamente). L'ipotesi che anche la meno comune cornetta in Fa fosse scritta comunque in Si \flat non è percorribile: l'estensione (reale) degli strumenti, come da partitura, corrisponde al registro centrale in Si \flat :

Estensione di CrtP (= <i>Ao</i>)	CrtP in Si \flat
Suoni reali	Suoni notati
	Suoni reali

Per eseguire invece la parte con la cornetta in Fa, strumento dal suono decisamente più cupo e pastoso, ci si

	N. 7 <i>Cum sancto</i>	N. 8 <i>Credo</i>	N. 9 <i>Prélude</i>	N. 10 <i>Sanctus</i>	N. 11 <i>O salutaris</i>	N. 12 <i>Agnus Dei</i>
Petite flûte	■	■				■
[2] Flûtes	■	■				■
[2] Hautbois	■	■				■
[2] Clarinettes	■ en Si \flat	■ en La Si \flat	■ en La Si \flat			■ en La
[2] Cors	■ en Fa	■ en Mi \sharp Mi \flat				■ en Mi
[2] Cors	■ en Ut	■ en La \sharp bas				■ en La [bas]
[2] Cornettes	■ en Fa à piston					
[2] Trompettes	■ en Ut à piston	■ en Mi \sharp				■ en Mi \sharp
[2] Trompettes		■ en La \sharp				■ en La \sharp
[2] Bassons	■	■	■			■
Troisième Bassons	■	■	■			■
3 Trombones	■	■	■			■
Ophicléide	■	■	■			■
Quatre Harpes						
Timbal(es)	■ en Fa [Do]	■ en Mi \sharp [Si]				■ en Mi \sharp [Si]
1. ^{ers} Violons	■	■			■	■
2. ^{mes} Violons	■	■			■	■
Altos	■	■			■	■
SOPRANI	■	■		[■]	■ [solo]	■
CONTRALTI	■	■		[■]		■
TENORI	■	■		[■]		■
BASSI	■	■		[■]		■
Violoncelles	■	■			■	■
C. ^{tre} Basses	■	■			■	■
Orgue	■	■	■	[■]		■
<i>righe</i>	24	24	16	—	14	24

ritrovarebbe di fronte a una scrittura tutta spostata sul registro acuto, in contrasto con le preogative della taglia eventualmente prescritta.

§7 · TROMPETTES · Rossini usa quattro Trp solo nei NN. 8 e 12 (taglie in Mi e La); altrove usa sempre una sola coppia in Do a pistonni (NN. 2 e 7), Re (N. 4) e La (NN. 3 e 6). Non è improbabile come mostrato nello SCHEMA qui sopra che alle parti III e IV fosse sempre assegnata la taglia in La (naturale o a pistonni).

§8 · BASSONS · Il terzo fagotto («Troisième Basson») nei primi sei numeri (fino al *Quoniam*) era originariamente un controfagotto («Contre Basson»); solo il *Qui tollis* non presenta correzioni all'intestazione della parte e sembra prevedere tre fagotti fin dalla prima stesura. La scrittura del *Kyrie* a 2-28 e 59-67, più agevole a una prima parte che a una terza, è conseguenza della riassegnazione dello strumento.

§9 · TROMBONES · La presenza di tre strumenti su un unico rigo rende spesso equivoca la distribuzione. Di fronte a questa scrittura (*Kyrie*, 1):



non è possibile dire con certezza se Rossini si riferisca ai soli primi due tromboni, ovvero se Trbn II debba raddoppiare il la_2 di Trbn I o il la_1 di Trbn III. *PmsO*, nei casi dubbi, suggerisce la distribuzione più opportuna alla condotta delle parti.

§10 · TIMBALES · Due sole caldaie sono previste per i timpani (che Rossini indica sempre con il singolare «Timbal»), intonate in Fa e Do fino al *Cum sancto* e in Mi e Si dal *Credo*. La parte, pur essendo scritta in suoni reali, è sempre senza armatura. Il rullo è in genere prescritto con *Rum* o *trum* o anche semplicemente *rum*. *PmsO* adotta sempre *Rum*.

§10 · ALTOS · Occasionalmente Rossini traccia un doppio gambo per bicordi o unisoni assecondando la prassi estemporanea delle viole di dividere la parte direttamente a leggjo. Essendo la scrittura non sistematica, e la prassi lasciata all'interprete, *PmsO* sceglie di trascurare sempre il doppio gambo.

§12 · VIOLONCELLES · Hanno sempre parte indipendenti. Rossini usa due volte, nel solo *Crucifixus* (*Credo*), un simbolo dal significato non immediato:



Ao (*Credo*, 146, Vles), c. 146v

Ao (*Credo*, 170, Vles), c. 149r

Il segno presente solo in *Ao* (omesso in *Bo*) sembra indicare l'uso del pollice come capotasto sul *mi* grave, per permettere l'esecuzione di quello acuto evitando il salto di corda, ciò a vantaggio dell'uniformità timbrica. In entrambi i casi il passo è chiuso cinque battute dopo da un asterisco. *PmsO* riproduce entrambi i segni in forma diplomatica.

§13 · CONTRE BASSES · Malgrado Rossini prescriva nell'accollatura del *Kyrie* l'uso di contrabbassi a quattro corde, l'estensione notata poi travalica il *mi*₁ (scritto) dello strumento raggiungendo il *do*₁. Quando violoncelli e contrabbassi usano lo stesso rigo la scrittura 'estesa' è usua-

le perché corretta almeno per il violoncello. In *Ao* però i due strumenti hanno parti distinte e si deve imputare solo all'abitudine la mancata attenzione all'estensione. *PmsO* conserva la lezione autografa perché i contrabbassi, anche oggi, sono abituati a trasportare estemporaneamente all'ottava sopra le parti fuori registro.

§14 · ORGUE · La parte di Org è sempre scritta su due righe corrispondenti ai due manuali (solo il *Prélude* è su tre); l'uso della pedaliera, indicato in forma sintetica, è stato tacitamente reso come da esempio (*Kyrie*, 77-78):

In sostanza il pedale raddoppia la voce inferiore. A volte invece, quando eccede l'ottava, la parte per pedale s'intende indipendente dalla m. s. I rari casi in cui la scrittura appare ambigua sono discussi in apparato.

L'HARMONICORDE DEBAIN

di Renato Meucci

Forse la migliore guida per comprendere l'originalità dell'*harmonicorde*, ideato nel 1851 dal costruttore francese Alexandre-François Debain (1809-1877), già inventore dell'armonium (1842),¹ è la descrizione fattane dallo stesso artefice in una lettera del 15 marzo 1858 pubblicata una settimana dopo sulla «Revue et Gazette musicale de Paris». ² L'anno precedente lo stesso Debain aveva dato alle stampe, sul settimanale «Le guide musical» del 17 marzo 1857, un altro breve contributo relativo al suo strumento, nel quale segnalava tra l'altro con orgoglio il lusinghiero giudizio espressogli da Rossini:

M. Debain, ho sentito con piacere il nuovo strumento, l'*harmonicorde*. Si tratta di una gran bella invenzione che non può che essere ben accolta nel mondo musicale.³

Per comprendere le motivazioni che spinsero all'ideazione dell'*harmonicorde* mi pare opportuno un riferimento preliminare alle esigenze musicali che portarono in quegli anni a un massiccio sviluppo di strumenti a tastiera ibridi, costituiti spesso dall'accoppiamento di un pianoforte e di un armonium, ovvero da una variante di questo abbinamento costruttivo.

Come illustra nel suo articolo il medesimo Debain, e come è evidente da numerose altre testimonianze, un certo genere di musica – soprattutto di intrattenimento – riconosceva nell'armonium notevoli potenzialità espressive, limitate tuttavia da almeno due fattori: la rapidità di estinzione del suono una volta abbandonato il tasto, e la poca nitidezza del transitorio d'attacco, il fenomeno acustico che accompagna l'inizio di ogni nota rendendola istantaneamente riconoscibile per altezza, intensità e timbro. Il pianoforte, a sua volta, pur sommamente apprezzato per le sue tante altre qualità, presentava agli occhi dei contemporanei il difetto di una ancor debole sonorità (rammento che ci riferiamo a strumenti precedenti la metà del secolo), oltre all'impossibilità di prolungare a piacimento la durata delle note, dote invece peculiare dell'armonium.

Quest'ultimo, in grado di emettere anche un ampio volume sonoro e una notevole varietà di timbro grazie ai suoi vari registri, risultava particolarmente adatto al repertorio che oggi chiameremmo 'leggero', potendo divenire addi-

rittura il sostituto di una piccola orchestra ogniqualvolta per ragioni di economia o di praticità non fosse possibile disporre di essa. Una funzione particolarmente apprezzata negli ambienti in cui veniva eseguita musica da salotto, un genere caratterizzato da brani cantabili di limitata durata e di agevole esecuzione, dai titoli evocativi e magari magniloquenti, da un andamento melodico ammiccante e spesso stereotipato, ovvero da ritmi di danze alla moda. D'altra parte analoghe esigenze erano sentite anche in un repertorio ben più ambizioso e virtuosistico, che includeva tra l'altro un'esorbitante quantità di trascrizioni di arie e di intere opere liriche, spesso destinate proprio all'armonium in unione o in alternativa al pianoforte.

La ricerca costruttiva effettuata per dotare gli strumenti a tastiera a corde della possibilità di sostenere a piacimento le note emesse risaliva d'altronde molto indietro nel tempo (basterebbe ricordare la «viola organista» di Leonardo da Vinci, che già mirava a prolungare il suono delle corde) e proseguì per secoli con soluzioni le più varie, tramite corde sfregate da ruote, nastri, archetti, in un'incessante sperimentazione alla quale contribuirono fin quasi alla fine dell'Ottocento anche numerosi artefici italiani.⁴

Se sui pianoforti il prolungamento del suono fu tentato con gran varietà di espedienti (tra cui la veloce ripetizione della percussione dei martelli), la ricerca di una maggiore efficacia sonora degli strumenti ad ancia libera fu oggetto di una vera e propria esplosione ideativa. Questa strada fu particolarmente battuta in Francia, dove i principali costruttori di armonium entrarono in gara nell'ideazione di modelli che combinavano insieme i due principi di produzione del suono, quello delle corde percosse e quello delle ance libere.

Si doveva fare i conti tuttavia inevitabilmente con un ostacolo di ardua soluzione: le variazioni di umidità relativa, allora decisamente più ampie di quelle odierne anche a causa dell'utilizzazione solo intermittente del riscaldamento ambientale, con conseguenti notevoli escursioni termiche e igrometriche tra giorno e notte, soprattutto d'inverno. Ne derivava un comportamento delle due componenti dello strumento difficilmente conciliabile: nel pianoforte, una sostanziale instabilità dell'accordatura derivata dal comportamento ipersensibile del legno; nell'armonium al contrario un'intonazione pressoché fissa garantita dal metallo delle ance libere.

1 Sulle invenzioni di Debain cfr. PIERRE 1893, pp. 238-242.

2 DEBAIN 1858, testo e traduzione in APPENDICE.

3 DEBAIN 1857, anch'esso in APPENDICE.

4 Una lista di essi si trova in SACHS 1913.

Ciascun costruttore affrontò tale incompatibilità a suo modo, restando comunque quella dell'*harmonicorde* di Debain una delle soluzioni più originali e, almeno da questo punto di vista, quella per molti versi più efficace. Debain aveva infatti deciso di collegare a ogni tasto dell'armonium una sola corda metallica, di lunghezza differente ma sempre di identico spessore;

questa corda viene colpita molto leggermente da martelli che la mettono in vibrazione nel momento esatto in cui si aprono le valvole d'emissione dei suoni dell'armonium; l'effetto della corda colpita dà alla nota una forza d'attacco sufficiente e la stessa nota, in tal modo accentuata, sembra continuata dal suono dell'armonium.⁵

Lo strumento così concepito non può in alcun modo essere considerato un armonium abbinato a un pianoforte (un giudizio erroneo molto diffuso allora come oggi): l'*harmonicorde* è in definitiva, come ha rimarcato di recente Pascal Auffret in un prezioso contributo sull'argomento, solo un armonium perfezionato.⁶

Se esaminiamo lo strumento basandoci sulla dettagliata descrizione dello stesso inventore noteremo la piena consapevolezza da parte sua del fatto che i due strumenti rispondono in maniera del tutto differente alle variazioni microclimatiche e che proprio il non averne tenuto conto aveva determinato il fallimento di molti tentativi precedenti da parte di altri costruttori.

Debain ricorda anche l'autorevole parere di Fétis, il quale pur avendo in un primo momento criticato lo strumento nel 1855,⁷ si rese in seguito conto delle notevoli possibilità che l'*harmonicorde* racchiudeva in sé, tornando così sui suoi passi nel 1857, con un nuovo lungo articolo questa volta estremamente favorevole.⁸

Lo stesso Debain sottolinea dunque come l'*harmonicorde* intenda risolvere la citata lacuna dell'armonium comune, ossia il rapido arresto del suono al rilascio del tasto, grazie alla vibrazione delle corde metalliche introdotte nel nuovo modello, il cui suono si prolunga leggermente arricchendo peraltro il risultato acustico complessivo. A risolvere eventuali problemi di intonazione che le variazioni climatiche possono imporre anche all'*harmonicorde*, in caso di consistenti sbalzi di temperatura, era

stata aggiunta ad ogni corda una vite d'intonazione, comodamente raggiungibile; d'altra parte, essendo tutte le corde di identico spessore, la tensione da esse esercitata risultava praticamente identica, con conseguente maggiore stabilità dell'insieme. Debain esprimeva infine una calda raccomandazione, verosimilmente ben presente allo stesso Rossini della prima stesura della *Petite messe solennelle*: questo strumento è adatto alla musica da camera (o meglio da salotto), non alle grandi sale da concerto, dove i suoi effetti delicati e le sue possibilità di sfumatura si perdono inevitabilmente. È in questo contesto che la sua pur limitata dotazione di registri, che va da un minimo di quattro o cinque a un massimo di una decina, con la possibilità di inserire e disinserire le corde metalliche, si presta meglio all'abilità di strumentisti e virtuosi, tra i quali ultimi rientrano alcuni dei più celebri suonatori d'armonium francesi dell'epoca, autori anche di brani destinati espressamente all'*harmonicorde*, come Louis J. A. Lefébure-Wély, Frédéric Brisson, Alfred Lebeau, e vari altri.

Ci si potrebbe chiedere, allora, come mai un manufatto così lodevole e così ben congegnato non abbia trovato un'accoglienza più favorevole e duratura. A questo proposito la risposta appare quasi immediata: molte delle istanze che avevano spinto i costruttori a sperimentare l'abbinamento di armonium e pianoforte erano dettate da carenze dei pianoforti di primo Ottocento, in particolare dall'insufficiente durata del suono e dalla scarsa tenuta dell'accordatura, messe tanto più in evidenza dall'esecuzione in grandi sale da concerto, allora in costante proliferazione. Con l'adozione negli anni '50 e '60 di una struttura dello strumento sempre più robusta, e soprattutto con l'introduzione del telaio fuso in ghisa per sostenere tutto il peso di trazione delle corde, i pianoforti vennero a esaudire efficacemente e rapidamente entrambe queste esigenze, grazie alla possibilità di adottare corde molto più robuste e sonore, nonché ben più stabili nell'intonazione.

Da allora la storia del pianoforte tornò a separarsi definitivamente da quella dell'armonium, che divenne quindi quasi esclusivamente strumento sostitutivo dell'organo (naturalmente laddove quest'ultimo non era disponibile), un compito rimasto in vigore sino a qualche decennio fa, prima che lo strumento fosse definitivamente soppiantato da più economiche tastiere elettriche ed elettroniche.

Finì così per chiudersi quella parentesi temporale che era stata consacrata peraltro dal genio e dall'intuito di Rossini, ma che con l'avvento di nuovi bisogni tecnici ed espressivi, e con l'affermarsi di nuove risorse sonore, doveva rivelarsi priva di ulteriore attrattiva e prospettive.

5 DEBAIN 1858, in APPENDICE. Una dettagliata serie di fotografie, anche delle parti interne dello strumento (*ante* 1860) conservato al Musée de la Musique di Parigi, è pubblicata *on line* in *Médiathèque · Cité de la Musique*.

6 Cfr. AUFFRET 2010, in part. p. 11.

7 FÉTIS 1855, p. 29 (anche in *Exposition Universelle*, II, p. 683).

8 FÉTIS 1857.

[DEBAIN 1857]

Il y a longtemps que l'on désire un orchestre de salon. Tous les efforts ont pour but un instrument analogue au piano, mais comportant le prolongement des sons et la diversité de timbres que l'on demande à tout ensemble instrumental. Ce but, l'harmonicorde, de mon invention, l'a complètement atteint.

Ce qui le distingue, c'est l'instantanéité, la légèreté, la précision vive et ferme des instruments à cordes percutées, en même temps que la puissance, la richesse d'expression et la variété de timbre que présentent les différents jeux de l'harmonium. Rien de plus suave, de plus délicieux que le mélange des sons de la corde et de l'anche libre. On entend tour à tour l'orgue et ses larges harmonies, le piano et ses traits les plus fins, la harpe, tous les instruments à vent et à cordes, joints à des effets éoliens inconnus jusqu'ici.

L'harmonicorde n'a qu'un seul clavier; il est aussi facile à jouer pour le pianiste que pour l'organiste, et son accord est si simple, que l'amateur lui-même peut aisément le rétablir.

Adopté par nos premiers artistes, ce nouvel instrument a reçu du témoignage de Rossini lui-même une éclatante consécration. Voici la lettre que le célèbre maître a bien voulu m'adresser après avoir entendu l'harmonicorde: «Monsieur Debain, j'ai entendu, avec un véritable plaisir, votre nouvel instrument, l'harmonicorde. C'est une fort belle invention qui ne peut manquer d'être bien accueillie dans le monde musical». Ces quelques lignes, dont on comprendra la haute importance, me dispensent d'entrer dans de plus longues explications sur les avantages de l'harmonicorde et sur l'avenir qui lui est réservé.

È da molto tempo che si desidera un'orchestra da salotto. Tutto l'impegno è posto nel creare uno strumento simile al pianoforte, ma con il prolungamento dei suoni e la varietà di timbri che ci si attendono da ogni complesso strumentale. L'*harmonicorde* di mia invenzione l'ha pienamente raggiunto tale scopo.

Ciò che lo distingue è l'immediatezza, la leggerezza, la precisione vivida e netta degli strumenti a corde percosse, insieme con la potenza, la ricchezza d'espressione e la diversità di timbro dei vari registri dell'armonium. Nulla di più dolce, di più delizioso che la miscela di suoni delle corde e delle anche libere. A seconda dei casi si odono l'organo e le sue ampie armonie, il pianoforte e le sue migliori caratteristiche, l'arpa, tutti gli strumenti a fiato e a corde, insieme a degli effetti d'aria finora sconosciuti.

L'*harmonicorde* ha una sola tastiera ed è facile da suonare tanto per il pianista quanto per l'organista; la sua accordatura è così semplice che anche un dilettante può facilmente effettuarla.

Adottato dai nostri migliori artisti, questo nuovo strumento ha ricevuto dalla testimonianza stessa di Rossini un sorprendente riconoscimento; ecco la lettera che il famoso maestro mi ha inviato dopo aver ascoltato l'*harmonicorde*: «M. Debain, ho sentito con piacere il nuovo strumento, l'*harmonicorde*. Si tratta di una gran bella invenzione che non può che essere ben accolta nel mondo musicale». Queste parole, di cui si comprenderà la grande importanza, mi dispensano dall'entrare in più lunghi dettagli sui vantaggi dell'*harmonicorde* e sul futuro che gli è riservato.

[DEBAIN 1858]

À Monsieur le rédacteur de la «Gazette musicale»
Paris, 15 Mars 1858

Permettez-moi, monsieur, d'avoir recours à votre estimable journal pour éclairer un point encore obscur relatif à l'harmonicorde, dont je suis, comme vous savez, l'inventeur. Et d'abord, qu'il me soit permis, puisque l'occasion s'en présente, de remercier ici les compositeurs et artistes du puissant patronage qu'ils ont spontanément accordé à l'instrument nouveau, soit par leurs compositions spéciales, soit en le faisant entendre dans un grand nombre de concerts et de réunions musicales. Qu'il me soit permis de remercier aussi MM. les rédacteurs des journaux français et étranger pour les articles qu'ils ont bien voulu écrire sur l'harmonicorde; mais ces articles renferment généralement une erreur d'appréciation que le caractère de bienveillance dont ils sont empreints devait me rendre plus sensible encore. Je dois aux compositeurs, aux artistes et amateurs qui jouent l'harmonicorde, aux rédacteurs qui ont fait l'éloge de l'instrument, à moi-même, de préciser le but que je me suis proposé dans l'adjonction d'une corde simple au mécanisme de l'harmonium, dont je suis aussi l'inventeur.

Al signor redattore della «Gazette musicale»
Parigi, 15 marzo 1858

Permettetemi, signore, di ricorrere al vostro stimato giornale per illuminare un punto ancora oscuro relativo all'*harmonicorde* di cui, come sapete, sono l'inventore. Innanzitutto mi sia permesso, giacché se ne presenta l'occasione, di ringraziare qui i compositori e gli artisti per il rimarchevole patrocinio che essi hanno spontaneamente accordato al nuovo strumento, sia con le loro composizioni specifiche, sia facendolo ascoltare in un gran numero di concerti e di accademie musicali. Mi sia permesso altresì di ringraziare i sigg. redattori dei giornali francesi e stranieri per gli articoli che hanno voluto dedicare all'*harmonicorde*, anche se questi articoli contengono di solito un errore di valutazione che il carattere di benevolenza cui sono improntati rende ancor più evidente ai miei occhi. È doverosa verso i compositori, gli artisti e i dilettanti che suonano l'*harmonicorde*, i redattori che hanno fatto l'elogio dello strumento, e anche verso me stesso, una precisazione circa lo scopo che mi sono prefisso nell'aggiungere una semplice corda al meccanismo dell'armonium, di cui pure sono l'inventore.

Je n'ai point voulu, comme on l'a dit, la réunion du piano à l'harmonium. Pris isolément, les deux instruments ont leurs qualités trop connues pour qu'il soit nécessaire de les indiquer ici ; mais réunis dans un seul instrument, ils perdent leurs vertus essentielles et se nuisent réciproquement d'une façon déplorable. Je suis en cela complètement de l'avis de M. Fétis, qui, dans un article en date du 26 mars 1857, après avoir dit que «le célèbre compositeur Litolff se passionna pour l'harmonicode destiné à produire dans l'orchestre d'heureux effets qu'aucune combinaison d'instruments ne pouvait réaliser» ajoute: «Il y a dans la corde unique une pureté d'intonation qu'on ne peut jamais obtenir de plusieurs cordes frappées du même coup de marteau, à cause de la presque impossibilité de maintenir l'unisson parfait».

Mais cet inconvénient très réel n'est pas le seul qui rende impossible l'accouplement vicieux du piano et de l'orgue ; l'expérience a prouvé que l'accord entre ces deux instruments était impossible, car entre la difficulté déjà grande de mettre trois cordes à l'unisson et justes avec l'orgue, il suffit d'une variation de dix degrés dans la température pour fausser immédiatement l'instrument; en outre, le meilleur piano renfermant un harmonium ne produit que des sons courts, secs et roides quand ils sont mélangés aux notes soutenues de l'orgue, lesquelles, de leur côté, se trouvent couvertes par la vibration des trois cordes du piano. Enfin, le toucher du clavier n'étant pas le même pour le piano et pour l'harmonium, il en résulte des difficultés de doigtés insurmontables, qui obligent l'exécutant à jouer une musique bâtarde, sans délicatesse et sans charme, tenant à la fois de l'orgue et du piano sans appartenir à aucun de ces instruments.

On le voit, après ce que nous venons de dire, la réunion défectueuse à tous égards de l'orgue et du piano n'a pu être notre but en inventant l'harmonicode, et si nous avons exceptionnellement fabriqué des pianos dans lesquels nous avons placé un harmonium, nous ne l'avons fait que pour satisfaire le caprice de quelques amateurs qui n'auront pas tardé à reconnaître, comme nous, les inconvénients d'une semblable combinaison. Non, le but de l'harmonicode est tout autre, et le bon accueil fait par les dilettanti à ce nouveau membre de la famille instrumentale nous prouve que nous ne nous sommes pas trompés.

On sait que l'harmonium renferme un certain nombre de jeux de timbres différents qui rappellent les sons variés des instruments à vent, tels que flûte, hautbois, clarinette, basson, etc. On sait aussi que les vibrations de l'harmonium cessent brusquement dès que les doigts quittent le clavier, ce qui donne nécessairement de la sécheresse à l'exécution. Il n'en est pas de même des instruments à cordes frappées, dont les sons conservent après leur émission des vibrations affaiblies qui nourrissent la mélodie et l'harmonie dessinées, pour ainsi dire, sur un fond de vibration assez forte pour détruire la sécheresse, assez vague, assez indéterminée pour ne pas produire de confusion. En trouvant le moyen d'ajouter aux qualités de l'harmonium la vibration d'une corde frappée, je n'ai fait autre chose que rendre l'harmonium plus complet.

L'harmonicode est donc un instrument *sui generis* formé d'un harmonium, dont les notes sont rendues vivantes par la vibration toujours juste et toujours suffisante d'une corde

Non ho affatto cercato, come è stato detto, un abbinamento del pianoforte con l'armonium. Presi isolatamente i due strumenti hanno delle qualità fin troppo conosciute perché sia necessario indicarle in questa sede; ma riuniti in un solo strumento perdono le loro virtù essenziali e si nuocciono reciprocamente in modo deplorabile. Sono in ciò completamente concorde con Fétis il quale, in un articolo del 26 marzo 1857, dopo avere detto che «il celebre compositore Litolff si appassionò all'*harmonicode*, destinato a produrre nell'orchestra effetti felici che nessuna combinazione di strumenti poteva realizzare» aggiunge: «C'è nella corda unica una purezza d'intonazione che non si può mai ottenere da più corde colpite allo stesso tempo da un martelletto, a causa dell'impossibilità pratica di mantenere un perfetto unisono».

Ma quest'inconveniente pratico non è il solo che rende impossibile il fallace accoppiamento del pianoforte e dell'organo; l'esperienza ha provato che l'intonazione tra questi due strumenti è impossibile poiché, a parte la già notevole difficoltà di accordare tre corde all'unisono tra di loro e poi insieme con l'organo, basta una variazione di dieci gradi di temperatura a far stonare immediatamente lo strumento; inoltre anche il miglior pianoforte abbinato con un armonium produce soltanto suoni brevi, secchi e duri se mescolati alle note tenute dell'organo che, a loro volta, vengono coperte dalla vibrazione delle tre corde del pianoforte. Infine, poiché il tocco della tastiera non è lo stesso per il piano e per l'armonium, ne risultano difficoltà di diteggiatura insormontabili che obbligano l'esecutore a eseguire una musica ibrida, senza delicatezza e senza incanto, che condivide di volta in volta caratteristiche dell'organo e del piano senza appartenere a nessuno di questi due strumenti.

Come si capisce da quanto detto più sopra, la riunione dell'organo e del piano, difettosa da tutti i punti di vista, non ha potuto essere il nostro scopo inventando l'*harmonicode*, e se anche abbiamo eccezionalmente costruito pianoforti ai quali era stato aggiunto un armonium, l'abbiamo fatto solo per soddisfare il capriccio di alcuni amatori, i quali non avranno tardato a riconoscere, come noi, gli inconvenienti di un simile abbinamento. No, lo scopo dell'*harmonicode* è molto diverso, e la buona accoglienza riservata dai *dilettanti* [in italiano] a questo nuovo membro della famiglia strumentale prova che non ci siamo sbagliati.

Si sa che l'armonium contiene un certo numero di registri differenti che ricordano i vari suoni degli strumenti a fiato, come flauto, oboe, clarinetto, fagotto, ecc. Si sa anche che le vibrazioni dell'armonium cessano bruscamente appena le dita lasciano la tastiera, cosa che rende inevitabilmente secca l'esecuzione. Ciò non avviene con gli strumenti a corde percosse, i cui suoni dopo l'emissione conservano deboli oscillazioni che nutrono la melodia e l'armonia, a loro volta delineate, per così dire, su uno sfondo di vibrazioni sufficientemente forte per eliminare tale secchezza, ma sufficientemente vago e indeterminato per non generare confusione. Trovando il modo di aggiungere alle qualità dell'armonium la vibrazione di una corda percossa non ho fatto altro che rendere l'armonium più completo.

L'*harmonicode* è dunque uno strumento *sui generis* formato da un armonium le cui note sono rese vivide dalla vibrazione sempre intonata e sempre adeguata di una sola corda per ogni

unique pour chaque note d'orgue; cette corde est très légèrement frappée par un marteau qui la met en vibration à l'instant même où s'ouvrent les soupapes d'émission des sons de l'harmonium; l'effet de la corde frappée donne à la note une force d'attaque suffisante, et cette note ainsi accentuée semble continuée par le son de l'harmonium. C'est ce mélange d'un effet entièrement nouveau qui a valu à l'harmonicorde la puissante recommandation de l'illustre auteur de *Guillaume Tell*.

J'ai dit plus haut qu'une simple variation dans la température suffisait pour détruire l'accord entre les cordes frappées et le son de l'orgue; l'harmonicorde n'est pas absolument exempt de cet inconvénient; mais comme il ne s'agit jamais pour l'harmonicorde que d'une seule corde pour chaque note, l'amateur peut toujours, au besoin, rétablir l'accord de la corde faussée, en se guidant sur le son de l'harmonium qui reste invariable. J'ai, en outre, rendu cet accord très facile et très prompt à l'aide d'une vis de rappel qui agit sur la corde unique de chaque note; l'application de cette vis serait impossible, faute de place, sur des instruments à plusieurs cordes. Enfin, et ce qui facilite encore l'opération de l'accord de mon instrument, c'est que n'ayant point en vue les sons du piano dans l'harmonicorde, mais la seule vibration d'une corde frappée, j'emploie pour toutes les notes indistinctement des cordes de même grosseur, dont la tension est la même, et sur lesquelles les variations atmosphériques agissent uniformément.

Cette lettre est déjà longue, je le crains, mais comme je n'ai point pour système d'occuper la presse de mon nom et de mes travaux, j'ajouterai une dernière observation, afin de n'avoir plus à revenir sur l'harmonicorde. L'harmonicorde, par l'expression délicate de ses nuances, est avant tout un instrument de salon; c'est dans un salon seulement que l'on peut apprécier la variété et la qualité de ses timbres. Sous des doigts habiles, les sons semblent fuir parfois et s'évanouir comme une vapeur sonore. Dans une grande salle de concert, l'exécutant, pour se faire entendre, est obligé de forcer les effets de douceur, et quand les forte viennent ensuite, le contraste n'est pas assez tranché, et l'instrument perd alors sa qualité la plus précieuse, l'expression. J'ai consacré spécialement un des salons de mon établissement à l'audition permanente de l'harmonicorde, qui a lieu tous les jours, d'une heure à quatre heures. J'invite les personnes qui veulent se rendre compte de tous les effets dont cet instrument est susceptible, à venir aux heures indiquées.

Recevez, monsieur le rédacteur, l'assurance de ma parfaite considération.

A. Debain

nota dell'organo; questa corda viene percossa leggermente da un martelletto che la mette in vibrazione nel momento esatto in cui si aprono le valvole d'emissione dei suoni dell'armonium; l'effetto della corda percossa dà alla nota una forza d'attacco sufficiente e la stessa nota, in tal modo accentuata, sembra continuata dal suono dell'armonium. È questa miscela dall'effetto totalmente nuovo che ha valso all'*harmonicorde* il patrocinio autorevole del celebre autore di *Guillaume Tell*.

Ho detto più sopra che una semplice variazione della temperatura basta a inficiare l'accordatura tra le corde percosse e il suono dell'organo; l'*harmonicorde* non è affatto esente da quest'inconveniente; ma siccome nell'*harmonicorde* non c'è che una sola corda per nota, anche un dilettante può all'occorrenza ripristinare l'accordatura della corda stonata basandosi sul suono dell'armonium, che resta comunque invariabile. Ho reso quest'operazione molto facile e molto rapida per mezzo di una vite di regolazione che agisce sulla corda unica di ogni nota e il cui inserimento risulterebbe impossibile, per mancanza di spazio, su strumenti a più corde. Infine, a facilitare ancor più l'operazione di accordatura del mio strumento, non mirando appunto ad ottenere nell'*harmonicorde* la sonorità del pianoforte ma solo la vibrazione di una corda colpita, uso per tutte le note corde della stessa dimensione, la cui tensione è dunque la stessa e sulle quali le variazioni atmosferiche agiscono uniformemente.

Questa lettera è già lunga, lo temo, ma poiché non ho affatto l'abitudine di occupare la stampa col mio nome e con i miei lavori, aggiungerò un'ultima osservazione per non dover più ritornare sull'*harmonicorde*. Con l'espressione delicata delle sue sfumature l'*harmonicorde* è soprattutto uno strumento da salotto, e solo in un salotto si può apprezzare la varietà e qualità dei suoi timbri. Sotto dita abili i suoi suoni sembrano a volte fuggire e quasi svanire in una sorta di vapore sonoro. In una grande sala da concerto l'esecutore, per farsi intendere, è obbligato invece a rinforzare il suono nei passi delicati, e quando poi viene il forte il contrasto non è abbastanza marcato e lo strumento perde allora la sua qualità più preziosa, l'espressione. Ho dedicato specificamente una delle sale del mio stabilimento all'audizione permanente dell'*harmonicorde*, che ha luogo tutti i giorni dall'una alle quattro. Invito coloro che vogliono rendersi conto di tutti gli effetti di cui questo strumento è capace a presentarsi nelle ore indicate.

Ricevete, signor redattore, l'assicurazione della mia più alta considerazione.

A. Debain

SU ALCUNI STRUMENTI DELL'ORCHESTRA

di Renato Meucci

CORNO IN LA BASSO · La grande diffusione dei corni a valvole verso metà Ottocento non aveva eliminato una singolare consuetudine dei compositori italiani, già più volte segnalata dagli studiosi,¹ quella di richiedere corni «naturali», senza valvole, tagliati nelle tonalità estreme di Sib, La e Lab basso, il penultimo rarissimo e l'ultimo del tutto sconosciuto nella tradizione d'Oltralpe, mentre è menzionato invece perfino nei testi didattici italiani.²

La richiesta nella *Petite messe solennelle* di un corno in La basso mi ha spinto dunque a cercare un riscontro francese alla prescrizione di Rossini, il che è possibile grazie al trattato di strumentazione di Gevaert (1863), in cui compare appunto una rara menzione del corno naturale («cor ordinaire») intonato proprio in La basso, taglia considerata da Gevaert la più grave del corno senza valvole e ovviamente «peu usité»,³ giacché le sue sonorità «ne peuvent guère servir qu'aux successions de sons très-lentes» [«non possono in verità servire se non in passaggi molto lenti»]. Tale limitazione appare di fatto inevitabile, vista l'estrema lunghezza del tubo necessaria per ottenere questa tonalità, e di conseguenza assai difficoltosa è l'emissione.

Ma, come si è detto, in Italia esisteva persino una taglia più grave, per la quale l'esempio tipico, seppur di trent'anni successivo, è l'assolo di corno in Lab basso nel III atto del *Falstaff* di Verdi (1893), nella quale è espressamente prescritto in partitura un corno «senza chiavi» (senza valvole).

I rispettivi passi erano intesi dunque per l'esecuzione su un corno naturale, con le tipiche lacune tra un suono e l'altro della serie degli armonici, e con l'occlusione occasionale del padiglione per mezzo della mano onde ottenere le note estranee agli armonici. Tale tecnica in effetti non era mai scomparsa dalla tradizione italiana e ancor meno da quella francese, tanto che al Conservatorio di Parigi, dopo anni di insegnamento esclusivo del corno a valvole, a partire dal 1863 era stato addirittura ripristinato

quello del corno naturale, restando l'unica classe in vigore fino al 1897.⁴

Per ottenere le tonalità più gravi si usavano gli stessi dispositivi impiegati per tutte le altre, vale a dire le ritorte, sezioni di tubo, inseribili tra il bocchino e la canna d'imboccatura o nel mezzo dello strumento, per cambiarne l'intonazione. Qualora non si avesse avuto a disposizione ritorte per queste tonalità si poteva accoppiare alla ritorta più lunga e quindi più bassa disponibile, di solito quella di Sib basso, una o più ritorte supplementari (ad esempio quella utilizzata per ottenere la tonalità acuta di La o Sol), così da raggiungere la lunghezza necessaria ad abbassare lo strumento fino al La o Lab basso. Resta il fatto che tali taglie gravi si rivelano sempre molto scomode per il cornista, soprattutto nel caso sia necessario l'impiego della mano, e al giorno d'oggi non risulta che vengano eseguiti in tal modo né il predetto solo di Verdi, né tanto meno i passaggi in La basso della *Petite messe solennelle*.

CORNETTA · Per quanto riguarda l'adozione della cornetta a pistoncini da parte di Rossini, questa rientra in una scelta sonora all'epoca pienamente consolidata; infatti, a partire almeno dagli anni '30, questo strumento si era imposto nelle principali orchestre parigine, ben prima di essere conosciuto in Italia.⁵ Nelle orchestre più grandi, come all'Opéra, era divenuta abituale la richiesta di una coppia di trombe naturali accanto a due trombe a pistoncini, un'associazione che si incontra anche in opere di compositori italiani scritte per Parigi, come *La favorite* (1840) e *Dom Sébastien* (1843) di Donizetti. Successivamente a queste due trombe a pistoncini si iniziò a sostituire arbitrariamente le cornette, come è testimoniato nello stesso trattato di Gevaert, il quale così commenta il fenomeno:⁶

Dans la plupart des théâtres, le cornet a usurpé la place des trompettes avec lesquelles il n'a que peu d'analogie.

[Nella maggior parte dei teatri la cornetta ha usurpato il posto delle trombe, strumenti con cui presenta solo poche analogie.]

1 Ad esempio in HUMPHRIES 2000, pp. 37-38.

2 Quest'ultimo è espressamente citato nel *Metodo* per corno a cilindri di Felice Bartolini e in quello di Giovanni Battista Frosali, entrambi pubblicati a Firenze da Bratti negli anni Settanta dell'Ottocento (rispettivamente numero di lastra 833 e 1665).

3 GEVAERT 1863, p. 72.

4 Si veda la testimonianza al riguardo del cornista François Brémond in MORLEY-PEGGE 1960, pp. 3-4 dell'ed. 1973.

5 A tale riguardo è interessante notare il commento del traduttore, Alberto Mazzucato, alla versione italiana del *Trattato d'istrumentazione* di BERLIOZ 1844 che così commenta: «Questo strumento non è adottato per anco nelle nostre orchestre» (III, p. 25 in nota).

6 GEVAERT 1863, p. 96.

Tuttavia ciò non sembra spiacergli più di tanto, visto che subito dopo aggiunge:⁷

Dans un orchestre de grand-opéra, les cornets à pistons se combinent fort heureusement avec deux trompettes (ordinaires); dans ce cas les cornets sont précieux pour combler les vides que les trompettes sont obligées de laisser dans la plupart des accords.

[In un'orchestra di *grand opéra* le cornette a pistoni si combinano molto bene con due trombe (naturali); in tal caso le cornette sono preziose in quanto colmano le lacune che le trombe debbono per forza lasciare nella maggior parte degli accordi.]

Da parte sua Rossini prescrive nella *Petite messe* in un primo momento uno strumento «en Fa», per poi scrivere la rispettiva parte nella più usuale tonalità di Sib; ciò che non meraviglia più di tanto, potendosi trattare sia di un errore materiale, subito dopo corretto, sia di un cambiamento d'idea, visto che le cornette in Fa all'epoca esistevano veramente, anche se già allora si trattava di una taglia poco utilizzata e apprezzata.⁸

TROMBA · Un caso particolare riguarda invece a mio avviso l'alternanza nella *Petite messe* di trombe ordinarie e, in un paio di numeri, di «trompettes en Ut à pistons». Ciò mi sembra sottolineare il desiderio esplicito da parte di Rossini di utilizzare il timbro tanto della tromba naturale quanto della tromba a pistoni: una diversità sonora ed estetica anch'essa frequentemente sottolineata.⁹ D'altra parte iniziava lentamente a prendere piede la consuetudine, poi divenuta abitudine, di eseguire con la tromba a pistoni le parti originariamente destinate alla tromba naturale.

Ritengo utile al riguardo riportare la descrizione che si trova nel citato metodo di strumentazione di Gevaert, il quale dedica alla questione una lunga spiegazione, con particolare riferimento alla tromba a pistoni:¹⁰

Cet instrument a les mêmes tons de rechange que la trompette ordinaire. Néanmoins on devrait se borner à employer celles de Fa, Mi naturel, Mi \flat , Ré, dont la sonorité est sans contredit la meilleure.

Le caractère de cet instrument se sépare en beaucoup de points de celui de la trompette ordinaire. Les fanfares guerrières ne lui sont pas totalement interdites comme au cor-

⁷ *Ibidem*.

⁸ Al riguardo così si esprime lo stesso BERLIOZ 1844, p. 192 dell'ed. 1855: «les tons graves, tels que ceux de *sol, fa, mi* et *ré*, sont d'un assez mauvais timbre en général, et manquent de justesse» [«I suoni gravi, come *sol, fa, mi* e *re*, risultano in generale con un timbro assai sgradevole e difettano d'intonazione»].

⁹ Trombe e cornette a pistoni compaiono solo nei due grandi pannelli che aprono e chiudono la dossologia della Messa, quasi un gesto timbrico per delimitare lo spazio formale.

¹⁰ GEVAERT 1863, p. 94.

net à pistons; mais ses qualités brillent principalement dans les phrases larges et chantantes; surtout si la mélodie est renforcée à l'octave grave par un autre instrument de cuivre ...

Dans la plupart des orchestres modernes, les parties de trompettes ordinaires sont exécutées sur des trompettes à pistons. Cet usage déjà inveté, a décidé beaucoup de compositeurs à écrire spécialement pour ce dernier instrument, quoiqu'à vrai dire, il en soit peu, jusqu'à présent qui aient tiré grand parti de cette sonorité nouvelle.

[Questo strumento ha le stesse ritorte della tromba naturale. Cionondimeno, sarebbe opportuno limitarsi a usare le taglie di Fa, Mi naturale, Mi bemolle, Re, la cui sonorità è senza dubbio la migliore.

Il carattere dello strumento si distingue per più aspetti da quello della tromba naturale. Le fanfare guerresche non gli sono interdette del tutto, come avviene alla cornetta a pistoni; ma le sue qualità brillano principalmente nelle frasi ampie e cantabili; specie se la melodia è rinforzata l'ottava sotto da un altro ottone ...

Nella maggior parte delle orchestre moderne le parti delle trombe naturali vengono eseguite con le trombe a pistoni. Questa consuetudine consolidata ha spinto molti compositori a scrivere soprattutto per quest'ultimo strumento, sebbene in verità pochi finora abbiano saputo trarre qualche vantaggio dalla nuova sonorità.]

Riguardo alle tonalità richieste, e più in generale alle caratteristiche della tromba dell'Ottocento, vorrei rammentare che si trattava di uno strumento di dimensioni molto più grandi di quelle oggi usuali, da molto tempo completamente scomparso dall'uso orchestrale e in gran parte anche da quello bandistico (a parte alcune eccezioni nelle bande con organico imponente). Quando si incontrano le tonalità di Mi, Re e La per la tromba naturale, come nella *Petite messe*, si deve immaginare uno strumento intonato una quarta aumentata, una sesta minore e addirittura una nona minore al disotto della tromba in Sib oggi usuale (la tromba in Do a pistoni era a sua volta intonata una settima minore al disotto della moderna).

Tutto ciò deve far intuire un timbro complessivo molto più cupo e sordo di quello odierno, tanto più se si pensa che il corista dell'epoca era in Francia il cosiddetto «diapason normal» (cioè il corista 'normalizzato' da una legge del 1859), fissato obbligatoriamente a 435 Hz, ossia apprezzabilmente al disotto di quello attuale, con un conseguente ulteriore oscuramento timbrico.

OFICLEIDE · Ad aumentare la differenza tra le sonorità che siamo abituati ad ascoltare nell'esecuzione orchestrale della *Messe* e di quelle che potevano invece risuonare all'epoca in cui Rossini le ha immaginate, vi è forse soprattutto il timbro dell'oficleide, che oggi è di nuovo tornato in voga tra un discreto numero di specialisti, molti dei quali francesi, il che consente di valutare appieno la diversità di questo strumento rispetto al basso tuba, suo abituale sostituto. Con la consapevolezza dei limiti esistenti nel descrivere verbalmente i suoni, si può rico-

noscere che l'oficleide presenta una voce molto più contenuta di qualsiasi basso tuba, persino di quelli di taglia 'tenore', intonati all'ottava superiore e con cameratura interna ben più ristretta dell'usuale. Inoltre, la straordinaria duttilità timbrica dell'oficleide consente un'amalgama con il fagotto e il contrabbasso inattuabile con il basso tuba, quest'ultimo con una voce che risulta in ogni caso predominante sugli altri due strumenti. C'è infine un ulteriore aspetto timbrico facilmente intuibile: i moderni ottoni a valvole sfruttano sempre i suoni 'aperti' della serie degli armonici, mentre nell'oficleide come in tutti gli strumenti dotati di chiavi la colonna d'aria interna viene virtualmente accorciata e allungata di continuo a causa dell'apertura e della chiusura delle chiavi.

CONTROFAGOTTO · Ma veniamo a una prescrizione che evidentemente, e per buone ragioni, lo stesso Rossini decise di ritirare, quella del controfagotto. Questo strumento non si era ancora affermato in Francia, e lo stesso Berlioz aveva deprecato l'uso da parte di certi complessi orchestrali di sostituirlo con un oficleide, ottenendone un risultato sonoramente scadente, tanto da affermare al riguardo: «dans le plus grand nombre de cas, il vaut mieux se passer de cet instrument que de le remplacer ainsi»¹¹ [«nella maggior parte dei casi è meglio rinunciare a questo strumento piuttosto che sostituirlo così»]. In seguito la tradizione del controfagotto si era diffusa largamente a Vienna, e probabilmente non sarebbe stato semplice reperirne uno a Parigi, a meno che non si facesse ricorso a quello in organico all'Opéra, come fa Verdi nel 1867 richiedendolo per il *Don Carlos*. Ritengo che sia solo questa la causa dell'espunzione dello strumento, non certo il possibile risultato insoddisfacente, giacché il controfagotto di allora non presentava difficoltà e limitazioni che avrebbero potuto ostacolare o impedire la corretta esecuzione di quanto prescritto (lo stesso controfagotto aveva d'altronde pienamente soddisfatto Beethoven, che come è noto lo richiede in più di una circostanza).

CONTRABBASSO · E veniamo infine alla richiesta di un contrabbasso «à quatre cordes», per il quale si può affrontare una spiegazione che forse ha una ricaduta maggiore delle precedenti, giacché investe in generale la pratica esecutiva ottocentesca, oggi quasi del tutto ignorata in merito allo strumento.

Il contrabbasso a quattro corde richiesto da Rossini rappresentava per la Francia un modello non certo usuale

11 BERLIOZ 1844, p. 133 dell'ed. 1855.

(per l'Italia avrebbe costituito invece una rarità assoluta). E sia che fosse accordato per quarte (la soluzione oggi usuale), vale a dire $sol_1 re_1 la_0 mi_0$, ovvero che lo fosse per quinte, ossia $la_1 re_1 sol_0 mi_0$, rimanevano ineseguibili nel grave alcune note abitualmente richieste nelle partiture dell'epoca (di solito quelle che scendono fino al do_0), come avviene appunto anche nella Messa. Sui contrabbassi a tre corde, molto diffusi all'epoca e discendenti al massimo fino a sol_0 , tale lacuna risultava ancor più eclatante rispetto a quelli a quattro corde.

Incontrando nella loro parte queste note i contrabbassisti effettuavano allora un trasporto estemporaneo all'ottava superiore, come ricorda ad esempio Berlioz a proposito di tali suoni:

dont l'absence vient à chaque instant déranger l'ordonnance des basses les mieux dessinées, en amenant forcément, pour ces quelques notes, une disgracieuse et intempestive transposition à l'aigu.

[la mancanza dei quali obbliga ad ogni istante a rompere l'ordine dei bassi meglio ideati, ed in conseguenza, per causa di poche note, ad una disgustante ed intempestiva trasposizione all'ottava acuta.]¹²

Osservazione alla quale il traduttore Alberto Mazzucato aggiunge in nota:

e ancora maggiore qui da noi, in quanto che, come già notavasi, i nostri contrabbassi benché a tre corde, trovansi quasi sempre accordati per quarte, e quindi la nota loro più grave [la_0] è ancora di due semitoni meno grave dei contrabbassi francesi pure a tre corde.¹³

Insomma in Italia l'esigenza della trasposizione estemporanea si faceva ancora più scottante e, sebbene ciò esuli un po' dall'argomento principale qui trattato, non sarà superfluo segnalare che proprio questa frequente impossibilità di eseguire le note più gravi della parte di contrabbasso spingeva gli esecutori a saltare all'ottava superiore, finendo così involontariamente per raddoppiare all'unisono la parte dei violoncelli. Una tale pratica esecutiva spiega dunque il numero esiguo di violoncelli, e al contrario quello in esubero dei contrabbassi, che si riscontra costantemente esaminando gli organici delle orchestre italiane fino almeno a metà dell'Ottocento.

12 BERLIOZ 1844, I, p. 53; la traduzione è tratta dalla p. 51 dell'ed. italiana.

13 *Ibidem*, nota 3.

CONTRIBUTI STORICI

IL DIBATTITO SULLA MUSICA SACRA NELLA FRANCIA DI ROSSINI

di Francesco Riva

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?

Gioachino Rossini suggella così il manoscritto della *Petite messe solennelle*. Il gioco di parole («musique sacrée ... sacrée musique») non deve trarre in inganno: sotto il tratto scanzonato di Rossini traspare in filigrana la traccia delle controversie sulla musica religiosa ottocentesca.

L'impiego della locuzione *musique sacrée* non è scontato e dice molto sul rapporto intercorso tra Rossini e il suo tempo. Il binomio, d'origine seicentesca, ebbe impiego limitato sino al XIX secolo – si preferivano termini come «cantus, musica liturgica, da chiesa»; la formula tornò in auge «ancor prima che dentro la Chiesa ... al di fuori di essa»,¹ come corollario al dibattito estetico-romantico sulla sacralità dell'arte, e in particolare della musica: una formulazione teorica che svincolava il comporre da una produzione esclusivamente liturgica, elevando la creazione musicale a manifestazione del sacro. Ben presto la Chiesa sentì la necessità di riappropriarsi del termine per designare soprattutto la musica liturgica.²

L'Ottocento promosse così un ampio dibattito sulla musica religiosa, dando voce a preoccupazioni sempre vive, sintetizzabili in una questione di stile e opportunità: quale musica può essere liturgica? La domanda, promossa dal movimento ceciliano nato in Germania e poi diffusosi in tutta Europa, trovò in questi anni una risposta nel recupero della polifonia «alla Palestrina» e nel canto gregoriano.³ In Italia il cecilianesimo si affermò solo dopo gli

anni Ottanta del XIX secolo;⁴ ciononostante, già a partire dalla prima metà del secolo un'ampia diffusione di trattatelli tematizzava la decadenza della musica liturgica e la necessità di una riforma.⁵ Il declino appare per esempio efficacemente descritto in un'anonima strofa satirica:

Il teatral rondò, l'allegra danza,
nella chiesa risuona, e quella impura
musica inetta, onde arrossa la natura,
e ne freme di Dio la sacra stanza.⁶

L'intrusione in chiesa di musica profana, aderente ai modelli teatrali dell'epoca, veniva additata come indecente:⁷ da qui, la necessità di una restaurazione.⁸

La situazione francese appare solo in parte simile a quella italiana, da cui si discosta per ragioni storiche.⁹ Liszt, voce fra le più autorevoli, deprecava senz'altro l'uso disimpegnato dell'organo o la sostituzione dell'*O salutaris*

(Tieck, Friedrich, Schlegel) e in particolare HOFFMANN 1814. L'attenzione al modello palestriniano, emblema di perfezione sacra, condurrà alla pubblicazione della fondamentale monografia di BAINI 1828 e all'edizione dei suoi *opera omnia* a partire dal 1862 (HABERL 1907). Nel 1868 Franz Xaver Witt (1834-1888) fonderà l'Allgemeiner deutscher Cäcilienverein [Associazione ceciliana tedesca] che, ottenuta l'approvazione papale da Pio IX nel 1870, promuoverà il recupero della polifonia rinascimentale. Da questo clima, seppur con motivazioni diverse, prenderanno le mosse gli studi filologico-neumatici dei padri di Solesmes.

4 Cfr. MONTI-RUINI 2004 e RAINOLDI 1996.

5 Fra i più noti: MAGGI 1821, ALFIERI 1843, CANDOTTI 1847, BIAGGI 1856. Un elenco di queste pubblicazioni è in DONELLA 1995, pp. 229-234; cfr. anche RAINOLDI 1996.

6 Riportato in SANTUCCI 1828, cit. da RAINOLDI 1996, p. 106.

7 In Italia più che mai si sentì l'esigenza di epurare la musica ecclesiastica dagli stilemi melodrammatici; in particolare, i più convinti interventi in tal senso miravano ad abolire la diffusa pratica della parafrasi operistica, in voga soprattutto nella produzione organistica; cfr. MAINARDI 2010.

8 Un programma di riforma era già stato iniziato nel secolo precedente con l'enciclica di Benedetto XIV *Annus qui hunc* del 1749 (cfr. DONELLA 1980); il suo coronamento giunse solo nel XX secolo con il *motu proprio* di Pio X del 1903 *Tra le sollecitudini* (cfr. SABAINO 2004).

9 «Il cecilianesimo francese, seppur si può parlare di un simile fenomeno, è 'atipico' ed assai legato alla locale situazione politico-culturale con i suoi molteplici risvolti, con diversi esiti e varie posizioni ideologiche»; RAINOLDI 1996, p. 58.

1 SABAINO 2004, p. 43; cfr. anche HUCKE 1967, SCHALZ 1972, STEFANI 1976, STENZEL 1976, COSTA 1984 e, più recentemente, HAMELINE 2003.

2 Cfr. GIANI 2004 e RAINOLDI 1996, pp. 25-59

3 Il cecilianesimo – da santa Cecilia, protettrice della musica – poneva le sue radici nelle leghe ceciliane settecentesche che, ricollegandosi ai principi tridentini, propagandavano una musica religiosa esclusivamente vocale, o eventualmente accompagnata dal solo organo, e strettamente correlata al canto piano liturgico. L'immagine della santa, diversamente dal secolo precedente, nell'Ottocento smise di evocare semplicemente l'arte dei suoni, per manifestare l'orgoglio di una musica religiosa che si affrancava da quella mondana (si veda al riguardo LISZT 1839 e, sintesi della parabola ottocentesca, SMITH 1900). Le prime formulazioni estetiche in merito a una musica sacra legata alla tradizione antica si legano ai grandi del romanticismo

con una cavatina della *Gazza ladra*,¹⁰ ma non trascurava di inorridire per il modo in cui era cantato il gregoriano:

Entendez-vous ce beuglement stupide qui retentit sous la voûte des cathédrales? Qu'est-ce que cela? C'est le chant de louange et de bénédiction que l'épouse mystique adresse à Jésus-Christ – c'est la psalmodie barbare, pesante, ignoble, des chantres de paroisse. [LISZT 1835]

[Sentite questo muggito ebete che risuona sotto la volta delle cattedrali? Che cos'è? È il canto di lode e benedizione che la sposa mistica rivolge a Gesù Cristo – la salmodia barbara, pesante, disgustosa dei cantori di parrocchia.]

In un periodo di grande dibattito circa la legittimità liturgica dei linguaggi musicali per la chiesa, Rossini compone la *Petite messe solennelle*, il cui tratto distintivo è il plurilinguismo, sintesi di stilemi che guardano al passato (il linguaggio bachiano del *Prélude*),¹¹ come al presente (i numeri 'operistici').¹² Cosa vuol fare Rossini? Il suo è un comporre metatemporale o un tentativo di risposta al problema della musica sacra?

La ricerca francese

Nel XIX secolo gli indirizzi d'Oltralpe, e più specificamente parigini, si distribuiscono fra due schieramenti antitetici ma dal confine non così netto: da un lato fiorisce un moto di ritorno all'antico – tipicamente ottocentesco – la cui pratica sarà alla base del caratteristico *sound* francese, quasi rivendicazione d'identità nazionale, presto fatto proprio dalla scrittura accademica;¹³ dall'altro si alimenta una consuetudine musicale liturgica che spazia dagli adattamenti di marce operistiche per le processioni votive, alla ricerca di uno stile riconoscibilmente 'moderno' ma non equivocabile con altre forme profane.

In questo senso la Parigi ottocentesca fu per la musica da chiesa un periodo di radicale ridefinizione che cominciò a prendere le distanze dalla pratica scaturita dalla Rivoluzione Francese. Spezzata la continuità con i modi di fare musica liturgica tipici dell'*ancien régime*, cominciarono a prendere piede linguaggi mutuati dall'opera, più efficace-

mente comunicativi, anche in ambiti molto lontani dal teatro.¹⁴

La Chapelle royale di Versailles fu certamente l'istituzione che più di tutte condizionò il fare musica ecclesiastico. Tra il XVII e il XVIII secolo l'istituzione divenne modello da seguire, esempio al quale tendere. Qui, fin dal regno di Luigi XIV, venne codificato il *motet* francese, caratterizzato dall'uso di moderni stilemi musicali, ammiccante allo stile concertante italiano.¹⁵

Negli stessi anni della codificazione del *motet* e sino alla Rivoluzione, la messa polifonica continuava ad essere coltivata in stretto rapporto con le forme tradizionali. Nonostante esistessero messe concertanti (si pensi a Charpentier), nel XVIII secolo si pubblicarono, soprattutto per intervento dello stampatore Jean-Baptiste-Christophe Ballard, numerose messe nell'antico stile ecclesiastico.¹⁶

Accanto alla polifonia, si manteneva la pratica del canto gregoriano che nei secoli XVII e XVIII subì un processo di riformulazione. Lo si poteva incontrare nella forma di *chant sur le livre* (un contrappunto improvvisato sul canto piano),¹⁷ di *faux-bourdon* (raddoppiato per terze e

14 Una prima panoramica sulla musica sacra d'*ancien régime* è in LAUNAY 1975; cfr. anche LAUNAY 1993.

15 La diffusione del *motet* è inscindibilmente legata alla pratica liturgica della *messe basse solennelle*, la tipica liturgia della messa mattutina alla quale prendeva parte il re. Mentre il sacerdote recitava a bassa voce il Proprio e l'Ordinario della messa, la cappella eseguiva tre mottetti su testi salmodici (*grand motet*, prima dell'elevazione, concertante e in diversi numeri; *petit motet*, su testo eucaristico, per un numero ristretto di cantanti e strumenti; *Domine salvum fac regem*, dal salmo 19, la preghiera corale in onore del re). Il mottetto francese, inizialmente composto nel tradizionale stile figurato, iniziò a guardare al genere concertante di matrice italiana intorno agli anni Trenta del XVII secolo (LAUNAY 1975, p. 428-432), giungendo quindi a pieno sviluppo, grazie all'opera di compositori quali Henry Du Mont (1610-1684), Pierre Robert (1618-1699), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) e Michel-Richard Delalande (1657-1726); *ibidem*, pp. 442-476. Inizialmente il *motet*, appannaggio esclusivo della Chapelle royale, adempiva alla funzione celebrativa del re ed era legato alla sua presenza (MONTAGNIER 1998, 2000 e 2005; e anche LAUNAY 1993, pp. 309-316; 431-440); poi, grazie all'operato di Delalande, il genere si diffuse al di fuori di Versailles, trovando campo fertile nelle più prestigiose *maîtrises* parigine (EBY 1992, pp. 247-250; su Delalande cfr. SAWKINS 2006) e, a partire dal 1725, nei *Concert spirituel* (PIERRE 1975).

16 Ballard, tra il 1725 al 1761, diede alle stampe messe in stile antico di compositori del secolo precedente e di contemporanei – il più famoso dei quali è Henry Madin (1698-1748), musicista della cappella reale dal 1738. Detenendo il privilegio reale della stampa musicale, le opere editate da Ballard ebbero una vasta diffusione, e divennero *exempla* per Parigi e provincia; cfr. MONTAGNIER 2005^b.

17 Cfr. PRIM 1961 e MONTAGNIER 1995.

10 «Et l'orgue ... l'entendez-vous maintenant se prostituer à des airs de vaudevilles et même à des galops? Entendez-vous, au moment solennel ou le prêtre élève l'hostie sainte, entendez-vous ce misérable organiste exécuter des variations sur *Di piacer mi balza il cor*, ou *Fra Diavolo?*»; da LISZT 1835, cit. in KROÓ 1988, p. 64.

11 Come noto Rossini era sottoscrittore della *Bach Gesellschaft*, pubblicata per la prima volta a Lipsia dal 1851 al 1899; MICHOTTE 1906, p. 30, nel riferire dell'incontro con Wagner, farà dire a Rossini: «Bach est un miracle de Dieu! Je suis abonné à la grande publication de ses œuvres. Tenez... vous voyez précisément là, sur ma table, le dernier volume paru».

12 Cfr. CARLI BALLOLA 1994 e PRITSCH 2003.

13 A tal proposito cfr. il cap. V di ELLIS 2005, pp. 147-177.

seste) e di *plain-chant musical* (un gregoriano mensuralizzato, semplificato e adeguato al sistema tonale), spesso accompagnato dal serpente.¹⁸

Diverse espressioni musicali, dunque, convivevano nella Chiesa francese settecentesca, finché la Rivoluzione ruppe risolutamente con la tradizione.¹⁹ Si creò così la contrapposizione che caratterizzerà tutto il secolo: da un lato, il recupero a tratti nostalgico del canto piano e della polifonia antica (ora detta «alla Palestrina»), unica via percorribile per una rifondazione della musica ecclesiastica; dall'altro la pratica ufficiale ormai orientata verso una *musique expressive*, drammatica, ammiccante allo stile teatrale, figlia di un tempo affamato di novità.

Rigore antico ed espressività moderna

All'interno del primo schieramento spicca Alexandre Choron (1771-1834).²⁰ Il suo impegno fu sostanzialmente didattico, mirando alla formazione di una nuova generazione di compositori che potessero servire degnamente la Chiesa; per fare questo, Choron profuse energia sia nella manualistica,²¹ sia nella costituzione di una scuola che potesse colmare il vuoto lasciato dalle *maîtrises* settecentesche. La sua scuola – detta *École primaire de chant* (1817) e poi, dal 1825, *Institut royal de musique classique et religieuse* (riconosciuto dallo Stato) – aveva il compito di formare musicisti di chiesa (compositori ed interpreti);²² a tale scopo Choron individuò nel repertorio polifonico cinque-seicentesco il genere più adatto a rispondere ai bisogni musicali ecclesiastici. La possibi-

lità di mettere in pratica quanto insegnato – gli studenti di Choron partecipavano ai concerti pubblici, e dal 1824 alla messa domenicale della Sorbona – accanto alla pubblicazione dell'opera di polifonisti quali Palestrina, Josquin, Allegri e Ingegneri, contribuirono alla diffusione e riscoperta di questo genere musicale sacro.²³ Tra tutti i compositori prescelti per questa rinascita svetta Palestrina, la cui mitologia sarà ampiamente alimentata in terra francese a seguito della notizia – diffuso dalla monografia del Bains – che il compositore avrebbe studiato con Claude Goudimel (1514-1572).²⁴

L'interesse di Choron, come di molti dei nostalgici del passato, non era però rivolto esclusivamente alla polifonia vocale; nel 1811 diede alle stampe un libello – *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les églises de l'empire* – che, come s'intuisce dal titolo, metteva a tema uno dei nodi più spinosi del processo di riformulazione del repertorio sacro, ossia la riscoperta del gregoriano e l'introduzione del rito romano in una terra dove, fin dall'epoca postconciliare, convivevano liturgie oltremontane e locali (in particolare, il

18 Cfr. LAUNAY 1975, pp. 416-419, e LAUNAY 1993.

19 La frattura è evidente nella soppressione delle due principali istituzioni preposte al repertorio sacro, ossia la *chapelle* e le *maîtrises*. Sebbene il Concordato del 1801 e la volontà di Bonaparte permisero in seguito la loro riapertura, più di dieci anni di silenzio avevano irrimediabilmente interrotto la continuità con la tradizione settecentesca. Fatto è che la guida della cappella di corte, ricostituita da Bonaparte nel 1802, non venne affidata a un francese, ma a Paisiello. La scelta influì certamente anche sul repertorio, dal quale vennero esclusi gli autori francesi prerivoluzionari, cui furono preferiti compositori dal gusto dichiaratamente teatrale; cfr. MONGRÉDIEN 1986, pp. 155-198.

20 ELLIS 2005, pp. 25-31.

21 Tra le opere didattiche di Choron numerose sono quelle che ancora guardavano all'Italia come modello; a esempio i *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804), *Principes de composition des écoles d'Italie* (1808) e la *Méthode élémentaire de composition* (1814).

22 Rossini seguiva da vicino l'impresa di Choron. Negli stessi anni della sua direzione dell'Institut, il Pesarese era membro del consiglio d'amministrazione del conservatorio parigino, al quale la scuola di Choron era legata (cfr. LASSABATHIE 1860); sia SCUDO I.IV.64 (p. 775) che AZEVEDO 1864 (p. 271) parlano poi del contributo dato da Rossini perché l'istituzione di Choron fosse salvaguardata attraverso un sussidio statale.

23 La pubblicazione di opere del passato ha inizio già nella prima decade del XIX secolo, grazie alla collaborazione con l'editore Leduc, con il quale Choron dà alle stampe la raccolta *Collection générale des ouvrages classiques de la musique* (1807-1809). Più famosa, invece, la *Collection de pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la Semaine sainte* (1820?). Questo processo di riappropriazione del passato musicale si sposava con l'erudizione *naïve* ottocentesca (cfr. ELLIS 2005, cap. 1); numerose furono le edizioni simili a quelle promosse da Choron (PERKINS 2004, pp. 111-128). L'eredità di Choron, la cui scuola chiuderà nel 1834, venne idealmente raccolta da Joseph-Napoléon Ney, principe della Moscovia (anche se il suo operato manca della preoccupazione didattica del predecessore), il quale pubblicò anch'egli undici volumi di opere del passato: *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale, religieuse et classique* (Paris: Pacini, 1843-44).

24 BAINI 1828, pp. 21: «Questi [Goudimel] aveva di fresco aperta in Roma il primo una pubblica scuola di musica, ed al medesimo fu affidata la istruzione del giovanetto Pierluigi, il quale trovò nella scuola del Goudimel ad essere elettrizzato anche stimoli assai forti di emulazione, pe' condiscipoli che v'ebbe»; la notizia, pur non avendo alcun fondamento, si diffuse rapidamente. Nel 1842, ad esempio, la «Revue de Paris» pubblicava una biografia sul Palestrina di Étienne-Jean Delécluze – da cui l'estratto *Palestrina* (Paris: H. Fournier, 1842) – nella quale si affermava: «Il y avait donc quelques années déjà que Claude Goudimel avait ouvert son école à Rome, lorsqu'en 1540, le jeune Pierre-Louis de Palestrina, âgé de seize ans, y fut envoyé pour apprendre à chanter» (p. 21-22). A tal proposito cfr. ELLIS 2005, pp. 182-186. Sulla mitizzazione palestriniana francese cfr. *ibidem*, pp. 179-207 e ELLIS 2004 (con un elenco delle pubblicazioni più importanti di musica «alla Palestrina» che videro la luce in Francia nel XIX secolo).

rito parigino).²⁵ La riscoperta del canto piano avrà grande risonanza nel dibattito sulla musica sacra francese a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento – grande influenza ebbe in tal senso il congresso promosso da d'Ortigue nel 1860²⁶ – in quel periodo che Danièle Pistone ha definito «retour aux sources».²⁷ Numerosi erano stati però i contributi, soprattutto manualistici, apparsi nei primi anni Cinquanta. Significativo per esempio fu l'impegno di Théodore Nisard (1812-1888), teorico e storico musicale, organista nella chiesa parigina di Saint-Germain-des-Prés. Nel 1846 diede alle stampe *Du plain-chant parisien*, e a seguire *Méthode de plain-chant pour les écoles primaires*, ed *Études sur la restauration du chant grégorien au XIX^e siècle*;²⁸ in seguito collaborò anche alla stesura del *Dictionnaire liturgique* di Joseph d'Ortigue.²⁹ Adrien de La Fage (1805-1862) – pupillo e assistente di Choron, studente di Bains e maestro di cappella a Saint-Étienne-du-Mont e Saint-François-Xavier – diede alle stampe il *Cours complet de plain-chant*, integrato dal successivo *Nouveau traité de plain-chant romain*.³⁰ Ma certamente il più famoso e diffuso manuale rimane il *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* di Niedermeyer e d'Ortigue.³¹

A questo ambiente, sostenitore di un ritorno al gregoriano e alla polifonia cinque-seicentesca, si opponevano coloro che, invece, guardavano ad uno stile musicale maggiormente radicato nel presente, non disdegnando tuttavia l'esperienza prerivoluzionaria della Chapelle royale e, in particolare, il pensiero di Jean-François Lesueur (1760-1837),³² fautore di una *musique expressive* moderna, amante della grandi risorse orchestrali. L'espressione forse più vivida di tale sentire era la messa concertante che vide la più importante sostenitrice nell'Association des artistes musiciens. Dal 1846, infatti, l'Association dava luogo nella chiesa di Saint-Eustache alla celebrazione in onore di santa Cecilia, durante la quale veniva eseguita una messa con orchestra, spesso di nuova composizione, fra cui eb-

25 CHORON 1811; il contributo esprime parere favorevole circa l'articolo del Concordato che prevedeva l'introduzione di un unico catechismo e di un'unica liturgia in tutto l'impero.

26 Cfr. *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse*, «La maîtrise», IV/1 (15 mai 1860). Svoltosi dal 27 novembre al 1° dicembre 1860 a Parigi, può essere considerato il primo congresso internazionale di musicologia (sullo stesso tema convergeranno anche le due successive edizioni del 1863 e 1864); cfr. VROYE · ELEWYCK 1866.

27 PISTONE 1997, pp. 188-193.

28 NISARD 1846, 1855, 1856.

29 D'ORTIGUE 1853.

30 LA FAGE 1855 e 1859.

31 NIEDERMEYER · D'ORTIGUE 1857.

32 I principi furono teorizzati in LESUEUR 1787; in merito cfr. SALOMAN 1974 e 1975.

bero grande successo la *Messe solennelle* di Niedermeyer (1849), nonché quelle di Adam (1850), Thomas (1852) e la *Messe solennelle de Sainte Cécile* di Gounod (1855).³³

L'attrito tra i due schieramenti andò acuendosi negli anni compresi tra la Rivoluzione di luglio (1830) e la nascita della Terza Repubblica (1870).³⁴ L'8 ottobre 1837 la «Gazette musicale» dava la seguente notizia:

Les journaux d'une opinion favorable aux actes de l'archevêque de Paris, annoncent qu'il vient d'interdire dans toute l'étendue de son diocèse la musique d'orchestre, et que les voix et l'orgue seront seuls entendus désormais dans les enceintes sacrées. Nous ne pouvons croire à cet excès de barbarie et de démesure, aussi contraire aux véritables intérêts du catholicisme qu'à ceux de l'art ...

[I giornali che guardano con favore le decisioni dell'arcivescovo di Parigi annunciano che verrà interdetta in tutta la diocesi la musica (liturgica) per orchestra, e che d'ora in poi, all'interno dei luoghi sacri, si potranno ascoltare solo voci e organo. Non riusciamo a credere a tale eccesso di barbarie e stupidità, tanto contrario ai veri interessi del cattolicesimo e dell'arte ...]³⁵

33 Un elenco completo delle esecuzioni per festa di santa Cecilia si trova alla voce «Sainte-Cécile» di FAUQUET 2003, p. 1111. Oltre a St. Eustache, a partire dal 1856 l'associazione promosse una celebrazione con messa concertante a Notre-Dame per la festa dell'Annunciazione; cfr. PISTONE 1985, pp. 27-29. Rossini divenne associato nel 1861.

34 Con l'instaurazione della Monarchia di luglio terminava il secolare interventismo in materia ecclesiastica dello Stato. La più nota conseguenza fu la soppressione della Chapelle royale e l'annullamento delle sovvenzioni statali all'Institut royal de musique classique et religieuse e alle *maîtrises* (cfr. PISTONE 1979, pp. 141-143). La distinzione stato-chiesa, la ridefinizione dei propri ruoli e dei propri ambiti d'azione, sono, secondo HAMELINE 1977, alla base della ricerca di una «identité chrétienne», la cui voce non poteva che essere marcatamente distinta da quella della società laica. Da qui la ricerca di un proprio *sound* – distinto dalla musica del mondo – caratterizzata dall'uso esclusivo di uno stile fondato sul canto piano e sulla polifonia palestriniana.

35 «Revue et Gazette musicale de Paris», IV/46 (8 ottobre 1837), p. 441. Prosegue l'estensore: «et nous espérons que s'il s'était trouvé un prêtre capable de prendre une décision aussi absurde, puis qu'elle n'aurait pas même l'excuse des antécédents (car dès les temps de la plus grossière ignorance, l'église était déjà le sanctuaire de la musique), il s'élèverait une réprobation assez générale pour forcer le gouvernement à faire révoquer ce caprice d'un délire sans nom et sans exemple» [«e speriamo che se mai si fosse trovato un prete capace di prendere una decisione così assurda, priva del conforto della storia (dal momento che fin dai tempi di più cupa ignoranza la Chiesa è sempre stata il santuario della musica), sorgerà una riprovazione così ampia da obbligare il governo a far revocare tal capriccio, frutto di un delirio senza nome né precedenti.»].

Nel numero successivo della «Gazette» (15 ottobre 1837, p. 449) il redattore, riconosciuta infondata la notizia, ritorna sui suoi passi: «Il est certain que, loin de bannir la musique

Benché notizia si dimostrerà falsa (ma è già sintomatico che fosse circolata), i toni di discussione appaiono fin da subito molto accesi. Non meno forti saranno le parole utilizzate qualche anno dopo dalla «France musicale» per la vicenda dei funerali del duca d'Orléans (1842), durante i quali, alle previste marce funebri di Auber e Halévy, e persino al *Requiem* di Mozart, venne preferita una messa funebre in canto piano:

L'événement ... est grave pour l'art; c'est le signal d'une croisade contre la musique sacrée, je le crains en entendant les cris de triomphe qu'ont poussés ceux qui ont proclamé que c'était là une restauration.

[L'evento ... è un grave colpo per l'arte; è il segnale di una crociata contro la musica sacra; sono portato a temerlo sentendo le grida di trionfo proferite da chi ha proclamato che si trattava di una restaurazione.]³⁶

Ironica e tagliente anche la voce di Julien Martin d'Angers che, dalle colonne della «Gazette musicale», nel 1848 prendeva le difese dell'orchestra in chiesa:

Qui donc, vers la fin du XVIII^e siècle, donnait tant de lustre à la musique sacrée dans toutes les églises de Rome? – L'orchestre. Qui donc, à la même époque, prêtait tant d'éclat aux solennités de Notre-Dame de Paris, des Saints-Innocents, de Saint-Germain-l'Auxerrois? – L'orchestre. À qui la Chapelle royale dut-elle sa splendeur avant 1830? – À cette réunion de virtuoses ... [MARTIN 1848]

[Chi dunque, alla fine del Settecento, ha offerto altrettanto lustro alla musica sacra in ogni chiesa di Roma? – L'orchestra. Chi dunque, nella stessa epoca, ha donato tanto fulgore alle solennità parigine di Notre-Dame, di Saints-Innocents, di Saint-Germain-l'Auxerrois? – L'orchestra. A chi la Cappella reale deve il suo splendore prima del 1830? – A questa unione di virtuosi ...]

E dopo la retorica dell'evidenza, l'affondo:

– Mais la musique distrahit les fidèles de leurs prières en les transportant dans les régions vaporeuses de l'imagination, des sensations mondaines. – Dites donc plutôt qu'elle élève leur âme vers la divinité ...

Mais quand vous prêchez la révolte contre la musique sacrée, vous plaidez contre l'église, vous l'abaissez de cent coudées, vous détruisez son prestige; vous désirez qu'on la

instrumentale de l'enceinte des églises, ainsi qu'on l'avait annoncé, l'archevêque de Paris a voulu seulement la ramener à sa mission et aux principes de l'art, en la dégagant de ce qu'elle avait de trop mondain et de trop théâtral ... c'est donc un rappel à l'ordre qu'il faut approuver comme une preuve de bon goût» [«È certo che, invece di bandire la musica strumentale all'interno delle chiese, così come annunciato, l'arcivescovo di Parigi ha voluto solamente riportarla alla sua missione e ai principi dell'arte, liberandola da quel che ha di troppo mondano e teatrale ... è dunque solo stato un richiamo all'ordine che deve esser accolto come prova di buon gusto»].

³⁶ Così Adolphe Adam in «La France musicale», v/34, 1842, p. 293, cit. in HAUSFATER 2007, p. 80.

déserte, qu'on l'abandonne! Y pensez-vous, tristes logiciens? Voyez donc les conséquences de votre croisade insensée!

[D'ANGERS 1846, p. 220]

[– Ma la musica distrae i fedeli dalle loro preghiere e li trasporta nelle regioni impalpabili dell'immaginazione, delle sensazioni mondane. – Dite piuttosto che eleva le loro anime verso la divinità ...

Ma quando predicate la rivolta contro la musica sacra, state contestando la Chiesa, la sprofondate di cento cubiti, ne distruggete il prestigio; non desiderate altro che la si disertino, la si abbandoni! Ci avete pensato, logici tristi? Guardate dove conduce la vostra insensata crociata!]

Altro episodio emblematico è quello legato al gesuita belga Louis Girod che nel 1855 diede alle stampe *De la musique religieuse*, un piccolo *pamphlet* nel quale prendeva le parti della musica moderna e dell'uso dell'orchestra, le cui risorse potevano concorrere al rinnovamento della musica sacra:

Le plain-chant est pour nous une des formes de l'art chrétien: mais ce n'est pas la seule. La musique proprement dite peut et doit, quand les ressources d'une église le permettent, apporter son tribut et contribuer à la solennité des saints offices. Alors même que le plain-chant parfaitement restauré rendrait les accents variés de la musique grégorienne, la musique moderne ne jouerait pas dans les temples un rôle inutile. [GIROD 1855, p. 36]

[Il canto piano è per noi una delle forme dell'arte cristiana: ma non l'unica. La musica propriamente detta, quando le risorse di una chiesa lo permettono, può e deve svolgere il suo ruolo e contribuire alla solennità del santo ufficio. Se anche il (moderno) canto piano perfettamente restituito rendesse le varietà degli accenti della musica gregoriana (del passato), la musica moderna non giocherebbe comunque una parte inutile nelle chiese.]

La sua opera fu duramente criticata qualche anno più tardi da Jules Bonhomme, nel suo *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien* (1857) che, come il titolo lascia intendere, parteggiava per un'esclusiva pratica del canto piano.³⁷

Rossini e Niedermeyer

La prima fase nella genesi della *Petite messe solennelle*, ancor prima che una messa fosse in cantiere, si colloca nel 1862 quando Rossini con «*Laus Deo*» concludeva il suo *Chirie per otto sole voci e pianoforte*.³⁸ Come è noto l'episodio centrale, il *Christe eleison*, è un *contrafactum* dell'Et incarnatus della *Messe solennelle* in Si minore di Louis Niedermeyer.³⁹ La Messa fu eseguita per la prima volta il 22 novembre 1849, durante la consueta celebrazio-

³⁷ BONHOMME 1857, pp. 14-15. Sulla vicenda Girod-Bonhomme cfr. HAMELINE 1977, pp. 27-28.

³⁸ Cfr. *supra*, pp. 31, 34.

³⁹ Cfr. LUEDERS 2003.

ne cecilianica dall'Association des artistes musiciens presso la chiesa di Saint-Eustache, e di nuovo il 16 luglio 1856 a Saint-Eugène, sotto la direzione di Berlioz. Le due esecuzioni vennero recensite dalla «Revue et Gazette musicale de Paris» – la prima da Maurice Bourges, la seconda da d'Ortigue – e, in entrambi i casi, i due redattori riconobbero il rigore 'antico' dell'Et incarnatus a cappella.⁴⁰ Dieci anni più tardi, in occasione della prima esecuzione della *Petite messe*, Héquet recensirà il *Kyrie* di Rossini con simili parole: «Son *Christe eleison* est écrit avec cet art savant dont Palestrina a tracé de si beaux modèles». ⁴¹ Non una parola sul tributo a Niedermeyer, taciuto in tutte le recensioni.

I due compositori erano amici di vecchia data. Si conobbero nel 1819. Niedermeyer si era recato in Italia per studiare con Fioravanti prima, e con Zingarelli poi; fu a Napoli che incontrò Rossini, il quale si prodigò perché l'opera di Niedermeyer, *Il reo per amore*, potesse avere luogo in un teatro cittadino (Teatro del Fondo, 1821).⁴² Da allora il sostegno di Rossini non mancò mai,⁴³ e l'amicizia continuò anche in seguito. I due si rincontreranno a Parigi e si frequenteranno fino alla morte dell'amico Louis (1861).

Dopo il fallimento della sua ultima opera, *La fronde* (1853), Niedermeyer decise di dedicarsi esclusivamente alla musica sacra. La scelta fu la naturale conseguenza di un interesse che, già da qualche anno, impegnava il compositore. Nel 1843, insieme al principe della Moscovia, Niedermeyer fondò la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique, il cui scopo principale era quello di riscoprire, attraverso concerti e pubblicazioni, i grandi compositori del passato (Willaert, Caccini, Da Victoria, Carissimi, Scarlatti, Haendel, Marcello, Ockeghem, Des Prez, Dufay e, su tutti, Orlando di Lasso e Palestrina); un progetto sostenuto dall'aristocrazia parigina,⁴⁴ nonché da numerosi compositori tra i quali Meyerbeer, Adam e dallo stesso Rossini ⁴⁵ che, così facen-



Frontespizio del regolamento a stampa della Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique fondata nel 1843 da Niedermeyer e Joseph Napoléon Ney, detto dal principe della Moscovia.

do, partecipava anche lui alla riscoperta della musica del passato. La Société si ricollegava idealmente all'esperienza di Choron e del suo Institut,⁴⁶ il cui intento didattico voleva colmare il vuoto educativo lasciato dalle antiche *maîtrises* soppresse durante la Rivoluzione.

La Société ebbe vita breve, nel 1848 aveva già chiuso le attività; l'eredità fu ripresa nel 1853 quando Niedermeyer fondò l'École de musique classique et religieuse e, qualche anno più tardi (1857), la rivista «La Maîtrise», codiretta con Joseph d'Ortigue. Il periodico aveva come scopo principale il rinnovamento dell'arte musicale religiosa, attraverso un duplice impegno didattico-divulgativo: la conoscenza della storia del canto religioso e delle sue forme, da un lato; la diffusione di un repertorio adeguato al rito liturgico, dall'altro. La rivista veniva così a costituirsi di due sezioni: una prima nella quale venivano raccolti articoli e interventi sulla storia del canto grego-

⁴⁰ BOURGES 1849: «écrit *alla Palestrina*, pour les voix seules, un fragment tout scientifique, s'il vous plaît, un canon à quatre parties, à l'octave et à deux sujets»; D'ORTIGUE 1856: «quator sans accompagnement dans le style *alla Palestrina*, en contre-point double».

⁴¹ HÉQUET 19.III.64.

⁴² Cfr. NIEDERMEYER 1892, pp. 16-17.

⁴³ Rossini, tra l'altro, avallò la realizzazione di *Robert Bruce* (1846), *pastiche* in cui Niedermeyer adattò brani della *Donna del lago* e di altre opere rossiniane; cfr. NIEDERMEYER 1892, pp. 77-79.

⁴⁴ Il frontespizio del regolamento della Société è in tal senso molto eloquente: l'intestazione è circondata da una cornice che reca i nomi dei più grandi compositori del passato e gli stemmi dei patrocinatori accompagnati dai loro nomi. Sulla Société cfr. SAKO 2004 e ELLIS 2005, in particolare le pp. 31-36

⁴⁵ Traggo l'informazione sulla presenza di Rossini nella Société da SAKO 2004, p. 86. Non sono riuscito a recuperare, a tal proposito, testimonianze di prima mano.

⁴⁶ Cfr. la lettera di presentazione della Société in MOSKOWA 1843.



Frontespizio dell'*O salutaris hostia* a cappella di Rossini, pubblicato su «La Maîtrise», anno I, fasc. 9 (15 dicembre 1857).

riano, dell'organo, sullo stile palestriniano; una seconda che accoglieva la pubblicazione di brani estratti dal repertorio sacro «classico» (Palestrina, Bach, Mozart, Da Victoria) e contemporaneo (Niedermeyer *in primis*, ma anche Benoit, Gounod e ovviamente Rossini).⁴⁷

Nel IX numero della rivista (15 dicembre 1857) venne pubblicato l'*O salutaris* a cappella di Rossini, «(inédit), à quatre voix seules» corredato di una riduzione per organo e dedicato all'«ami J. d'Ortigue». ⁴⁸ Anche un grande amico di Rossini compare tra i compositori ospitati dalla «Maîtrise»: nel maggio del 1858 Michele Carafa pubblicherà il *Kyrie à quatre voix et chœur*, dedicato «à son ami Rossini». ⁴⁹ Ci si chiede se Rossini non abbia

⁴⁷ Sulla storia editoriale della rivista cfr. GARCEAU 1984 e la voce *Maîtrise* in FAUQUET 2003, pp. 733-734.

⁴⁸ «La Maîtrise», I/9 (15 dicembre 1857). Il brano, adattato per soprano e pianoforte, diventerà uno dei numerosi «Mi lagnerò tacendo» – col titolo *Arietta all'antica, dedotta dal O salutaris hostia* – e incluso da Rossini nel volume XI dei *Péchés de vieillesse* (n. 7 della *Miscellanée de musique vocale*), la stessa raccolta dalla quale Rossini prenderà l'*O salutaris* per la *Petite messe*. Il facsimile dell'*O salutaris* a cappella fu riprodotto in AZEVEDO 1864; qui è possibile leggere la dedica «Petit Souvenir offert à mon ami J. d'Ortigue. | G. Rossini | Paris, ce 29 Mars 1857».

voluto comporre il *Chirie per otto sole voci e pianoforte* in risposta a quello di Carafa e magari quale possibile manifesto estetico al dibattito sulla musica sacra. In fondo la contrapposizione di *Kyrie* (Rossini) e *Christe* (Niedermeyer) sembra voler mostrare quanto stili diversi possano fondersi e quanto appaiano inutili le contrapposizioni di principio.⁵⁰ L'omaggio all'amico Niedermeyer non sarà mai pubblicato, Rossini in vita, ma godrà, come noto, di una destinazione prestigiosa, diventando parte della *Petite messe*.⁵¹

La terza via

La Messa di Niedermeyer – a parte l'Et incarnatus estrapolato da Rossini – è però tutt'altro che un esempio di 'stile antico'. Se non urta i sostenitori di un ritorno a Palestrina (anche in ragione dell'attività didattica del suo autore), certo asseconda l'espressività musicale tanto ricercata dai 'modernisti'. Nella recensione di Maurice Bourges apparsa sulla «Gazette musicale» del 1849 si legge:

Évidemment l'auteur se range de l'opinion de cette école de musique religieuse éclectique qui accepte l'intervention de l'élément dramatique et passionné. Les champions exagérés de l'immatérialité du style ecclésiastique foudroieraient peut-être cette tendance, qu'ils nomment charnelle. Peut-être diraient-ils que ce genre mixte appartient en propre à l'oratorio protestant de Bach et de Haendel, mais qu'il ne doit avoir rien de commun avec la mystérieuse spiritualité de la musique vraiment catholique. [BOURGES 1849]

[Evidentemente l'autore accoglie i presupposti eclettici di quella scuola di musica religiosa che accetta l'elemento drammatico e passionale. Gli intransigenti sostenitori dell'immaterialità dello stile ecclesiastico scaglierebbero forse fulmini su questa tendenza che chiamano carnale. Direbbero forse che tal genere misto appartiene all'oratorio protestante di Bach e di Händel, ma che non deve avere niente in comune con la misteriosa spiritualità della musica veramente cattolica.]

L'opera di Niedermeyer è cioè un esempio di musica religiosa eclettica, di quel «genre mixte», come si dirà, che partecipa dell'«élément dramatique et passionné».

⁴⁹ «La Maîtrise», II/2 (15 mai 1858).

⁵⁰ Il *Chirie* di Rossini, se effettivamente composto nella primavera del 1862, non poteva essere destinato alla «Maîtrise», la cui avventura editoriale si concluse nel marzo 1861; la rivista proseguirà come «Journal des maîtres, revue du chant liturgique et de la musique religieuse» sopravvivendo meno di un anno (15 febbraio 1862 - 15 gennaio 1863).

⁵¹ Che Rossini seguisse il lavoro di Niedermeyer è ricordato in una recensione del concerto degli allievi dell'École Niedermeyer in cui si legge: «Les nombreux assistants qui se pressaient à cette solennité, où l'on remarquait la présence de Rossini, de plusieurs autres artistes» («La Maîtrise», II/10, coll. 147).

In un articolo del 1839 d'Ortigue aveva teorizzato l'esistenza di tre generi di musica.⁵² Il primo, che per lo studioso non può essere ancora arte, bensì forma del culto cristiano, è il «chant grégorien ou plain chant ... désigné sous le nom de genre consacré»; il secondo è «le genre libre, mondain ou profane», un'arte in continuo mutamento e sviluppo. Il terzo è appunto il «genre mixte»

dans lequel le caractère authentique de la musique ecclésiastique s'efface jusqu'à un certain point, tandis que, d'un autre côté, le caractère de liberté propre à l'art profane se restreint dans certaines limites pour se confondre tous les deux en un seul genre qui participe de l'un et de l'autre; genre de convention, sans doute, plutôt que primitif, mais qui n'en est pas moins nécessaire pour maintenir l'équilibre et servir de transition entre les deux premiers.

[nel quale il carattere autentico della musica ecclesiastica si cancella fino a un certo punto, mentre, da un'altra parte, il carattere di libertà proprio dell'arte profana si limita, per confondersi entrambi in un solo genere che partecipa dell'uno e dell'altro; genere di convenzione, senza dubbio, piuttosto che primitivo, ma che non è meno necessario a mantenere l'equilibrio e servire da transizione tra i primi due.]⁵³

D'Ortigue non faceva mistero di prediligere il canto gregoriano in quanto unica manifestazione musicale veramente consona alla celebrazione liturgica. In questo senso sono esplicite le parole della «Prefazione» al suo *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église*:

Or, nous le disons sans détour: le système de musique moderne ... qui ... ne porte pas l'idée de repos, ou du moins qui ne la porte qu'accidentellement, est le seul propre à cet ordre de sentiments qui a la créature et les sens pour objet.

Le système de musique fondé sur la constitution du plain-chant, sur ce qu'on appelle la tonalité ecclésiastique, qui porte irrésistiblement l'idée de repos, est le seul propre à l'expression de cet ordre de sentiments qui se rapporte à l'esprit et à Dieu.

[D'ORTIGUE 1853, p. XXXI]

[Ora lo diciamo senza tergiversare: il sistema musicale moderno ... che ... non comporta l'idea di riposo se non occasionalmente, è il solo proprio a quei sentimenti che sono dell'uomo e che hanno i sensi per oggetto.

52 D'Ortigue formulò questa teoria quattro anni prima, seppur in forma embrionale, nella «Revue et Gazette musicale de Paris», II/51 (20 dicembre 1835), pp. 413-416, prendendo le mosse da alcune idee di Fétis. Questi aveva individuato nella musica di Monteverdi – e nell'introduzione della dissonanza attraverso l'uso della settima di dominante non preparata – la rottura con il sistema della modalità e la conseguente formulazione di un nuovo sistema, quello tonale (cfr. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, in FÉTIS 1835, I, pp. CCXX-CCXXII); cfr. inoltre HAMELINE 1977, pp. 19-22. Sul pensiero di d'Ortigue si veda anche il recente L'ÉCUYER 2003.

53 «Revue et Gazette musicale de Paris», VI/39 (15 agosto 1839), p. 309; cfr. HAUSFATER 2007, pp. 89-90.

Il sistema musicale basato sul fondamento del canto piano, su quello che chiamiamo tonalità ecclesiastica, che reca irresistibilmente l'idea di riposo, è il solo proprio per esprimere quei sentimenti che si riferiscono all'anima e a Dio.]

Dall'altro lato d'Ortigue nutriva grande apprezzamento per la musica di «genre mixte». La sua recensione alla *Messe* di Niedermeyer, infatti, è piuttosto esplicita:

Mettons donc au nombre des belles œuvres de musique sacrée la messe de M. Niedermeyer. Quant à moi, je ne puis l'entendre sans en être vivement ému. C'est que cette œuvre se distingue par le caractère qui convient surtout à la prière; elle replie l'âme sur elle-même; elle lui parle un langage recueilli et pénètre en elle par mille voies secrètes.

[D'ORTIGUE 1856]

[Collochiamo dunque tra le belle opere della musica sacra la *Messa* di Niedermeyer. Quanto a me, non posso ascoltarla senza commuovermi profondamente. Quest'opera si contraddistingue per il carattere che conviene soprattutto alla preghiera; ripiega l'anima su se stessa; le parla un linguaggio raccolto e penetra in essa attraverso mille vie segrete.]

Se d'Ortigue avesse recensito la *Petite messe solennelle*, l'avrebbe probabilmente annoverata tra gli esempi di questo genere misto, soluzione divergente dalla sterile contrapposizione fra antico e moderno.

Sacralità della 'Petite messe'

Diversamente da quanto accadde allo *Stabat Mater*,⁵⁴ per la *Petite messe* lo statuto di 'musica sacra' non fu mai messo in dubbio.⁵⁵ Se Jaques Heugel, nella sua recensione per «Le Ménestrel», attribuiva la paternità della *Petite messe* a Rossini e alla «dame Musique Sacrée, native des régions célestes, patrie des Palestrina, des Bach, des Haendel et des Cherubini»,⁵⁶ altri recensori, seppur con minor determinazione, seguirono quella strada. Amédée Méreaux, in un articolo per il «Moniteur universel», dopo aver brevemente delineato i termini del dibattito, indicava Rossini quale atteso pacificatore e rinnovatore della musica di chiesa:

Qui donc pourrait mettre d'accord les dissidents? Serait-ce un Palestrina moderne, venant, par mission providentielle, opérer une nouvelle renaissance de la musique sacrée? ...

54 Sullo *Stabat Mater* e sul dibattito scaturito dalla sua esecuzione cfr. MARCHI 2011.

55 Anche se ad alcuni dei numeri della *Petite messe* vennero riconosciuti i tratti di uno stile 'teatrale' (ad esempio SAINT-VALRY 21.III.64: «La seconde partie s'ouvre par le *Credo*; le début en est d'une majesté superbe; me permettra-t-on cependant d'ajouter tout bas que l'accompagnement sautillant du chant, cet accompagnement à la *Sémiramide*, m'en gêne un peu l'impression»), nella maggior parte dei casi le recensioni sono tutte concordi nell'attribuirle un grande rispetto degli stili tipici di una vera scrittura per la chiesa. Sull'argomento, in particolare cfr. STEFANI 1968 e BASSO 1984.

56 HEUGEL 20.III.64.

L'art religieux est beau, noble et grand entre tous les autres, et Rossini est son régénérateur.⁵⁷

[Cosa potrà allora metter d'accordo i dissidenti? Sarà forse un Palestrina moderno, giunto, per atto di provvidenza, a offrire un nuova rinascita della musica sacra? ... L'arte religiosa è bella, nobile e alta sopra tutte le altre, e Rossini è il suo rinnovatore.]

Una rigenerazione resa possibile da una

fusion de tous les esprits dans la communion des saines doctrines de l'art: c'est là vraiment le génie du christianisme.

[fusione di tutti gli spiriti nella comunione della santa dottrina dell'arte: ecco il vero genio del cristianesimo.]

Méreaux sembra cioè accogliere il 'compromesso' del «genre mixte» di d'Ortigue richiamando implicitamente l'apologia del canto gregoriano proposta da Chateaubriand nel suo *Génie du christianisme* (1802, in part. parte III, cap. I), che molto condizionò il dibattito ottocentesco sulla musica sacra.

Wilfrid d'Indy, nel suo articolo del 1869 per «Le correspondant», non dubitava che la *Petite messe* fosse «musique religieuse». Del lavoro su tutto apprezzava la scrittura vocale e l'orchestrazione (quest'ultima in particolare per il suo essere «subordonnée aux voix»):

J'ouvre de grands yeux et je ne comprends pas. Mon interlocuteur poursuit et, si c'est une femme, elle s'obstine et finit par déclarer que c'est impossible; «l'auteur du *Barbier* ne pouvait faire une messe». [D'INDY 25.III.69, p. 1127]

[Spalanco gli occhi e non capisco. Il mio interlocutore continua e, se è una donna, si ostina e finisce a dire che è impossibile: «l'autore del *Barbiere* non può fare una messa».]

La difesa dell'opera rossiniana compiuta dal recensore presenta tutti i tratti caratteristici del dibattito di cui ci stiamo occupando. D'Indy si chiede se per musica religiosa si intende esclusivamente quella concepita secondo le regole della «tonalité ecclésiastique». Se così fosse, non solo la Messa di Rossini, ma anche le opere di Mozart, Haydn, Cherubini non potrebbero essere considerati tali. Ma

depuis ... Monteverde tous les compositeurs qui ont écrit de la musique sacrée ... ont tous écrit dans le style de leur temps ... et ... le sentiment seul fait la différence entre leur musique sacrée et leur musique profane ou même théâtrale.

[da ... Monteverdi tutti i compositori che hanno scritto musica sacra ... hanno scritto nello stile del loro tempo ... e

... solo il sentimento stabilisce la differenza tra la loro musica sacra e quella profana, o teatrale.]

D'Indy introduce il concetto di «sentimento» per determinare la sacralità di un'opera, prendendo così le distanze da una valutazione basata su un giudizio di stile; in tal modo anche le composizioni caratterizzate da un linguaggio 'moderno' potevano essere ammesse in chiesa.⁵⁸

La difesa di d'Indy muove da una concezione ancora romantica della musica sacra. Nell'Ottocento la contrapposizione fra sentimento e religione era all'ordine del giorno. In tal senso appare significativo un passaggio della recensione che Azevedo fece della *Petite messe* nel 1864. Il biografo rossiniano considera semanticamente distinte «musique religieuse» e «musique d'église», due formule diffusamente impiegate come sinonimi:

Tutti i popoli dell'universo pregano e pregano cantando, ma non tutti adottano salmodie, falsibordoni, canoni, fughe. Oltre alle forme, certo convenzionali, che costituiscono ciò che in genere si nomina 'musica da chiesa', c'è tutto un altro mondo di musica religiosa, ovvero di musica che ispira ed esprime sentimenti religiosi; e fra la musica da chiesa, riconosciuta e accettata come ortodossa dai più severi dottori, ci sono alcune fughe in cui ascoltatori senza pregiudizi riconoscerebbero assai più il decorso d'una disputa o d'una sommossa che lo slancio dell'anima verso il cielo.⁵⁹

Al contrario la *Petite messe* di Rossini è, per Azevedo, sia «musique d'église», per il suo impiego di un linguaggio «orthodoxe», sia «musique religieuse», in quanto capace di «élever les âmes vers le Créateur».

Rossini stesso riteneva la sua *Messe* degna di essere eseguita in chiesa; lo credette al punto da scrivere al pontefice perché concedesse alle donne di cantare durante i servizi liturgici,⁶⁰ così da evitare l'impiego di «ragazzetti suonatori di prima classe»⁶¹ che avrebbero contribuito unicamente alla decadenza della musica sacra. Come noto, Pio IX non accolse la richiesta ma, ciononostante, la *Petite messe* fu forse eseguita durante una celebrazione liturgica. Ce lo lascia ipotizzare una delle lettere che Emanuele Muzio scrisse a Ricordi durante i mesi della trattativa per l'acquisto dei diritti sulla Messa:

Il curé de St. Eustache paga F. 10 000 per un'esecuzione di giorno nella sua chiesa e questo nel mese di Aprile. Ho visto ieri un'altra domanda del curé de St. Roch ...⁶²

57 MÉREAUX 28.IV.1865. Ritroviamo l'immagine di un Rossini 'nuovo Palestrina', rinnovatore della musica ecclesiastica, anche nell'articolo di Alessandro Biaggi pubblicato nella «Nuova Antologia» del 1870: «ciò che costituisce il pregio migliore della *Petite messe*, quello per cui potrebbe essere ragguagliata alla messa detta di papa Marcello del Palestrina, è la via di conciliazione aperta a tutte le questioni che turbano il campo della musica [sacra]» (BIAGGI 1870, p. 620).

58 D'INDY 25.III.69, p. 1128, definisce così 'musica religiosa': «c'est celle qui, écrite sur des paroles latines, est destinée à figurer dans les solennités du culte et porte l'empreinte du sentiment religieux, seul convenable en pareil cas».

59 AZEVEDO 22.III.64; per il testo originale cfr. *infra* p. 120.

60 Cfr. ALBERICI 1977.

61 Espressione contenuta nella lettera che Rossini scrisse a Liszt nel giugno del 1865; cit. in ALBERICI 1977, pp. 25-26.

62 Milano, Archivio Ricordi, *Fondo Muzio*, n. [228]. La lettera (1° febbraio 1869), ora in MARVIN 2001, p. 61.

Effettivamente a Saint-Roch almeno il *Credo* della *Petite messe* venne eseguito nel 1870:

La Société académique de musique sacrée ... a donné le 27, dans la chapelle du Calvaire de l'église Saint-Roch, une séance de musique religieuse dans laquelle a été exécuté ... le *Credo* de la *Messe solennelle* de Rossini ...⁶³

L'esecuzione fu diretta da Charles Vervoitte, maestro di cappella della chiesa e presidente della Société promotrice del concerto, una società fondata nel 1861, in tutto simile a quella del principe della Moscovia, e alla quale Rossini era associato.⁶⁴

Saint-Eustache e Saint-Roch erano, insieme alla Madeleine, le chiese parigine più all'avanguardia nella pratica della musica sacra, accogliendo volentieri musica moderna, per grande orchestra.⁶⁵ La Madeleine è la chiesa davanti alla quale Zanolini, suggerendo a Rossini di comporre la musica per la sua dedizione (la chiesa era ancora un cantiere), ricevette la nota risposta:

Se avessi ancora a compor musica da chiesa, vorrei valermi di sole voci senza verun accompagnamento di suono. Sareb-

63 REVUE 8.V.70. Il *Credo* venne rieseguito nel giugno dello stesso anno nella «chapelle des Dominicains de Sèvres»; cfr. REVUE 12.VI.70.

64 Cfr. PISTONE 1979, p. 143. Il legame tra Rossini e Vervoitte è testimoniato anche dalla lettera del Pesarese che Brandus riprodusse nella sua prima edizione della *Petite messe* (sia nella versione da camera, sia in quella d'orchestra). Non si ha ulteriore traccia dell'esecuzione a Saint-Eustache segnalata da Muzio.

65 Cfr. PISTONE 1979, pp. 133-34.

be un genere grave, solenne, celestiale, mirabilmente conforme alla sublime soavità di un soggetto religioso.⁶⁶

Parlando della *Petite messe*, Eugène Chaminade, nel suo volume *La musique sacrée telle que la veut l'Église* del 1897, affermava: «La célèbre *Messe solennelle* de Rossini déploie dans son ensemble les formes et les idées propres à la musique profane».⁶⁷ E poche pagine oltre: «Rossini avait bien conscience de sa méprise: vers la fin de sa vie, il disait ...», di seguito riportando le parole sopra citate che Zanolini aveva fatto dire a Rossini.⁶⁸

In realtà quel «verso la fine della sua vita» non ha fondamento. Il testo era già stato pubblicato nel 1836 sulla rivista parigina di Nicolò Bettoni «L'ape italiana rediviva», ovvero trent'anni prima della morte di Rossini.⁶⁹ Come ha scritto Stefani, siamo di fronte alla «legenda di una tardiva conversione musicale rossiniana» e, come dimostrato dal testo di Chaminade, «i ceciliani non mancarono di reclamizzare l'invenzione».⁷⁰

66 ZANOLINI 1837, p. 8, poi ripreso in ZANOLINI 1875, p. 290.

67 CHAMINADE 1897, p. 38 nota 1.

68 CHAMINADE 1897, pp. 39-40.

69 Non è stato possibile rintracciare il fascicolo, ma è evidente riconoscere la corrispondenza del testo del 1836 con quello del 1875 sulla base della traduzione che ne fa «La Moda. Giornale dedicato al bel sesso», VI (1837), pp. 25-27.

70 STEFANI 1968, p. 147. L'attribuzione a un anziano Rossini compiuta da Chaminade è probabilmente dovuta a SILVESTRI 1874, da cui è tratto il testo di Zanolini (pp. 339-343).

NOTE SU 'O SALUTARIS HOSTIA'

di Ferdinando Sulla

L'inno eucaristico *O salutaris hostia*, che Rossini aggiunse alla *Petite messe solennelle* dopo l'esecuzione in casa Pillet-Will (1864 e 1865), spicca in quanto esplicito omaggio alla tradizione locale; l'inserimento nella messa era infatti praticato fin dai grandi polifonisti di tradizione francese.¹ Per tale operazione Rossini recuperò il *Péché* per voce e pianoforte *O salutaris, de campagne* e lo adattò alla nuova collocazione. Quale adeguamento a una tradizione liturgica consolidata, era forse un tentativo per blandire il favore delle autorità ecclesiastiche locali.

I versi dell'*O salutaris hostia* corrispondono alle ultime due strofe dell'inno attribuito a san Tommaso d'Aquino *Verbum supernum prodiens*, cantato nelle lodi dell'ufficio della festività del Corpus Domini.

Verbum supernum prodiens
nec Patris linquens dexteram,
ad opus suum exiens
venit ad vitae vespeream.

In mortem a discipulo
suis tradendus aemulis,
prius in vitae ferculo
se tradidit discipulis.

Quibus sub bina specie
carnem dedit et sanguinem,
ut duplicis substantiae
totum cibaret hominem.

Se nascens dedit socium,
convescens in edulium,
se moriens in pretium,
se regnans dat in praemium.

*O salutaris hostia,
quae coeli pandis ostium,
bella premunt hostilia:
da robur, fer auxilium.*

*Uni trinumque Domino
sit sempiterna gloria,
qui vitam sine termino
nobis donet in patria. Amen.*

Verbo che promana dall'Alto,
senza lasciare la destra del Padre,
che va verso il suo compito,
giunge al vespro della vita.

In punto di morte, dal discepolo
venendo consegnato ai nemici,
volle, come pietanza di vita,
offrire se stesso ai discepoli.

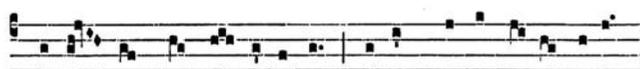
Ad essi, in duplice specie,
diede carne e sangue,
perché di doppia sostanza
si nutra l'uomo completamente.

Nel nascere si offrì compagno,
nel cenare nutrimento,
nel morire prezzo di riscatto,
nel regnare s'è reso premio.

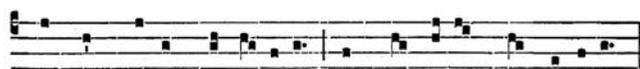
O vittima salvatrice
che spalanchi la porta del cielo,
incombono guerre ostili:
dai forza, porta aiuto.

Al Dio uno e trino
sia sempiterna gloria,
perché vita senza fine
ci doni in patria. Amen.

Le sei quartine di dimetri giambici a rima *abab* esaltano la forza salvifica di Cristo e adottano la melodia di un altro inno più antico, *Aeterne rex altissime* – otto strofe sullo stesso metro ma dalla rima meno rigorosa – anch'esso celebrazione di Cristo salvatore (*Liber usualis*, 952 e 940):



Ae-ter - ne Rex al - tis - si-me Re-dem-ptor et fi - de - li-um
Ver-bum su - per-num pro-di-ens nec Pa - tris linquens dexteram
O sa - lu - ta - ris hos-ti-a Quae cae-li pan-dis os-ti-um



cui mors per-em-pta de-tu-lit sum-mae tri-umphum glo-ri-ae
ad o - pus su - um e-xi-ens ve - nit ad vi - tae vespeream
Bel - la pre-munt hos-ti-li-a Da ro-bur fer au - xi-li-um

Il canto dell'*O salutaris* si diffuse in particolar modo nella chiesa di Francia, dove nel 1512, secondo un ordine di Luigi XII, venne inserito nella messa solenne quotidiana di Notre-Dame di Parigi al momento dell'elevazione dell'ostia.² Il re ottenne dai suoi vescovi di far cantare l'*O salutaris* per godere della protezione del Cielo nelle guerre che minacciavano il suo regno. Il verso «bella premunt hostilia», in contrapposizione all'idea di salvezza, appariva particolarmente efficace. Luigi XII, in seguito a un voto fatto durante le guerre in Italia, ottenne d'aggiungere al testo originale una nuova strofa:³

O vere digne hostia,
spes unica fidelium,
in te confidit Francia:
da pacem, serva liliū.

O vittima veramente degna,
unica speranza dei fedeli,
in te confida la Francia:
dona la pace e conserva il giglio.

I versi potevano essere inseriti fra le due strofe dell'*O salutaris* ovvero sostituire l'ultima strofa e concludere con: «Iesu, Iesu fili David | miserere nobis». L'oscillazione testuale della seconda parte dell'inno così articolato ha spesso indotto i compositori ottocenteschi, come Rossini, a limitarsi a intonare solo la prima strofa.

La pratica fiamminga prevedeva d'inserire l'*O salutaris* per l'elevazione, fra *Sanctus* e *Benedictus*, benché il rituale dell'ostia si collochi nella messa dopo l'offerta, quindi a

¹ Celebre esempio è la *Missa de sancta Anna* di Pierre de la Rue (ca 1500), il cui *O salutaris* è il brano oggi più celebre. La tradizione, ripresa nell'Ottocento con le messe di Cherubini, diventa norma con Gounod, Franck, Fauré, Saint-Saëns *etc.* L'uso liturgico francese prevede altri elementi che si discostano dalla tradizione romana, come l'inserimento del *Pie Jesu* nella Messa da Requiem, a volte sostituito dallo stesso *O salutaris*; cfr. BOURBON 1864, p. 476 (§ 675).

² RIGHETTI 1969, III, p. 366, nota 59; JUNGSMANN 1949, I, p. 167; GUIBERT 1874, § 3; cfr. anche BOURBON 1864, p. 475 (§ 674), nota 2.

³ BENNETT 2009, pp. 128-130.

Benedictus già terminato. Tale uso si lega alla prassi antica che concedeva al canto della *schola* di svincolarsi dalla recitazione del celebrante. Il proporre polifonie sempre più ornate, e dunque più lunghe, metteva il sacerdote nella condizione di prodursi nell'elevazione prima che il *Sanctus* fosse terminato. Potendo cantare l'*O salutaris* solo in concomitanza dei rituali per l'ostia, venne perciò in uso di separare *Sanctus* e *Benedictus* per anticipare l'*O salutaris*. Tale soluzione, tollerata da Roma, trasformava il *Benedictus* da saluto a Colui che doveva venire, in saluto a chi s'era già manifestato.⁴

Sebbene nei libri liturgici nessuna prescrizione faccia riferimento a tale ricollocazione dell'*O salutaris*, nella letteratura musicale francese, anche moderna, numerosi sono gli esempi di messe così costruite, e a volte l'intestazione del *Benedictus* riporta persino la dicitura «post elevationem».⁵

L'*O salutaris* fu uno dei pochi testi extra-liturgici che si conservò in tempi moderni, malgrado le regole sempre più rigide della chiesa romana contro le usanze locali. Di fatto era un'anomalia l'uso della musica durante il momento della consacrazione, dove per regola doveva vigere il *silentium* necessario per l'adorazione e il raccoglimento di fronte alla contemplazione delle Sacre Specie.⁶ Nel caso della liturgia parigina l'uso di alcuni brani e inni appartenenti alla messa votiva del Corpo e del Sangue di Cristo fu però tollerato, poiché il significato teologico non veniva intaccato, anzi contribuiva ad «eccitare la devozione dei fedeli».⁷

4 Cfr. CAEREMONIALE 1758, cap. VIII, §§ 67-71, pp. 156-158; GUÉRANGER 1906, cap. XX; RATZINGER 1994, pp. 168-172.

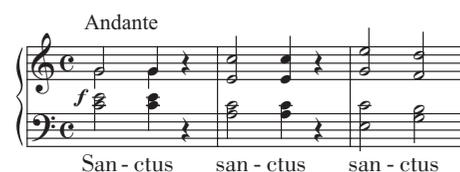
5 Come per esempio appare nella *Missa quattuor vocum ad aequales* (1848) di Franz Liszt.

6 JUNGSMANN 1949, I, pp. 165-167.

7 Benedetto XIV sentenziava nel 1757: «Innocenzo XII, emise in data 20 agosto 1692, un nuovo Decreto, ch'è il settantaseiesimo del suo Bollario ... volle e comandò che i cantori musici seguissero in tutto le regole del coro e che con esso si conformassero perfettamente. E siccome nel coro non è permesso aggiungere qualche cosa all'Ufficio o alla Messa, così proibì pure questo ai musici, e soltanto permise di prendere dall'Ufficio e dalla Messa della solennità del Santissimo Sacramento del Corpo del Signore [*scil.* Corpus Domini] – ossia dagli inni di san Tommaso o dalle antifone, o da altri brani passati nel Breviario dal Messale Romano – qualche strofa o mottetto, senza cambiarne le parole, e di poterli cantare, al fine di eccitare la devozione nei fedeli, durante l'elevazione della sacra ostia, o quando è esposta alla venerazione ed all'adorazione del pubblico» (BENEDICTUS 1757, III, § 8, p. 14). Benedetto XIV si occupò ripetutamente di musica, in particolare con l'enciclica *Annus qui hunc* in cui prese posizione contro gli abusi dilaganti nelle chiese di Italia, Francia e Spagna, soprattutto riguardo

Nel rapportare l'opera di Rossini a tale contesto liturgico la prima incongruenza che potrebbe essere colta è la mancata suddivisione di *Sanctus* e *Benedictus*. Ma in questo particolare caso è da tenere in considerazione che Rossini aveva già scritto il brano come un tutt'uno inseparabile, con inoltre la ripetizione del verso del *Sanctus* «Pleni sunt caeli...» inserita nel *Benedictus*. Del resto, anche se in Francia i casi sono rari, era comunque possibile collocare l'*O salutaris* dopo il *Benedictus*, seguendo la tradizione romana. Alcune messe di Cherubini adottano per esempio questa struttura, come le messe d'incoronazione per Luigi XVIII (1819) e quella per Carlo X (1825).

Che Rossini fosse frequentatore assiduo della produzione sacra dei suoi contemporanei lo si arguisce anche dall'esordio del *Sanctus*, reminiscenza (o citazione?) dell'attacco del *Sanctus* della *Messe brève* N. 7 di Charles Gounod, anch'essa con l'inno eucaristico:



Gounod, *Messe brève* N. 7, bb. 1-3 del *Sanctus*.



Rossini, *Petite messe*, bb. 1-4 del *Sanctus*.

L'operazione appare molto diversa dal recupero dell'Et incarnatus della Messa in Si minore di Niedermeyer,⁸ ma apre la strada a supporre, se non una reale interazione con la produzione contemporanea, quantomeno una spontanea condivisione del sentire musicale. L'*O salutaris hostia* non può pertanto essere considerato un grande intruso;⁹ ma rivela al contrario la volontà precisa di uniformarsi alla pratica diffusa a lui contemporanea.

il proliferare degli strumenti in chiesa e ribadendo il primato della voce umana sugli strumenti musicali, incluso l'organo. Fu questa enciclica ad essere presa come punto di partenza ai movimenti ceciliani per proporre che in tutte le chiese venisse eseguita «una musica veramente soda con accompagnamento di solo organo» (ALFIERI 1843, pp. 108-112).

8 Cfr. *supra*, pp. 18, 34.

9 Piero Rattalino affermava che «l'*O salutaris* per quanto piacevole e geniale ... sia superfluo nell'equilibrio generale della Messa, e in qualche misura lo turbi» (RATTALINO 1976, pp. 212-213); in RATTALINO 1981 si elencano i vari motivi per i quali l'*O salutaris* spezzerebbe la «struttura melodrammatica» e logistico-esecutiva della *Petite messe solennelle*.

CRONACHE DI UN'ESECUZIONE

di Emmanuel Hervé

Malgrado la prima rappresentazione della *Petite messe solennelle* (14 marzo 1864) si sia svolta in un ambito privato l'ammirazione ricevuta fu decisamente pubblica. Come noto, la prima esecuzione ebbe luogo in concomitanza con l'inaugurazione della nuova residenza dei dedicatari del lavoro, i conti Pillet-Will, amici di Rossini. Il pubblico che assistette su invito fu scelto accuratamente.

L'esecuzione mobilitò un forte interesse mediatico che non si spiega solo con l'esclusività della serata ma soprattutto in ragione del nuovo lavoro di un compositore fra i più conosciuti della vita musicale europea. La stampa continuò a parlarne per parecchi mesi offrendo al riguardo numerose informazioni.

Nel gennaio 1864 «Le Figaro» riferisce della «prossima esecuzione – davanti a un pubblico privilegiato, è vero – d'una messa di Rossini» [GUILLEMOT 24.I.64]; ciononostante molti giornalisti ebbero modo di assistere all'esecuzione e di darne testimonianza. Le più significative fra queste cronache furono riunite da Adolphe Giacomelli (ca 1825-1893) in un opuscolo che fu pubblicato nel 1869 con il titolo *Messe solennelle de G. Rossini. Composée en 1863 · Orchestrée en 1864* – contrariamente a quel che farebbe pensare il non si ha notizia che Rossini avesse già cominciato la strumentazione nel 1864.

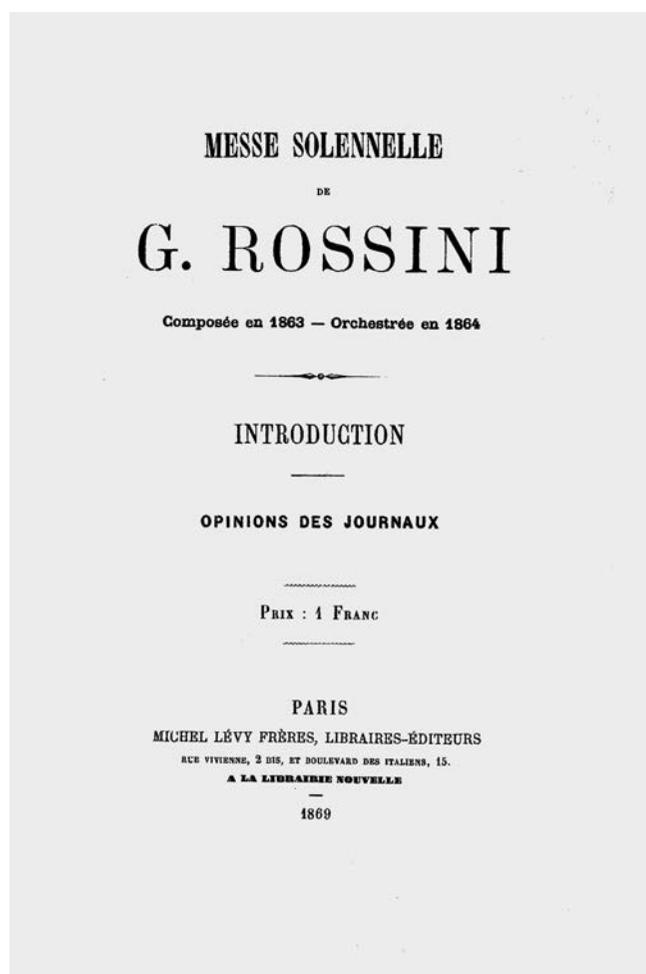
Una pubblicazione simile apparve anche in inglese per diventare programma di sala dell'allestimento newyorkese del 30 aprile 1869; qui fu tradotta l'introduzione di Giacomelli, non firmata, a cui si fece seguire una selezione di articoli della stampa francese e britannica relativi alla prima parigina per soli coro organo e orchestra del 28 febbraio 1869 [NICHOLSON 1869].

Giacomelli era particolarmente noto per le sue collaborazioni a periodici musicali, come la «France musicale» e la «Revue et Gazette musicale de Paris». In veste di editore diresse il giornale di organologia «Le luth français» (1856-1857) – Berlioz vi contribuì con molti articoli – ma, concorrente de «L'union instrumentale», il periodico non sopravvisse oltre un anno [cfr. PLACE 2007, pp. 128-129]. In questi anni Giacomelli fu inoltre caporedattore de «La presse théâtrale et musicale» (1854-1892) e dei «Petites affiches théâtrales» (1874-1875) [HAINE 1995, p. 316]. Parallelamente alla sua attività di editore, fu agente di Wagner, con l'incarico di organizzare concerti in Francia e in Belgio fin dal 1860 [SERVIÈRES 1898, p. 41, *passim*]. Fu ardente difensore del compositore tedesco

contro le polemiche nate dall'allestimento del *Tannhäuser* a Parigi (1860) [GREY 2009, p. 368 nota 10].

Giacomelli pubblica l'opuscolo all'inizio del 1869, a pochi mesi dalla morte di Rossini (13 novembre 1868) in concomitanza con l'imminente esecuzione al Théâtre-Italien della versione orchestrale della *Petite messe solennelle* (24 febbraio 1869). L'operazione di mettere insieme recensioni relative a un'esecuzione di un lavoro di Rossini non è nuova. Era già stata realizzata in occasione dello *Stabat Mater* (1842) [TROUPENAS 1842], unico altro grande lavoro apparso dopo *Guillaume Tell* (1829). Dal momento del ritiro dalle scene di Rossini ogni sua nuova composizione non avrebbe potuto che suscitare interesse vivissimo nella stampa.

L'opuscolo è formato da due parti: un'introduzione di Giacomelli e, a seguire, una raccolta delle recensioni. Nell'introduzione si fa riferimento allo *Stabat Mater* in quanto stadio intermedio della scrittura sacra di Rossini



che sarebbe arrivato a maturazione con la *Petite messe*: «lo *Stabat* non segna che una tappa verso la perfezione del tributo che questa composizione incomparabile doveva offrire al genere religioso» (p. 7). La lettura dello *Stabat* come opera di transizione era già stata proposta. Per Henri Blaze de Bury, per esempio, critico della «Revue des deux mondes», lo *Stabat* «contiene in nuce tutta la *Messe solennelle*, come le *Odi e Ballate* avevano preparato *La leggenda dei secoli*» [BLAZE DE BURY 15.I.69] – un riferimento alla monumentale *pièce* di Victor Hugo destinata a mettere in scena la storia dell'umanità (all'epoca era stata pubblicata solo la prima delle tre parti: 1859, 1877, 1883).

Il testo introduttivo di Giacomelli non aggiunge altre informazioni sull'esecuzione del 14 marzo rispetto a quanto pubblicato nelle recensioni. Tuttavia ricorda il ruolo giocato dall'impresario Maurice Strakosch nel quadro della prima esecuzione della versione orchestrale avvenuta, come detto, poco dopo la pubblicazione dell'opuscolo [STRAKOSCH 1887, cap. 10].

Gli articoli raccolti nella seconda parte sono nove, tratti sia da periodici politico-culturali, sia da pubblicazioni più specificamente musicali: «Le constitutionnel», «Le Figaro», «La Revue et Gazette musicale de Paris», «Le ménestrel», «Le moniteur universel», «L'opinion nationale», «Le pays», «La revue des deux mondes», «Le siècle».

La produzione della *Petite messe solennelle* fu recepita come un avvenimento insieme mondano e artistico di prim'ordine. Oltre a una descrizione immancabile dei luoghi fastosi in cui fu accolto il concerto (la sala e più in generale la residenza Pillet-Will), degli invitati e degli interpreti, venne proposto un entusiastico giudizio sull'opera di Rossini di cui fu apprezzato principalmente il rispetto della scrittura rigorosa di tradizione religiosa. È infatti proprio a partire dai codici di scrittura vincolati a forme e tradizioni sacre che i vari brani dell'opera furono analizzati dalla critica musicale.

Secondo questa prospettiva Alexis Azevedo precisa per esempio che Rossini ha composto «la sua Messa nello stile il più ortodosso, adottando forme consacrate alla musica religiosa in cui il contrappunto ... si ricongiunge allo stile della vecchia scuola italiana» [AZEVEDO 22.III.64, cfr. *infra* p. 117]

D'altra parte il giudizio positivo sull'opera deriva anche da quanto Rossini apporta alla tradizione «per carattere, espressione, colore» e insieme «per varietà, sfumature, contrasti capaci di soddisfare le orecchie più esercitate, e allo stesso tempo tenere incantati persino gli ascoltatori estranei a tali prodotti dell'arte» (*ibidem*).

Amédée Méreaux, critico del «Moniteur universel», riprende questa analisi in un articolo che segue la seconda rappresentazione, avvenuta in condizioni identiche il 24 aprile 1865. La sua posizione si colloca nel contesto del vasto movimento di riflessione sulla musica sacra di questo periodo e delle *querelle* relative al tipo di musica più appropriata al culto, dibattito cominciato in Francia a partire dagli anni Trenta [HAUSFATER 2007]. Ecco un passaggio significativo:

Oggi, la musica religiosa ha patito gravi danni. La sua dignità tradizionale è stata compromessa e la sua funzione sacra quasi dimenticata.

Grosse controversie sono sorte. Non ci si rivolge più al papa, come nel Cinquecento, ma non si è fatto a meno di discussioni e polemiche. Due partiti, tra gli altri, si sono formati: uno che vuole per la Chiesa solo la musica di Palestrina e l'altro che chiede la completa libertà per qualunque manifestazione musicale legata al culto ...

Il futuro di un'arte è sempre nel presente: non c'è bisogno di cercare, di sognare. Scaturisce da sé, quando meno ci si pensa: è l'opera del genio.

Ieri la musica sacra era in declino, oggi rinasce più vigorosa che mai. Il passato e il presente, la tradizione e il progresso, la scienza e il genio: niente di meno è stato necessario, tutto insieme in una sola testa, per realizzare questa rinascita.

Stiamo parlando di Rossini, che dopo aver fatto un miracolo simile per l'opera, è tornato a rinnovare l'arte religiosa. Chi se l'aspettava? Nulla ha annunciato riforma e riformatore. [MÉREAUX 28.IV.1865]

Di seguito si propone in *facsimile* il testo dell'opuscolo stampato da Michel Lévy. Giacomelli ha soppresso passi per lui ridondanti, relativi al luogo di esecuzione, agli interpreti, agli invitati, con qualche digressione sulla musica sacra, passi in realtà per noi preziosi e qui reintegrati in APPENDICE.

Una selezione delle recensioni apparse dopo la seconda esecuzione Pillet-Will (24 aprile 1865); l'intero prezioso intervento di Amédée Méreaux chiude il contributo.

MESSE SOLENNELLE

DE

G. ROSSINI

INTRODUCTION

L'homme de génie se survit à lui-même dans ses œuvres. Sa gloire impérissable traverse les siècles qu'elle défie.

Trente années durant, le grand maître qui vient de s'éteindre a pu garder le silence, et rester indifférent, en apparence du moins, au mouvement musical dont il avait été le promoteur inspiré ; la postérité ne lui imputera pas à crime ce repos fécondé par la méditation. En vérité, lorsqu'après avoir écrit *Guillaume Tell* et l'avoir fait jouer sur la première scène du monde, un auditoire frémissant ne s'est pas levé d'enthousiasme pour acclamer le chantre sublime de l'héroïsme et de la liberté, c'est à désespérer des instincts de la foule et de son aptitude à admirer le Beau.

Est-il donc étonnant que Rossini, déçu dans son rêve, ait dit si spontanément adieu à la scène de l'Opéra, et que, retiré sous sa tente, il ait tenu sa porte obstinément close aux sol-

p. 5

lant du *Stabat*, que Rossini se présente à nous non plus comme l'interprète des fureurs jalouses d'Otello, des douleurs de Ninetta, de la verve spirituelle de Figaro, ou des amoureuses aventures du comte Ory, non plus comme le chantre des martyrs de la liberté, des victimes de Mahomet ou de Gessler, mais comme le barde inspiré qui va nous révéler les douleurs de la mère du Christ, comme le poète du Dieu dont il va chanter l'agonie, comme le pontife qui doit porter aux pieds de ce Dieu nos prières et nos larmes, — tout en tenant grand compte de l'opinion d'un musicien de la valeur d'Adam, il est bien permis de dire que dans le *Stabat*, d'un bout à l'autre si mélodieux et d'une inspiration si facile, Rossini n'a pas complètement dépouillé le vieil homme. Certaines figures rythmiques, le caractère même de la conception, rappellent parfois la manière du maître à ses débuts au théâtre. En définitive, le *Stabat* ne marque qu'une étape vers cette perfection du rendu que devait atteindre dans le genre religieux ce créateur incomparable. C'est ailleurs qu'il le faut juger, c'est-à-dire dans ce chef-d'œuvre que le monde entier va bientôt pouvoir admirer, dans cette manifestation suprême du génie de Rossini, dans son chant du cygne : la *Messe solennelle*.

**

La *Petite messe solennelle* de Rossini ne compte pas moins de cinq cents feuillets de manuscrit. C'est par une de ces sortes d'antiphrases qu'il aimait et qu'il appliquait ironiquement aux plus sérieuses choses, que le maître a intitulé ainsi sa *Messe solennelle*. Ces jeux d'esprit n'avaient rien qui dussent surprendre de la part du traducteur lyrique de Beaumarchais. Il savait, aussi bien, que la postérité ne jugerait pas l'œuvre sur l'étiquette.

p. 7

licitations du dehors? Que lui importait, d'ailleurs, que d'autres fissent fortune à ce théâtre témoin de son insuccès d'un jour. Ne savait-il pas que l'avenir le vengerait de ces dédains immérités, et ne pressentait-il pas que de son vivant même, il jouirait de ce triomphe suprême qu'on appelle l'immortalité?

**

Le chêne que de profondes racines enlacent au sol ne cesse pas d'étendre au loin ses branches vigoureuses, parce que, isolé sur la route, il ne semble participer que par aventure à la vie universelle. Ses germes, au contraire, se développent librement sous l'action fécondante d'un soleil qu'on dirait briller pour lui seul. Tel grandit dans la retraite le merveilleux génie de Rossini. Lentement, et à mesure que se condensaient ses pensées, une transformation s'opérait en lui. Le sentiment religieux qu'il possédait à un haut degré s'imposait pour ainsi dire à son imagination en quête d'idéal. Après avoir abordé tous les genres, il se sentait invinciblement attiré vers ce genre grandiose qu'il voulait traiter à sa manière, sans se préoccuper outre mesure des traditions scolastiques.

Il allait mettre sans doute à exécution ce projet mûrement conçu, lorsque, en 1832, Don Varela le sollicita d'écrire un *Stabat*. Madrid devait avoir la primeur de cette composition de musique sacrée. Le *Stabat* vit le jour fragment par fragment. Plusieurs morceaux sortirent de jet d'un travail préparatoire; puis dix années s'écoulèrent, à la suite desquelles Rossini reprit son œuvre interrompue et la compléta. On comprend qu'en dépit des beautés que renferme ce *Stabat*, une analyse scrupuleuse y fasse découvrir quelques-unes de ces inégalités inhérentes aux productions ébauchées et achevées à trop long intervalle. Adolphe Adam a beau s'écrier, en par-

p. 6

A l'heure où Rossini écrivait sa messe, il venait d'entrer dans sa soixante-douzième année. Le temps, ce destructeur impitoyable, avait respecté sa verte vieillesse. Comme Goethe, Humboldt et Newton, il avait vu s'accroître au lieu de s'affaiblir, après ces longs jours d'existence, les incomparables facultés de sa nature privilégiée entre toutes. Pour nous servir de l'expression d'un contemporain, on pourrait dire de sa pensée qu'elle se mouvait dans le sublime comme en son élément naturel.

Qu'allait être dès lors cette *Messe*, chant d'adieu de Rossini? Assurément, une révélation de l'ordre le plus élevé, le rayonnement dernier d'un soleil arrivé à l'apogée de sa splendeur. Tout éblouit, en effet, dans cette œuvre immortelle. Jamais à aucune époque le sentiment religieux n'avait revêtu ces formes étincelantes.

**

La première audition de la Messe de Rossini eut lieu le 13 mars 1864 dans les salons de l'hôtel de M. le comte Pillet-Will. Cette audition eut un caractère tout intime. Les familiers de la maison y assistaient seuls, à côté des illustrations de la politique, des arts et de la littérature.

Près de Meyerbeer, Auber et MM. Drouyn de Lhuys et Djemil Pacha, avaient pris place. — MM. Fiorentino, Scudo, Azevedo, Saint-Valry, Jouvin, Roqueplan, Héquet, Heugel, Chadeuil, etc., assistaient à cette soirée mémorable.

Il faut renoncer à dépeindre l'admiration dont chacun se sentit saisi dès les premières mesures de cette composition débordante de sève et de couleur. Il est des impressions que le cœur éprouve et que la plume est impuissante à rendre. Le triomphe fut tel pour Rossini que l'illustre Meyerbeer ne trouva rien de mieux, les paroles lui échappant, que de se

p. 8

jeter dans ses bras, ému et comme transporté de ce qu'il venait d'entendre.

* * *

Confiée à des sommités artistiques, entre autres les sœurs Marchisio, Gardoni, Agnesi, et pour l'accompagnement à Georges Mathias, Peruzzi, Jules Cohen et Albert Lavignac, l'exécution de cette messe fit grand bruit dans Paris.

La presse fut unanime à célébrer cette manifestation nouvelle et éclatante de l'un des plus puissants génies qui aient paru dans le monde. On en célébra l'avènement avec d'autant plus de raison que l'effet produit avait été immense et que cependant Rossini n'avait encore donné aux voix, pour accompagnement, que les maigres accords de deux pianos et d'un harmonium, se réservant d'ailleurs de parfaire plus tard son œuvre en l'orchestrant.

Fort heureusement pour nous, le sublime paresseux, comme on aimait à l'appeler, a eu le temps de remplir en conscience, et dans toute la plénitude de son expansion intellectuelle, cette partie complémentaire de sa tâche.

L'accompagnement d'orchestre de la messe a été tracé de cette même main qui a écrit l'ouverture de *Guillaume Tell*. Et c'est cette œuvre complète et à tous égards incomparable que le monde entier va être bientôt appelé à juger (1).

C'est ici le cas de parler de M. Strakosch et du rôle que le sort lui a dévolu dans l'histoire de la messe de Rossini.

Personne n'ignore la vive admiration que professe M. Strakosch à l'égard du maître des maîtres. On sait, en outre,

(1) Les éditeurs Brandus et Dufour vont publier, sous peu de jours, la partition de la *Messe solennelle* de Rossini.

p. 9

sollicitude qu'elle exige la mission qu'il a acceptée, M. Strakosch se dispose à faire interpréter dans des conditions absolument exceptionnelles l'œuvre qu'il considère à bon droit comme le testament musical de Rossini. A cette fin, un vaste système d'exécution, qui a son centre à Paris, a été organisé. Les ramifications s'étendent au loin, en Angleterre, en Allemagne, en Italie et jusqu'en Amérique. Rien n'est épargné pour atteindre le but poursuivi. Les célébrités de tous les pays seront spécialement engagées pour concourir à l'éclat des grandes séances en préparation. A tour de rôle, tout ce que l'Europe compte de talents reconnus et de réputations consacrées prendra part à ces grandes agapes de l'harmonie sans précédent dans l'histoire musicale des peuples. Des maestri choisis parmi les sommités musicales des contrées qui seront le théâtre de ces événements, seront chargés d'assurer à l'exécution qu'ils dirigeront toute la perfection artistique qu'elle réclame. En outre, des groupes de choristes d'élite sont exercés pour se transporter là où leur présence sera jugée nécessaire.

Tel est en résumé, le plan de cette colossale et vraiment artistique entreprise. M. Strakosch est bien décidé, coûte que coûte, à le suivre de point en point, car il est de ceux que les obstacles stimulent loin de décourager et que les impossibilités apparentes ne rebutent pas.

La première exécution de la *Messe solennelle* aura lieu très-incessamment au Théâtre impérial Italien. M. Bagier veut qu'elle soit à la hauteur de l'œuvre et digne à la fois du théâtre qu'il administre avec tant de savoir et d'intelligence; d'accord avec M. Strakosch, il en a réglé les moindres détails avec cette patience éclairée qui le distingue.

p. 11

combien était profond l'attachement filial qui l'unissait à Rossini. Musicien instruit, compositeur et pianiste éminent, M. Strakosch avait eu le mérite rare de pressentir à son aurore et de développer le talent d'Adelina Patti. Rossini qui faisait cas de toutes les supériorités n'avait pas tardé à reconnaître et à apprécier les qualités de ce professeur émérite, doublé de cette intelligence spéciale et de ce génie organisateur qui fait les grands impresarios. Il l'avait pris en telle affection, que dans ses moments d'épanchement, le maître avait à plusieurs reprises manifesté le désir que Mme Rossini, gardienne pieuse de ses œuvres posthumes, ne confiât pas à d'autre qu'à lui le soin de faire connaître cette messe à laquelle, sous les dehors de légèreté qu'il affectait même en parlant de ses chefs-d'œuvre les plus admirés, il attachait le plus haut prix.

Grâce à M^{me} Rossini — aussi attentive aux dernières volontés de son mari qu'elle fut, durant plus de trente années, prompt aux soins incessants que réclamait sa santé (1), — le vœu de l'illustre défunt se trouve aujourd'hui rempli. M. Strakosch est entré en possession de la *Messe solennelle*, en vertu d'un acte qui lui en assure la propriété exclusive et les droits d'exécution pour tous pays. Soucieux d'accomplir avec toute la

(1) On sait que, vers la fin de 1847, Rossini dut quitter Bologne; il se rendit à Florence. Là, il fut atteint d'une grave maladie du système nerveux. Il tomba dans un état de maigreur qui épouvantait ses amis. Une hernie, qu'on eut toutes les peines du monde à contenir, se déclara. Les prescriptions intelligentes du docteur Felucci et les soins infatigables de M^{me} Rossini conservèrent cette vie si précieuse.

Voyant que le *maestro* ne se rétablissait pas complètement à Florence, M^{me} Rossini entreprit, après avoir consulté le docteur Felucci, la tâche très-difficile de le faire revenir à Paris. Elle en vint à bout après bien des efforts, et, grâce à Dieu, l'événement a prouvé qu'elle avait trouvé le véritable remède aux maux de son illustre mari.

(G. ROSSINI, *sa vie et ses œuvres*, par A. Azevedo.)

p. 10

Marietta Alboni, la grande artiste qui a reçu les précieux conseils de Rossini et dont la voix émue, unie à celle d'Adelina Patti, a remué si profondément tous les cœurs aux funérailles du maître, Marietta Alboni a consenti, par exception, à reparaitre sur cette scène témoin de ses triomphes. Ce concours inespéré ne contribuera pas peu à compléter le magnifique ensemble en voie de se réaliser.

Nous donnons plus loin les extraits des principaux journaux qui ont rendu compte de la *Messe solennelle*, telle qu'elle fut interprétée dans les salons de M. le comte Pillet-Will, c'est-à-dire alors que Rossini ne l'avait pas encore orchestrée.

Nous voilà loin aujourd'hui de cette exécution en raccourci. A la place des deux pianos et de l'harmonium qui formaient l'accompagnement primitif, les masses instrumentales vont faire éclater leurs harmonies sonores. Si la *Messe* dans sa première disposition a provoqué l'enthousiasme dont la presse entière s'est fait l'écho, que sera-ce maintenant que l'orchestre y mêlera sa voix puissante guidée par le génie même de Rossini!

On peut donc dire — pour conclure — que si l'œuvre est immense, l'hommage sera digne de l'œuvre.

A. GIACOMELLI.

p. 12

EXTRAITS DES JOURNAUX.

OPINION NATIONALE du 22 mars 1864.

a La messe de Rossini est écrite pour quatre solistes, le chœur, deux pianos et un harmonium.

Dès le début du *Kyrie*, on sent la griffe du lion et la surprenante transformation du style du maître. C'est une ritournelle sévère et puissante, qui plus tard reviendra pour accompagner les voix. Ce que chantent ces voix est d'une pureté, d'une élévation, d'une religiosité sublimes. Une chute de phrase d'une grâce adorable, d'une exquise simplicité, a fait surgir de toutes les parties de l'auditoire, ces murmures de satisfaction mille fois plus flatteurs que les plus chaleureux applaudissements.

Il n'y a pas de mots dans la langue pour donner une idée de la foudroyante majesté de l'attaque du *Gloria*. En entendant ce début, on croit voir la face du Dieu vivant dans un éclair sur le mont Horeb. Et comme cela brille et tonne, sans orchestre, avec quatre solistes et quinze choristes! Mais qui jamais a su tirer parti des voix comme Rossini? Les développements du *Gloria* et le *Laudamus* sont dignes de cette prodigieuse entrée en matière.

Le *Domine* est un trio pour contralto, ténor et basse. Il a produit un excellent effet, et après un *Gloria* comme celui qu'on venait d'entendre, ce n'était pas chose facile.

Le *Domine*, solo de ténor, le *Qui tollis*, duo pour soprano et contralto, et le *Quoniam*, solo de basse, sont les morceaux de cette messe qui rappellent un peu la manière du *Stabat*, mais souvent modifiée dans le sens des formes consacrées de la musique d'église. Le solo de ténor débute par une belle mélodie syncopée; le duo brille par une admirable fusion des deux voix et par des idées comme Rossini seul en sait trouver, et le solo de basse a une grande allure.

Arrivons au *Cum sancto*. Ce *Cum sancto* est une fugue, mais quelle fugue, grand Dieu! Depuis qu'il y a sur la terre des fugues et des fuguistes, on n'en vit jamais de pareille. Strictement cons-

p. 15

Cette réponse, chantée *pianissimo* par les seules voix de femmes, est bien la plainte mêlée d'espérance des âmes du purgatoire, répétant de loin, en les interprétant à leur manière, en les appliquant à l'insatiable désir de voir la fin de leurs souffrances, les mots de l'humble supplication.

b Non, Dante lui-même, dans sa sublime trilogie, n'a rien fait de plus beau, de plus profondément imprégné du sentiment religieux et chrétien, que cette courte réponse, qui se glisse comme un souffle plaintif, triste et doux à la fois, dans les interstices de la prière!

ALEXIS AZEVEDO.

CONSTITUTIONNEL du 28 mars 1864.

Il n'est bruit dans le monde musical que de la messe de Rossini. C'est dans le nouvel hôtel du comte Pillet-Will qu'elle a été exécutée.

Il ne s'agissait d'abord que d'un simple morceau de musique pour inaugurer la chapelle de cette élégante demeure. Mais, sous les mains du fécond maestro, le petit arbuste est devenu arbre, et les grands salons de l'hôtel ont été à peine assez vastes pour le recevoir.

Cette messe est à quatre voix, avec soli et chœurs. Dès les premières notes de l'introduction du *Kyrie*, on reconnaît le maître. La griffe du génie s'y sent tout d'abord: *Ego nominor leo*. Puis, sous un chant calme et pieux, circule, en se mariant aux voix, un ravissant dessein d'accompagnement.

Le *Christe eleison*, sans accompagnement, ramène, avec un grand bonheur de contraste, la reprise du *Kyrie*.

Le *Gloria in excelsis* se compose de plusieurs morceaux distincts, qui s'enchaînent naturellement et forment un tout merveilleux. Le *Qui tollis* est un duo pour soprano et contralto, de la plus belle expression. Le *Quoniam tu solus altissimus* a inspiré à Rossini un air de basse-taille d'un grand effet. Mais ce qu'il y a de plus admirable dans ce morceau, c'est la fugue qui le termine. Rossini, en se servant de cette forme scolastique, n'a évidemment pas voulu montrer qu'il sait faire la fugue. L'*Amen* de son *Stabat* aurait déjà suffi pour mettre sa science hors de conteste à cet égard. Mais comprenant toute la puissance d'effet que la fugue apporterait à la terminaison de son morceau, il l'a employée, non pour elle-même, mais pour l'application qu'il en voulait faire.

p. 17

truite selon les conventions du genre, elle ravit les doctes en admiration, et, ce qui vaut mieux, elle produit sur les non doctes un effet d'enthousiasme comparable à celui du final du troisième acte de *Moïse* ou du trio de *Guillaume Tell*.

Par la toute-puissance du sujet, le mouvement des rentrées, le prodigieux intérêt des développements, l'incomparable sonorité, la chaleur, la vie qui jaillissent de ses notes inspirées, cette fugue, puisque fugue il y a, domine, en leur obéissant, les conventions de la scolastique, au point de produire l'irrésistible impression du plus beau morceau de musique libre.

Nous le disons sans aucune témérité, jamais Rossini n'avait, dans sa glorieuse carrière, donné une aussi grande preuve de génie. Etre inépuisable en mélodies tour à tour gracieuses, spirituelles, pittoresques, touchantes, grandioses, tragiques, dans des formes qu'on crée soi-même ou qu'on modifie à son gré, cela coule de source lorsqu'on a reçu le don du ciel. Mais être expressif au suprême degré, chaleureux, entraînant au-delà de tout ce qu'on peut dire dans le moule imposé de la fugue, pénétrer au gré de la plus saisissante éloquence ses règles si gênantes pour l'inspiration, donner des chairs vivantes, un cœur et une âme à ce squelette artificiel, il fallait être Rossini pour le faire.

Ne quittons pas cette fugue sublime, et comme fugue et comme morceau de pure et simple musique, sans signaler la chute inattendue en mineur, qui donne à sa cadence finale un caractère de grandeur vraiment incomparable.

Il y a au *Credo* un *double-canon* traité d'une façon tout à fait magistrale. La phrase du *Crucifixus* sur les paroles *sub Pontio Pilato* est du caractère le plus touchant, le plus pathétique, et le long silence qui suit les mots *et sepultus est* prépare de la façon la plus simple et la plus ingénieuse l'explosion du *Resurrexit*.

Le prélude religieux, pendant l'Offertoire, est une page de musique instrumentale que l'on croirait détachée des œuvres de Sébastien Bach et de l'abbé Clari; de ce dernier plutôt, car le contrepoint de Rossini, comme cela devait être, se rapproche beaucoup plus du style de la vieille école italienne que de celui de l'école allemande. M. Mathias a joué ce prélude avec la simplicité de style, la finesse et le sentiment musical hors ligne.

Le *Sanctus* pour les voix sans accompagnement est une merveille d'inspiration et de religiosité. Jamais le souverain maître de l'art vocal n'a mieux tiré parti que dans ce morceau, de sa profonde connaissance des moyens et des effets de la voix humaine.

Quant à l'*Agnus*, solo de contralto avec chœurs, nous ne trouvons pas de termes pour en parler dignement. Il n'y a pas une plus belle, une plus religieuse inspiration dans les œuvres les plus renommées des maîtres du genre. La courte réponse du chœur à la voix récitante sur ces paroles: *Dona nobis pacem* est un trait inouï de génie et de sentiment vrai de la situation.

p. 16

Le sujet, des plus heureux, attaqué successivement par les différentes parties du quatuor vocal, arrive par degrés à un épanouissement de sonorité mélodique et rythmique d'un entraînement irrésistible. Le *Credo* est un morceau magistral dont les différentes parties sont traitées avec cette autorité, cette grandeur, cette énergie d'affirmation que la foi seule peut inspirer à l'art.

Le *Et sepultus* est un solo de soprano qui vous pénètre jusqu'à fond de l'âme. Une fugue termine le *Credo*.

Rossini a écrit pour l'Offertoire un morceau instrumental qui atteste chez lui la connaissance profonde et le sentiment réel de toutes les parties de son art.

Le *Sanctus*, d'un grand style et plein d'onction, suffirait à la réputation d'un compositeur.

Quant à l'*Agnus Dei*, dernier morceau de cette admirable messe, nous ne croyons pas que l'art humain se soit jamais élevé à une plus grande hauteur. Après que les masses, avec une expression indécible, ont dit: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*, les voix de femmes répondent: *misereere nobis*, sur une phrase adorable qui revient à chaque verset et se termine, comme un écho céleste, sur le *da nobis pacem*.

Cette messe est un chef-d'œuvre qui peut prendre place parmi les plus belles inspirations de Rossini. Elle a été parfaitement exécutée par les sœurs Marchisio et MM. Gardoni et Agnesi. Les chœurs avaient été choisis parmi les élèves du Conservatoire. C'étaient MM. Mathias et Peruzzi qui tenaient les deux pianos chargés de rendre l'accompagnement, et M. Lavignac tenait l'orgue.

Nous avons entendu percer le regret que certains passages de cette messe fussent traités d'un mouvement rapide, au lieu de revêtir le caractère religieux de l'andante. D'abord, une œuvre musicale, dont l'exécution dure environ deux heures, finirait par n'être pas supportable, si elle ne contenait que des *largo*, quelques beaux qu'ils fussent; ensuite, Rossini a pour lui la tradition.

Les anciens classiques admettaient si bien le mouvement *presto*, que l'expression *tempo à capella* est restée proverbiale. Le mouvement de *chapelle* était si rapide dans les œuvres des Palestrina, des Leo, des Durante, des Monteverde, des Marcello, que, bien qu'elles fussent écrites en grosses notes carrées valant deux rondes, les mesures à 4 temps ne pouvaient y être battues qu'à 2 temps.

Le style *madrigalesque* n'était rien moins que lent et majestueux. Les proses de l'Eglise n'ont-elles pas, la plupart du temps, une allure quelque peu vive et alerte.

L'observation n'était donc pas fondée, et il faut reconnaître un

p. 18

beau sang-froid à ceux ont pu la faire sous l'impression profonde que venait de produire l'œuvre entière.

Rossini ne trouve pas seulement ces délicieuses mélodies dont lui seul semble avoir le secret, il crée en outre, avec une verve et une richesse incomparables, des harmonies d'un charme, d'une originalité et d'un naturel exquis. Et à l'heure qu'il est, il a soixante-douze ans!

Il y a trois semaines, on fêtait son 17^{me} anniversaire bissextile, et il venait d'exécuter lui-même, au piano, une des parties de sa messe. — A dix-sept ans! s'écria un de ses amis, jouant sur le chiffre de son anniversaire, quel colosse!

NESTOR ROQUEPLAN.

MONITEUR du 20 mars 1864.

L'événement de la saison et la grande émotion du monde musical est le nouveau chef-d'œuvre de Rossini: La *petite messe solennelle à quatre parties* exécutée pour la première fois lundi dernier dans les salons du comte Pillet-Will. *Petite messe*, œuvre immense! J'y reviendrai parce qu'il me semble impossible que le maître s'obstine à n'en vouloir permettre une autre audition.

Les *Soli* ont été dits avec un admirable talent par les deux sœurs Marchisio, par Gardoni et par Agnesi. Les chœurs composés d'une vingtaine d'élèves du Conservatoire ont été fort bien dirigés par M. Cohen.

Un prélude religieux qui se joue pendant l'Offertoire a été merveilleusement exécuté par Georges Mathias. On a bissé trois morceaux au milieu des acclamations les plus enthousiastes. On aurait dû les bisser tous. La vérité est qu'il y a dans cette messe un *Kyrie*, une fugue sur le *Cum Sancto Spiritu*, un *Sanctus*, et un *Agnus* (pour ne parler que des pages les plus incomparables), qui sont aussi beaux dans leur genre que le trio de *Guillaume Tell*, le final de *Moïse*, le dernier acte de *Otello*, aussi beaux que tout ce que Rossini a écrit de plus beau. Il vient de montrer par ce nouveau chef-d'œuvre, que jamais son génie n'a été plus grand, plus puissant, plus radieux, et qu'il est toujours le maître souverain.

DE ROVRAY (Fiorentino).

p. 19

REVUE DES DEUX MONDES du 4^{er} avril 1864.

Le 14 mars, on a exécuté dans l'hôtel princier de M. le comte P.-W. une messe à quatre parties de Rossini. J'ignore à quelle époque le grand maître s'est occupé d'une œuvre qui marquera, non-seulement dans la vie de l'auteur de *Moïse* et de *Guillaume Tell*, mais qui sera une date dans l'histoire de la musique religieuse. Les admirateurs les plus sincères de Rossini n'auraient pu deviner que le génie le plus fécond et le plus varié qui ait écrit pour le théâtre, aborderait à soixante-douze ans un genre de composition dans lequel il n'avait produit que le *Stabat*. Le *Stabat* qui a été exécuté dans toute l'Europe, est certainement une œuvre remarquable, mais le sentiment religieux, tel que le comprend le christianisme n'y est exprimé que faiblement, et il n'y a guère que le *Quatuor* sans accompagnement, *Quando corpus morietur*, qui soit pénétré un peu de l'esprit de l'Évangile.

Rossini donne plaisamment à sa nouvelle œuvre, qui renferme onze morceaux fort développés, le titre de petite messe solennelle. Dès le *Kyrie* qui débute par un chœur vigoureux, on sent la main du maître, et le *Gloria* se termine par une fugue qui produit un effet puissant, parce que Rossini a su relever cette forme scolastique d'harmonies, et de modulations modernes d'une hardiesse inouïe. Dans tous les morceaux de cette grande composition, Rossini a mêlé les formes dialectiques de l'ancienne musique religieuse au coloris, aux riches développements de l'art moderne. Le public d'élite qui écoutait cette merveille fit recommencer la fugue dont nous venons de parler; elle se termine par le premier mouvement du *Gloria*. Un trio remarquable, pour soprano, ténor et basse, exprime d'une manière nouvelle le *Gratias*: le *Domine* est rendu par un air de ténor seul, mais le duo pour soprano et contralto, sur les paroles: *Qui tollis peccata mundi*, nous a paru le plus religieux de la première partie du programme.

Le *Credo* est une conception presque nouvelle par la distribution habile des effets et des épisodes. Ainsi, la *Crucifixus* donne lieu à un air de soprano fort beau, où l'on remarque surtout *Passus et Sepultus*, d'un accent profond et pénétrant, et le chœur qui reprend ensuite à ces paroles: *et resurrexit tertia die*, produit un effet qu'il est impossible de décrire, tant il y a de beautés partielles qui pétillent dans l'intérieur de cette masse puissante. Après un prélude de l'orgue, qu'on exécute pendant l'Offertoire, fragment symphonique d'un beau caractère, vient le *Sanctus*, suivi du *Benedictus*, intermède à deux voix, qui est d'une couleur touchante. L'œuvre s'achève par l'*Agnus Dei* dont le moitié est remarquable aussi par la suavité, car, cette phrase, qui est d'abord produite par une voix de contralto, va se réunir à un chœur puissant

p. 21

114

SIÈCLE du mercredi 30 mars.

Passons maintenant à la *Petite messe solennelle à quatre parties, avec soli et chœurs*, du musicien Gioacchino Rossini, né à Pesaro le 29 février 1792. C'est ainsi que le maestro désigne l'œuvre magistrale exécutée le 13 mars dernier à l'hôtel Pillet-Will, en présence d'une foule plutôt curieuse que recueillie. Quoique je n'aime guère à citer des noms, je ferai cette fois exception à la règle que je me suis tracée, afin de montrer que toutes les religions et tous les genres de célébrités assistaient à cette solennité.

On remarquait en effet M. Drouyn de Lhuys, ministre des affaires étrangères; Djemil-Pacha, ambassadeur de la Sublime-Porte; Mgr Chigi, nonce du pape; le prince Poniatowski, le comte de Germiny, le marquis d'Audiffret, M. Schneider, vice-président du corps législatif; les barons Gustave et Alphonse de Rothschild, MM. Emile et Isaac Pereire, le baron Stieglitz, gouverneur de la banque de Russie; M. de Vuitry, gouverneur de la banque de France et tout son conseil; MM. Auber, Meyerbeer, Ambroise Thomas, Carafa, Vitet, Legouvé; tout l'Institut, toute l'Académie, tous les directeurs de théâtres, tous les artistes marquants, toute la presse. Il faudrait les douze colonnes de ce feuilleton pour achever la nomenclature.

Ah! c'est que le muet volontaire se décidait enfin à parler, et l'on savait d'avance quelle serait la valeur de cette parole. Je n'essaierai pas d'analyser ces pages sublimes. Ce serait à faire entrer le scalpel.

Je n'énumérerai pas davantage les différentes parties dont elles se composent: *Kyrie, Christe, Gloria, Laudamus, Credo, Crucifixus, Resurrexit, Sanctus, Agnus, etc.*, etc. Tout est admirable, tout est splendide, immense et rempli de feu, de couleur, de foi. Quelle merveilleuse puissance d'assimilation! Comment ce railleur a-t-il pu se persuader un moment qu'il était croyant et qu'il priait? Cela me confond, même après le *Stabat Mater*. Dans le *Gloria* de cette *petite messe*, les gourmets de l'art admirent une fugue d'un effet vraiment colossal; les règles y sont observées avec un soin tout scolastique; mais le génie du compositeur a su leur donner mille nuances expressives qui stupéfient. Cette fugue incomparable éblouit, émeut, transporte. Je m'arrête, faute de mots pour traduire l'admiration dont l'auditoire était saisi.

Et cependant pour soutenir les voix, on n'avait qu'un harmonium et deux pianos! Quel sera donc l'effet quand les accompagnements d'orchestre seront écrits? Il y aura de quoi mettre le feu à des cathédrales de pierre.

G. CHADEUIL.

p. 20

qui a ce texte pour appui: *Miserere nobis, dona nobis pacem*. L'émotion a été grande, et les témoignages d'admiration n'ont pas manqué à cette messe, dont les proportions exigent absolument un accompagnement d'orchestre. Le maître du coloris voudra sans doute compléter son œuvre par une instrumentation qu'il saura approprier au caractère des différents épisodes qui composent le drame de l'Église.

SCUDO.

PAYS du 21 mars 1864.

Cette PETITE MESSE SOLENNELLE se compose de onze morceaux: Le premier est le *Kyrie*, divisé en deux parties et formé de soli et de chœurs. La première partie est ravissante, d'un effet saisissant. Gardoni a dit sa phrase d'une voix superbe et avec un style excellent. La seconde, le *Christe*, est un canon à quatre parties, moins brillant peut-être au premier abord, mais d'un travail charmant; il prépare l'entrée du chœur sur le *Gloria*, dont l'attaque est certainement une des phrases les plus splendides qu'on puisse entendre. Le reste du morceau est délicieux et d'un caractère religieux très-intense et très-pur; la psalmodie des voix sur l'*Adoremus* et le *Benedictus*, avec les accords plaqués qui les soutiennent, est un des traits de ce génie simple qui rencontre le sublime sans effort et comme par le jeu familier de son esprit.

Le *Gratias* qui succède est un trio élégant orné des grâces habituelles aux messes d'Italie; il a été dit à la perfection par M^{me} Barbara Marchisio, par Gardoni et Agnesi. Gardoni a également chanté de sa voix la plus sympathique et la plus pure l'air suivant: *Domine*, qui ne s'éloigne point des formes connues, mais qui a le mérite d'être écrit pour la voix dans des conditions admirables. Nous arrivons à un parfait et complet chef-d'œuvre, le duo chanté par M^{me} Marchisio: *Qui tollis*. Prêtez l'oreille à ces accents de sublime mélancolie, à cette noble et sereine tristesse, et admirez la flexibilité, l'abondance de ce prodigieux génie qui a fait le *Barbier de Séville* dans le plus bel éclat de sa jeunesse éblouissante, *Guillaume Tell* dans la maturité de sa vie, et qui trouve aux confins de la vieillesse des inspirations aussi admirables.

Il n'est pas inutile de remarquer à propos de ce morceau le système d'arpèges qui en forme la trame harmonique; c'est un procédé que vous retrouverez dans le célèbre prélude de Sébastien Bach; j'aime peu, j'en conviens, l'air *Quoniam*, chanté ensuite par Agnesi; mais passons. Cet air semble un repos entre deux pages sublimes, car immédiatement après vient le *Gloria*, qui

p. 22

forme la conclusion de la première partie et dont l'effet a été indescriptible.

... Ce morceau en style fugué commence par un ensemble du chœur sur le *Cum Sancto* d'une ampleur et d'une majesté divines. C'est une page largement développée, d'une sonorité et d'un éclat sans pareil; les soli entrecourent les chœurs, puis le morceau vient finir dans un *decrescendo* délicieux; l'harmonie semble s'éteindre et mourir sous les voûtes de la basilique; soudain une explosion de voix reprend le motif et amène par une modulation incomparable une strette écrite sur l'*Amen*, dont l'effet grandissant tient du prodige. Ce morceau est un complet chef-d'œuvre. Ceux qui s'imaginent que Rossini n'est pas un musicien d'une science profonde, qu'il a été surtout doté à son berceau par les fées, mais qu'il a fait peu d'efforts pour perfectionner par le travail et l'étude ces grâces du ciel, feront bien d'étudier cette grande page, ils y trouveront l'empreinte d'un savoir infini; c'est, il est vrai, la science maniée par le génie, avec cette aisance, avec cette absence d'efforts apparents qui n'appartient qu'à la force absolue.

L'effet produit par cette page sublime a été immense; on a applaudi avec enthousiasme. Cet auditoire de gens du monde, naturellement plus réservé qu'un autre, était transporté. On a voulu entendre une seconde fois cette inspiration superbe, et pendant l'intervalle qui a permis à l'attention de se détendre et aux exécutants de prendre un peu de repos, toutes les conversations, de la galerie au buffet (un buffet qui mériterait un éloge au milieu de tant de merveilles, un buffet digne de Rossini!) toutes les conversations exprimaient la même admiration. On ne tarissait point sur l'éclat, sur la sonorité merveilleuse de cette musique. On remarquait avec quels éléments restreints un tel effet se trouvait réalisé. Bien différent de ces compositeurs pénibles qui entassent les instruments et les voix pour arriver à un ensemble en même temps grêle et tapageur, avec un orgue, un piano et quelques voix pures, Rossini atteint l'expression la plus majestueuse et la plus vaste. C'est peut-être là, comme effet général, ce qui mérite d'abord d'être noté dans une œuvre dont presque tous les détails appellent l'admiration....

Ce morceau est un pur et complet chef-d'œuvre. Je me répète, je le sais, mais que faire? La principale difficulté d'un compte rendu exact et détaillé comme celui que je tente en ce moment d'offrir au lecteur, c'est de varier les formules de l'admiration. L'admiration est le sentiment sur lequel les langues humaines sont en général le plus mal fournies, car c'est celui en définitive qu'on a le moins souvent sujet d'exprimer.

Quand j'ai dit que ce prélude religieux était un chef-d'œuvre, je sens très-bien que je n'ai transmis au lecteur que mon impression, sans lui faire saisir les causes qui l'ont produite, ni les conditions spéciales au milieu desquelles elle s'est manifestée, et

p. 23

tièrement orchestrée, chef-d'œuvre inédit (puisqu'un nombre d'auditeurs privilégiés l'a seul applaudi). La « petite messe, » comme les trompettes de l'Apocalypse, va sonner dans plusieurs lieux à la fois : Paris, Londres, Vienne, Berlin, Pétersbourg. C'est le cas de dire avec la célèbre fugue du maître : *Amen*.

La messe sera exécutée à Paris avec un grand luxe de voix et d'instruments. L'Alboni, retirée du monde musical, a consenti à faire un trou dans son excellent fromage de Hollande pour venir recevoir d'un public dont elle fut l'enfant gâtée, couronnes et applaudissements.

A l'occasion de la très-prochaine exécution de l'œuvre inédite du maître, je demande la permission de faire dans mes souvenirs un petit voyage de quatre années.

— Un samedi du mois de mars 1864, je trouvai en rentrant chez moi une carte annotée au crayon (c'est le seul autographe de Rossini que je possède); j'y lus d'un côté : *Chez le comte Pillet-Will, 12, rue de Moncey, à une heure et demie, dimanche 13 courant*, — et de l'autre côté : *Pour une personne, G. Rossini*. Il n'y avait plus à s'en dédire! L'homme célèbre, qui avait gardé un silence obstiné depuis les *Soirées* et le *Stabat*, était atteint et convaincu d'avoir écrit un nouveau chef-d'œuvre. J'avais l'aveu du coupable, et signé de sa main encore, d'une écriture très-lisible, renversée et sur quelques mots un peu tremblée. Ce gros péché de Rossini était sa petite messe avec soli, chœurs, piano et orgue-mélodium. Le maître l'avait composée à Passy, dans l'été de 1863.

— Cette première audition était une répétition générale, et le maître avait promis d'y assister. Il tint parole. Avant que les deux cents ou deux cent cinquante invités eussent pris place, il était installé à l'un des deux pianos, tout prêt à tourner les pages à M. Georges Mahias, ayant à sa droite Carlotta et à sa gauche Barbara Marchisio, — les deux sœurs *Sémiramis*, — comme les désignaient, en ce temps-là, les sympathies du public et la jalousie de leurs bonnes camarades. M. Jules Cohen, placé derrière le maître, tenait levé le bâton de mesure. Un seul des trois vastes salons de l'hôtel du banquier-Mécène suffisait à contenir les dames rangées en amphithéâtre autour des deux pianos et de l'harmonium. Les hommes formant ceinture, au fond et debout, s'entassaient dans les quatre issues de communication, ou bien, décidés à ne rien voir et à parfaitement entendre, s'asseyaient à l'aise dans les deux salons, à droite et à gauche.

M. Auber, arrivé discrètement et assis à l'écart, s'était réfugié dans un des angles de la pièce la plus reculée. Le front appuyé sur la main, il écoutait, sans jeter un seul regard autour de lui. Dans l'entracte de chaque morceau, il causait avec Mario, qui se tenait debout derrière son fauteuil; puis, au premier accord frappé par le piano, le vieux maître rentrait dans son attention

p. 25

pourtant il est bien difficile d'aller au delà; un morceau de piano ne se décrit point, ou du moins la description menace d'être tellement obscure que le plus sage est d'y renoncer, qu'on veuille donc bien se contenter de mon humble jugement : ce prélude est un chef-d'œuvre.

Le *Sanctus* succède au prélude. C'est un morceau sans accompagnement, formé de soli et d'une reprise de l'ensemble dont le caractère religieux et poétique est véritablement saisissant. Il y a dans toute œuvre une page qui va plus droit au cœur, qui vous saisit par vos fibres les plus sensibles; pour les uns, celle-ci; pour les autres, celle-là; la préférence obéit en ce cas à des harmonies mystérieuses et intimes. Pour moi le *Sanctus* restera dans cette messe le morceau d'affection; il m'est impossible de rendre le charme tendre, l'onction, la rêverie de ce chant pur; les passages les plus touchants de Palestrina et de Pergolèse que j'ai eu le bonheur d'entendre ne m'ont pas ému davantage; c'est de la musique divine; et pourtant le morceau final, l'*Agnus Dei* a produit probablement encore plus d'effet. Ici, il faut bien le dire, le génie éclate et resplendit.

Ce morceau se compose de trois versets chantés par le contralto Mlle Barbara Marchisio. Ces soli sont d'une expression délicieuse, mais entre chacun d'eux s'élève une reprise du chœur sur les paroles *dona eis pacem*, qu'il faut placer en tête des plus admirables inspirations de la musique. Jamais Rossini lui-même ne s'est élevé plus haut. L'œuvre se termine sur cet ensemble, qui forme pour ainsi dire le couronnement de cet édifice admirable. J'ai raconté le succès, j'ai dit l'enthousiasme de l'auditoire d'élite admis à cette fête de la fortune et du génie; je n'ai point oublié l'excellence de l'exécution. Tous les artistes se sont surpassés; on voyait qu'ils étaient fiers d'avoir été choisis pour interpréter les premiers cet ouvrage mémorable.

G. DE SAINT-VALRY.

FIGARO Du mercredi 10 février 1869 (1).

Rossini, en très-bons termes déjà avec la postérité, lui a fait une part inattendue dans son testament : sa « petite messe » en-

(1) On remarquera la date toute récente de cet article. Entre celui que M. Jovin écrit en 1864 et celui plus complet et plus châtié qu'on va lire, il n'y avait pas à hésiter. Les lecteurs ne perdront rien à cette substitution que, pour sa part, le critique élégant et spirituellement disert du *Figaro* voudra bien pardonner à l'éditeur.

p. 24

muette et son immobilité, marquant son émotion intérieure par l'acharnement qu'il mettait à ronger ses ongles.

Meyerbeer, arrivé un peu plus tard, avait pris place à deux pas de Rossini. Le jour d'une fenêtre éclairait son visage et en accusait la maigreur intelligente et puissante. Le ténor Duprez montrait entre deux portes son torse d'Hercule et sa face rabelaisienne. Le vaillant Arnold gardait auprès de l'auteur des *Huguenots* l'attitude empressée du comte Almaviva auprès de l'auteur du *Domino noir*. Meyerbeer pendant l'exécution du chef-d'œuvre rossinien, était aussi expansif que M. Auber se montrait contenu. Il regardait le plafond, il applaudissait bruyamment, il s'agitait dans son fauteuil comme saint Laurent sur son gril. Après le dernier accord frappant l'*Amen* fugué, il courut se jeter au cou et dans les bras de Rossini.

— J'ai rendu fidèlement le tableau que j'avais sous les yeux : j'aurai un peu de peine à classer mes souvenirs et à fixer mes impressions. Toutefois, ayant assisté à deux auditions de la messe de Rossini, si j'en ai pu oublier les beautés exquises et de détail, il ne me sera pas impossible, ressuscitant l'émotion de mon cœur et le ravissement de mon oreille, de reconstruire par masses et dans ses grandes lignes l'œuvre immortelle. Il faut comparer la mémoire de l'homme à une feuille de papier blanc que sa pensée couvre de caractères sympathiques, mais invisibles. Pour que les mots naissent, se colorient et courent, de gauche à droite, se ranger en lignes horizontales, il suffit de soumettre la page, vierge de caractères, à un réactif chimique : des éclairs d'encre vont sillonner la feuille blanche. La pensée ou la sensation, comme la chimie, a ses réactifs; interrogez-la avec enthousiasme, et sur la table rase du corbeau, la mémoire va écrire clairement et rapidement les caractères du passé.

— Aux deux auditions de cette œuvre — baptisée par Rossini, et dites-moi pourquoi? petite messe — l'auditoire trié des admirateurs de l'illustre compositeur fut frappé de la grandeur imposante du *Kyrie*, du *Gloria* et du *Credo*. Le motif principal du *Kyrie* repose sur un accompagnement qui poursuit un dessin obstiné. Cette marche énergique et pesante des basses saisit tout de suite et fortement l'imagination. On dirait un pied indivisible marchant dans l'infini et cherchant à atteindre ces voix éplorées qui crient : *Seigneur, ayez pitié de nous!* Cela est beau, absolument beau.

L'explosion du *Gloria* est comme une gerbe puissante et éblouissante qui monte vers les cieux. Le *Gratias*, quatuor pour soprano, contralto, ténor et basse, serrant, enchaînant le trait mélodique, est un tissu d'harmonies et de modulations d'un imprévu piquant. Le *Domine*, solo de ténor, rappelle la coupe charmante et un peu profane du *Cujus animam* du *Stabat*. Le *Qui tollis*, duo pour soprano et contralto, nous ouvre le monde des Anges. Quelle mélodie! quelle suavité! Les sectateurs du style sévère à l'église pour-

p. 26

ront se demander, comme Raoul ouvrant les yeux dans le paradis de Chenonceaux : « Suis-je sur terre ou dans les cieux ? » Je vais au devant de leurs scrupules. — Vous êtes sur terre, Messieurs, leur dirai-je, mais dans cette contrée où Dieu plaça son Eden, et le pommier de notre mère Ève porte, non des pommes, mais des mélodies ! »

— Le *Cum sancto*, qui termine la première partie de la messe, est une fugue.

Une fugue, en musique, est un morceau bien fort,

a dit Crispin, — et ajoutez : le plus bruyant des charivaris organisés. Ce nom seul, une fugue ! suffit pour mettre Berlioz en fureur. — Eh bien ! disciplinant avec son génie ce charivari énorme, Rossini a fait du *Cum sancto* la plus grande, la plus puissante page de sa messe. Une page michelangesque ! Le souffle de son inspiration, passant sur ces notes déchainées qui grondent, grincent, s'enflent, se travaillent, domine et harmonise leurs révoltes furieuses. Un murmure succède à cette tempête vocale et instrumentale s'engouffrant dans nos oreilles ; puis le murmure devient voix ; la voix, cantique ; le cantique, un monde sonore qui, grandissant toujours et s'élevant de plus en plus vers les cieux, semble faire monter l'humanité jusqu'au pied du trône de son créateur. Cette fugue, c'est la lutte de l'inspiration et du savoir, — le génie vainqueur de la science et lui faisant grâce !

— Après la *Fugue*, il faut citer le *Credo*, — d'un grand style, — le morceau symphonique de l'*Offertoire*, — un écriin où scintillent toutes les pierres précieuses des harmonies les plus fines, des modulations les plus neuves. C'est de l'art allemand poli par un Italien. Quelle page encore que l'*Agnus Dei* ! Rien de plus original que l'entrée du chœur après chacune des trois strophes dites par le contralto. La réponse à demi-voix du chœur ressemble à un écho affaibli et lointain de la voix des Anges répondant, au plus haut des cieux, à la prière des pécheurs sur la terre.

JOUVIA.

GAZETTE MUSICALE du 20 mars 1864.

Rossini a eu, le 29 février dernier, soixante-douze ans révolus, et c'est dans le courant de l'été passé qu'il a écrit tranquillement, et sans le moindre effort, cette œuvre admirable que j'ai eu le

p. 27

Dans le *Credo*, Rossini a suivi l'exemple donné par Cherubini dans la messe du sacre. Il fait répéter au chœur : *Credo ! Credo !* après l'énoncé de chaque article de foi. Mais l'imitation s'arrête là, et le compositeur y déploie des trésors de mélodie dont Cherubini n'a jamais eu la clef à sa disposition. Le *Crucifixus* a servi de texte à un air de soprano. Les mots *passus et sepultus est* y sont rendus avec une profondeur d'expression dont rien n'approche. Le chœur reprend ensuite à ces mots : *et resurrexit tertiâ die*. C'est un chant triomphant d'un élan et d'un éclat extraordinaires.

L'*Offertoire* est un morceau d'orgue digne, pour la facture, de S. Bach. Mais il régne un charme mélancolique et rêveur dont Bach lui-même a trouvé bien rarement le secret. Le début brillant et majestueux du *Sanctus* est suivi d'un *Benedictus* à deux voix, d'une élégance et d'une grâce merveilleuse. Enfin, l'*Agnus Dei*, phrase d'une tendresse infinie, commencée par le contralto et terminée par le chœur, sur ces mots : *miserere nobis*, — *dona nobis pacem*, remplit l'âme, tout à la fois, de tristesse et d'espérance.

G. HÉQUET.

MÉNESTREL du 20 mars 1864.

Chacun a pu constater, avec l'admiration spontanée que commandent les grandes et belles choses, que cette *Petite Messe solennelle* est venue au monde tout armée, à l'image d'une Minerve catholique, animée du souffle puissant et créateur du Dieu des chrétiens.

A l'issue de ces deux auditions, qui laisseront d'impérissables souvenirs dans le monde musical, les hommes de l'art, examinant et appréciant l'œuvre dans ses parties et dans son ensemble, ont déclaré à l'unanimité qu'elle était née viable pour la postérité la plus reculée, et que ces chefs-d'œuvre peuvent être considérés à bon droit comme pages immortelles.

Le magistral *Kyrie*, si savamment greffé sur le mystérieux et profond dessin continu de basse, un instant interrompu par le plain-chant concertant du *Christe* (sans accompagnement), plain-chant qui respire de la première à la dernière note le sentiment religieux le plus élevé ;

Le solennel *Gloria*, dont l'entrée semble défier la puissance humaine ; son *Laudamus*, avec ses accords persistants dans les modes majeurs et mineurs, sortes d'ondulations tonales sur lesquelles viennent se fondre les demi-teintes du chant et les entrées successives du chœur, à l'unisson et à l'octave, toutes

p. 29

bonheur d'entendre il y a peu de jours. On y sent, dès les premières mesures, le souffle puissant qui animait ce grand artiste il y a trente ans, lorsqu'il lui plut de s'arrêter tout à coup au point culminant de sa glorieuse carrière. L'auteur de *Guillaume Tell* se dresse devant vous de toute sa hauteur, et vous vous apercevez avec étonnement que ni le temps ni l'inaction n'ont rien fait perdre à cette intelligence si merveilleusement douée. Même facilité d'invention, même abondance mélodique, même noblesse de style et même élégance, même nouveauté de tour, même richesse harmonique, même hardiesse et même bonheur dans la modulation, même vigueur de conception et d'expression, même habileté dans la conduite et l'agencement des voix, même art magistral et souverain dans le plan général de l'ouvrage, et dans le plan particulier de chaque morceau.

..... Rossini a fait, dans sa messe, à la fugue, au style fugué, au style concerté, la place qui leur était due. Son *Christe eleison* est écrit avec cet art savant dont Palestrina a tracé de si beaux modèles.

On trouverait difficilement un tissu plus serré et plus fin d'imitations canoniques. Le *Credo* finit par une pièce fuguée, digne des plus grands maîtres, et que Cherubini lui-même ne désavouerait pas.

Enfin, le *Gloria in excelsis* a pour conclusion une fugue d'un développement immense, d'un effet grandiose et d'un intérêt inouï. Tout compositeur bien appris peut disposer un sujet et un contre-sujet, les promener en entier ou par fragments dans les tons relatifs, et les condenser à la fin dans un *stretto* agencé avec plus ou moins d'adresse. Mais donner au fruit de ce travail, presque mathématique, du caractère, de l'expression, de la couleur, y mettre de la variété, des nuances, des contrastes, satisfaire les oreilles les plus exercées, et en même temps tenir en haleine les auditeurs les plus étrangers à ces combinaisons, voilà ce que le ciel n'a daigné accorder, depuis deux siècles, qu'à un très-petit nombre de privilégiés tels que Haendel, Haydn, Cherubini ou Mozart. Aussi bien inspiré qu'aucun de ces puissants artistes, Rossini a fait de sa fugue une œuvre de génie plus encore que de science, un tableau qui éblouit l'imagination, un hymne qui saisit le cœur, l'émeut et l'enflamme.

Le début de ce *Gloria*, qui reparait après la fugue, a une ardeur et une majesté incomparables.

Après cette belle introduction viennent successivement un trio pour contralto, ténor et basse, un air de ténor, un air de basse, un duo pour soprano et contralto. Tous ces morceaux diffèrent de rythme, de couleur et d'expression, selon le sens des paroles et le sentiment à exprimer. Le duo pour soprano et contralto : *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, a une tendresse, une mélancolie et une grâce inexprimables.

p. 28

choses qui reportent l'esprit aux tableaux religieux du moyen âge ;

La colossale fugue de ce *Gloria*, le *Cum Sancto*, page monumentale par l'ordre, l'étendue, la majesté, la beauté et la netteté de ses lignes architecturales, empreinte irréfragable du génie qui domine son œuvre et ne se laisse point emporter par elle ; fugue immense d'une force sans bornes, et qui tout à coup, cependant, se trouve maîtrisée au moyen d'une merveilleuse dégradation de sonorité et par un enchevêtrement de mélodies et d'harmonies à donner le vertige ;

Le religieux *Credo*, avec ses enthousiastes appels, l'imposante et scientifique ordonnance de ses principaux dessins, son douloureux *Crucifixus*, son glorieux *Resurrexit* et sa magnifique fugue de péroraison ;

Le prélude-offertoire, dévolu au simple clavier du piano ou de l'orgue, fragment symphonique à la hauteur des plus grandes pages du genre par la simplicité, la noblesse et l'élévation des idées qui se présentent, se développent, se resserrent ou s'étendent solennellement à l'image du service divin lui-même, c'est-à-dire à pas lents, tranquilles et mesurés, respirant la sérénité, la majesté et l'onction du saint lieu ;

Enfin, le *Sanctus* et l'*Agnus*, avec leurs chants non moins profondément sentis, leurs ensembles si grandioses qu'ils s'élèvent à l'apothéose, sans faire oublier pourtant cette douce plainte des âmes en peine que le musicien fait venir en *Repons* au soli de l'*Agnus*, et que les âmes du purgatoire modulent chaque fois en quelques mesures dérobées à coup sûr à l'âme des repentants qui aspirent au ciel !

Voilà les pages immortelles signalées d'une seule voix par tous, et auxquelles il faut ajouter l'adorable *Qui tollis* et le *Gracias agimus* du *Gloria*, chants magiques puisés autant dans l'amour de Dieu qu'empruntés au génie de l'homme.

C'est avec son âme que Rossini a écrit cette œuvre immortelle qui vient couronner une fois de plus une tête déjà vingt fois couronnée. Si la scolastique de la fugue et du contrepoint en est la trame savante, on peut dire que le génie y domine si bien la science que le malin maître échappe, comme par enchantement, à l'*École* dont il se fait un jeu, en la défiant sur son propre terrain, pour la vaincre ou l'égaliser en dompteur invincible. — Témoin cette si fougueuse et pourtant si classique fugue du *Gloria*, dans laquelle l'imagination et la raison se défient à l'envi pour triompher en définitive l'une et l'autre.

J. L. HEUGEL.

IMPRIMERIE CENTRALE DES CHAMINS DE FER — A. CHATEL ET C^e, RUE BERGÈRE, 20, A PARIS. — 2020-9.

p. 30

INTEGRAZIONI

[AZEVEDO 22.III.64]

a

Si, contrairement à l'opinion des théoriciens, quelque chose peut être ajouté à la béatitude des élus, l'âme du docte abbé Stanislas Mattei a dû être plus heureuse au paradis le 14 mars dernier que les autres jours. Le plus espiègle, le plus turbulent, le plus rebelle de ses disciples, l'enfant terrible qui déserta l'école dès qu'un mot imprudent du maître lui eut appris qu'il en savait assez pour écrire des opéras, mais pas assez pour écrire de la musique religieuse; le hardi novateur dont les quintes consécutives et les autres délits de toute sorte soulevèrent tant de tempête parmi les puristes, que son professeur se crut obligé de lui écrire: «Malheureux! tu déshonores mon école» et qui lui répondit avec le plus grand sang froid: «Patience, vénérable maître! attendez qu'un succès me donne un peu d'aisance et que j'ai le temps de relire mes partitions avant de les livrer aux copistes; peut-être alors écrirai-je quelques pages dignes de vous et de la célèbre école du père Martini, que vous représentez». Gioachino Rossini, enfin, vient d'entrer dans le giron de la doctrine selon le cœur du père Mattei.

Et certes, il n'y est pas entré à l'étourdie, il a pris le temps de la réflexion depuis 1808 jusqu'à la présente année; mais le temps ne fait rien à l'affaire en semblable occurrence.

La musique d'église a préoccupé Rossini depuis bien des années. On lit dans la *Biographie universelle des musiciens*, de M. Fétis, publiée en 1841: «Rossini a dit souvent à ses parents que la musique d'église serait plus tard l'objet de ses travaux, et qu'il espérait s'y mettre sous un jour nouveau, digne de l'école des connaisseurs. Il est certain qu'il en a fait un premier essai dans un *Stabat* dont il paraissait satisfait; mais il n'a point fait entendre cet ouvrage».

Ce *Stabat*, il l'a fait, ou, pour mieux dire, il l'a laissé entendre depuis. C'est une œuvre admirable de musique religieuse, si l'on prend les mots de 'musique religieuse' dans leur sens le plus exact, car tout assemblage de sons et de rythmes qui chante des sujets sacrés, et les chante avec l'onction et la grandeur qu'il faut pour élever les âmes vers le Créateur, quel nom lui donnerez-vous, si ce n'est celui de musique religieuse?

Mais entre la musique religieuse et la musique d'église, il peut y avoir, et il y a très souvent des différences considérables. Tous les peuples de l'univers prient et prient en chantant; mais tous ne psalmodient pas des faux-bourçons, des canons, des fugues. En dehors des formes, bien souvent conventionnelles, ce qui constitue ce qu'on nomme par excellence la musique d'église, il y a tout un monde de musique religieuse, c'est-à-dire de musique inspirant et exprimant le sentiment religieux; et dans la musique d'église, reconnue et acceptée comme orthodoxe par les docteurs les plus sévères, il y a telles fugues où des gens non prévenus veraient plutôt la description d'une dispute ou d'une émeute que l'élan de l'âme vers le ciel.

Donc, admettons, pour satisfaire les ascétiques de la psalmodie et du lutrin, que le *Stabat* ne soit que de la musique religieuse, et non de la musique d'église; ils seront assurément contraints de reconnaître que la nouvelle œuvre de Rossini est de la pure, de l'excellente, de l'incomparable musique d'église dans le style consacré, et en même temps de la musique religieuse d'une beauté suprême.

Cette œuvre a pour titre: *Petite messe solennelle à quatre parties*. Pourquoi petite? Elle est grande par ses dimensions, cette petite messe; et par le style et l'inspiration plus grande encore, et si grande que les plus éloquents ne sauraient concevoir le projet téméraire de donner avec des mots une juste idée de sa grandeur. Mais l'esprit de Rossini se complait en ces sortes d'antiphrases.

Il faut noter ces mots, messe à quatre parties, car ils sont l'étiquette de la prodigieuse transformation que l'auteur de *Guillaume Tell* vient d'imposer à son style. Jusqu'à présent il avait presque toujours écrit en harmonie simple, et n'avait voulu employer des artifices du contre-point que ceux dont il est impossible de ne pas user, même dans le genre le plus libre – les imitations par exemple. Sa messe est en très grande partie écrite selon le système concertant: l'harmonie simple n'y figure, pour ainsi dire, que dans l'accompagnement de quelques solos; et pour que le contre-point vocal y domine, il s'est contenté de deux pianos et d'un harmonium, au lieu de l'orchestre.

Rossini, en composant cette messe dans le style le plus orthodoxe, en s'astreignant aux formes consacrées de la musique d'église, a-t-il seulement voulu tenir la promesse faite il y a plus de vingt ans à ses amis, ou rendre un hommage tardif à la mémoire du révérend père Mattei, en prouvant qu'il avait mieux profité qu'on ne croit des leçons de contre-point de son professeur? Sans doute, il a quelque peu de cela dans son fait. Mais nous croyons qu'il a surtout voulu répondre à ses détracteurs de toutes les époques, en abordant le genre austère où, d'après eux, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre bouffes ne pourrait se soutenir, et encore moins briller d'un vif éclat.

Or la réponse de Rossini est décisive, irréfutable, écrasante, gardez-vous d'en douter!

Mais pourquoi, s'il vous plaît, charitables détracteurs, le prodigieux musicien qui a créé tant de chefs-d'œuvre, l'homme dont la souveraine intelligence sait tout pénétrer et comprendre d'un seul coup, et confondre de surprise les plus intelligents et les plus instruits en tous genres, pourquoi serait-il resté morfondu à la porte du style de contre-point, du moment qu'il voulait bien se donner la peine d'y frapper? Il l'a du bout du doigt enfoncée, et celui que vous croyiez n'être que le victorieux émule de Cimarosa, de Piccini, de Paisiello, de Spontini, et des autres souverains de la composition théâtrale, vient de montrer qu'il est aussi le glorieux collègue de Durante, de Scarlatti, de l'abbé Clari, de Marcelio, de Sébastien Bach, de Haendel et de Cherubini, dans le style consacré à la musique d'église.

b

Dans le *Cum sancto*, dans le *Credo*, dans le *Prélude religieux*, l'auteur de cette petite messe se place à la hauteur des plus grands contre-pointistes de tous les temps, de toutes les écoles. Dans l'*Agnus*, il saisit d'une main toute-puissante le Purgatoire de la *Divine comédie*, en fait jaillir l'idée principale et l'exprime en deux notes, d'une manière aussi poétique et, pour tout dire en un mot, aussi divine que celle de Dante Alighieri lui-même. En vérité, on reste confondu de tant de génie et d'une aussi grande souplesse de génie.

Rossini voulait faire chanter cette réponse par un chœur de femmes invisible et lointain, le petit nombre des choristes (huit hommes et sept femmes) n'a pas permis de réaliser cette intention. À quoi, d'ailleurs, aurait servi cette disposition particulière du chœur? La musique du maître dit si bien ce qu'elle veut dire, qu'elle peut se passer de toutes les mises en scène du monde.

Nous supplions qu'on nous pardonne l'insuffisance de cette ébauche d'analyse et de compte-rendu. Après une seule audition d'un pareil ouvrage, nous ne pouvions qu'essayer de transmettre nos principales remarques, nos plus fortes impressions. Le reste viendra plus tard.

Il fallait pour chanter cette messe, des musiciens doués à toute épreuve, des chanteurs de style; c'est ce qu'ont admirablement

AUDITION D'UNE MESSE INÉDITE DE ROSSINI

Si ripropone qui la sapida cronaca di Benoît Jouvin, il biografo di Auber, pubblicata all'indomani della prima in casa Pillet-Will [JOUVIN 20.III.64]; fu trascurata da Giacomelli perché preferì un successivo articolo apparso nel 1869 a pochi giorni dal debutto della versione orchestrale [JOUVIN 10.II.69].

J'ai à vous parler de tant de choses – des choses qui s'en vont et de celles qui arrivent – que mon embarras est grand. M. de Buffon disait, au siècle dernier «L'ordre et le mouvement dans les pensées d'un écrivain, voilà le style». Or, le difficile en ce moment pour moi est de mettre de l'ordre dans le mouvement théâtral qui va défiler sous les yeux du lecteur. Comment faire marcher, bras dessus bras dessous, l'ingénue d'*Il ne faut jurer de rien* et la drôlesse sentimentale et poitrineuse de Verdi? Est-il possible que nous chantions la *Petite messe solennelle* de Rossini sur le mouvement de la polka des *Géorgiennes* d'Offenbach, et qu'après nous être grisés, hier soir, de rythmes de bal masqué nous songions à boire, demain, le laitage de la bucolique musicale avec la *Mireille* de Gounod?

L'art des contrastes et des transitions ne va pas jusqu'à lier ce qui, au contact, se déchire avec violence, et enchaîner avec suite ce qui marche en sens contraire. Pour ma part, j'y renonce. J'ai là, sur des bouts de papier, des notes jetées au jour le jour. Je vous propose d'en faire le triage ensemble de les classer, de les numéroter, de les dater. Voilà déjà l'ordre prêché par M. de Buffon, qui constitue au moins la moitié d'un bon style pour le surplus, bon soir. Frappez à la porte de mes voisins, les lapidaires du feuilleton:

Dimanche 13 novembre [scil. mars], 2 heures et demie.

On me remit samedi matin une carte sur laquelle je lus d'un côté: *Chez le comte Pillet-Will, 12, rue Moncey, à une heure et demie, dimanche 13 courant*, et de l'autre côté: *Pour une personne. G. Rossini*. Il n'avait plus à s'en dédire! L'homme célèbre, qui a gardé un silence obstiné depuis les *Soirées* et le *Stabat* était atteint et vaincu d'avoir écrit un nouveau chef-d'œuvre. Nous avions l'aveu du coupable, et signé de sa main, d'une écriture très lisible, renversée et sur quelques mots un peu tremblée. Ce gros péché de Rossini était une messe avec soli, chœurs et accompagnement de deux pianos et d'orgue de salon. Le maître l'a composée à Passy, dans l'été de 1863, et il ne serait pas impossible qu'il l'or-

chestrât à Passy, dans l'été de 1864. Je demande la permission de vous conter une anecdote; elle arrive fort à propos, et je trouverais difficilement une meilleure occasion de la placer.

M. Fétis est un savant et un érudit en musique plus érudit que savant, disent ceux qui ont eu affaire au théoricien et au compositeur. Cette distinction spécialise, sans l'amoindrir, l'autorité du créateur de la «Revue musicale» et du fondateur des Concerts historiques. M. Fétis est de plus, l'auteur du *Dictionnaire des musiciens*; et c'est là son titre véritable et durable à la réputation. Je me souviens d'avoir lu, dans cet excellent dictionnaire, à l'article Rossini, un dialogue que je ne pouvais oublier entre l'auteur de *Guillaume Tell* et celui de la *Vieille*. Je répons de la fidélité du récit, que je dois seulement un peu changer dans la forme car je cite de mémoire:

– Maître – disait M. Fétis à Rossini – le théâtre vous a rassasié de sa gloire que n'écrivez-vous une messe?

– Moi! Vous savez bien que je ne suis pas savant.

– C'est vrai! – répondit le conseiller.

Ce «C'est vrai» vaut le «Quoi qu'on die» des *Femmes savantes* [di Molière]. Le «Quoi qu'on die» de Trissotin n'est qu'amusant; le «C'est vrai» de M. Fétis est amusant et naïf. Je reviens à la messe de Rossini.

Cette première audition était une répétition générale, et le maître avait promis d'y assister. Il a tenu parole. Avant que les 200 ou 250 invités eussent pris place, il était installé près de l'un des deux pianos, tout prêt à tourner les pages à M. Georges Mathias, et ayant à sa droite Carlotta, et à sa gauche Barbara Marchisio; les deux «sœurs Sémiramis», comme les désignent la sympathie du public et la jalousie de leurs bonnes camarades. Un seul des trois vastes salons du rez-de-chaussée de l'hôtel Pillet-Will suffisait à contenir les dames rangées en amphithéâtre derrière les clavecins et l'harmonium. Les hommes formaient ceinture au fond et debout, s'entassaient dans les quatre issues de communication, ou bien, se décidant à ne rien voir et à parfaitement entendre, s'asseyaient à l'aise dans les deux salons, à droite et à gauche. M. Auber, arrivé discrètement et assis à l'écart, s'était réfugié dans le salon de gauche. Le front appuyé sur une de ses mains, il écoutait sans jeter un regard autour de lui. Dans l'entr'acte de chaque morceau, il causait avec Mario qui se tenait debout derrière son fauteuil puis, au premier accord frappé par le piano, le vieux maître rentrait dans son attention muette et son immobilité, marquant son émotion

compris ceux qui ont choisi les sœurs Marchisio, et MM. Agnesi et Gardoni.

Mme Coselli Marchisio, le soprano, a dit avec un talent supérieur le solo du *Crucifixus*. On ne saurait avoir plus d'ontion, d'expression contenue et de style. Sa sœur Mlle Barbara Marchisio, le contralto, s'est élevée au-dessus d'elle-même dans le prodigieux *Agnus*. Il est presque inutile d'ajouter que le duo *Qui tollis* a été interprété avec toute la perfection possible par les deux sœurs. Elles ont fait leurs preuves, en fait de duo, dans *Semiramide*.

M. Gardoni s'est montré digne des plus grands éloges dans le *Domine*. La musique religieuse n'est pas une nouvelle connaissance pour cet artiste. Nous nous rappelons lui avoir entendu chanter l'air célèbre *Pietà, Signore*, attribué à Stradella dans un des concerts de la société du prince de la Moscowa – ce n'est pas hier – et nous n'avons pas oublié la vive sensation qu'il y produisit.

M. Agnesi a dit le solo du *Quoniam* et a soutenu l'exécution des ensembles en musicien consommé, en véritable chanteur de la musique sacrée. Il ne faut pas s'en étonner. Avant d'aborder la scène, M. Agnesi était compositeur, il a fait de la musique une

étude approfondie; on le sent bien à la solidité de ses intonations et de son rythme, à son extrême précision dans les rentrées.

Les ensembles ont été très bien conduits par M. Jules Cohen. M. Mathias et M. Peruzzi étaient chargés des deux parties de piano; ils se sont acquittés de leur tâche en artistes consommés. La partie d'harmonique Debain a été jouée avec talent par M. Lavignac.

Nous voudrions pouvoir citer ici les noms des quinze élèves du Conservatoire, trois ténors, quatre basses, quatre sopranos et quatre contraltos, qui formaient le chœur, et qui se sont acquittés d'une tâche si difficile avec sûreté, un goût, une ferveur dont on ne saurait faire assez l'éloge. Mais nous ignorons ces noms, sauf celui de M. Massol fils.

Nous sommes plus heureux à l'égard des personnes qui avaient tenu à honneur de remplir les fonctions plus que modestes de tourneurs de pages. Ce sont MM. Braga, le violoncelliste; Accursi, le violoniste; et Ramon, pianiste amateur des plus distingués.

C'est le 14 mars qu'a eu lieu la première exécution de la messe de Rossini, pour l'inauguration de l'hôtel, ou, pour mieux dire, du château que M. Pillet-Will s'est fait construire rue Moncey. Si nous ne craignons d'empiéter sur les fonctions des chroniqueurs,

intérieure par l'acharnement qu'il mettait à ronger ses ongles jusqu'au sang. M. Meyerbeer, arrivé un peu plus tard, avait pris place à deux pas de Rossini. Le jour d'une fenêtre éclairait son visage et en accusait la maigreur intelligente et puissante. Le ténor Duprez montrait entre deux portes son torse d'Hercule et sa face ouverte et rabelaisienne. Le vieil Arnold avait auprès de l'auteur des *Huguenots* l'attitude de Mario auprès de l'auteur du *Domino noir* [Auber]. On les eût pris pour les deux pages de ces deux vaillants capitaines. M. Meyerbeer, pendant l'exécution, était aussi expansif que M. Auber se montrait contenu, il regardait le plafond, il applaudissait bruyamment, il s'agitait dans son fauteuil, comme saint Laurent devait le faire sur son gril; après le dernier accord il s'est jeté au cou de Rossini.

J'ai peine à classer mes souvenirs et mes impressions après l'audition unique de cette œuvre de longue haleine (onze morceaux, dont trois, le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* sont fort développés). Le motif principal du *Kyrie* repose sur un accompagnement qui poursuit un dessin obstiné. Cette marche énergique et pesante des basses saisit tout de suite et fortement l'imagination. On dirait un pas invisible marchant dans l'infini, et cherchant à atteindre ces voix éplorées qui crient «Seigneur, ayez pitié de nous!» Cela est beau, absolument beau! L'explosion du *Gloria* est grande et monte bien vers les cieux. Je ne me souviens du *Gratias*, quatuor chanté par les sœurs Marchisio, Gardoni et Agnesi, que comme d'un tissu, d'un enchaînement d'harmonies et de modulations d'un imprévu rare. Le *Domine*, solo de ténor, chanté par Gardoni, rappelle, sans le surpasser, la coupe de l'air de ténor du *Stabat*. La voix de Gardoni manque de velouté dans la *mezza voce*, et de sûreté et de souille dans la force fautive de puissance et de charme chez l'exécutant, et bien qu'on l'ait vivement applaudi, ce *Domine* est, pour moi, resté un peu dans l'ombre.

En revanche, le *Qui tollis*, duo pour soprano et contralto, m'a élevé, grâce aux voix des deux sœurs, dans le monde des Séraphins et des Dominations. Quelle mélodie! Quelle grâce! Les sectateurs du style sévère à l'Église pourrond se demander, comme le *Raoul* de M. Meyerbeer «Suis-je sur terre ou dans les cieux!» Je vais au-devant de leurs scrupules. «Vous êtes sur terre, messieurs – leur dirai-je – mais dans cette contrée où Dieu plaça sûrement le paradis terrestre!» Il fallait plus de style et d'égalité dans la voix que n'en possède M. Agnesi, pour dire la belle phrase du *Quoniam*. J'aurais voulu entendre là-dedans le son pénétrant de la voix de Faure.

nous vous dirons les splendeurs de cette demeure princière, où les plus intelligents, les plus célèbres, les plus belles, les plus nobles, les plus riches étaient accourus pour savourer les primeurs de la nouvelle œuvre du maître des maîtres.

Nous renonçons à traduire avec de mots la sensation profonde produite par cette œuvre, ou, pour dire vrai, par ce chef-d'œuvre.

Rossini n'assistait pas à cette exécution; mais la veille, à une répétition où deux cents personnes avaient été conviées, il a été l'objet d'un accueil que nous nommerions une ovation, si ce mot n'était aujourd'hui prodigué d'une façon déplorable. C'étaient des applaudissements, des félicitations sans terme. MM. Auber et Meyerbeer se montraient en tête des plus enthousiastes; et certes, l'élève de Cherubini et celui de l'abbé Wogler ont plus que personne le droit de manifester leur opinion en matière de contre-point.

Et maintenant, Rossini va-t-il achever sa tâche en orchestrant sa messe? Il doit le faire, ce nous semble, où, s'il ne le fait pas, un autre jour le fera, et très certainement le fera moins bien que lui!

Ou bien, va-t-il reléguer cette messe dans l'immense armoire où il entasse tout ce qu'il compose depuis son retour à Paris? Cela serait trop cruel pour les autres et pour lui-même. Mais il est

Le n. 7, le *Cum sancto*, qui termine la première partie de la messe, est une fugue. La fugue est en musique un morceau bien fort et bien ennuyeux. Figurez-vous des chiens qui aboient, la patte prise dans une porte, des chats qui miaulent en faisant une cabriole de la hauteur de six étages; des moutons qui bêlent sous le couteau du boucher; des loups qui hurlent, torturés par la faim des porcs qui grognent dans une auge vide le tout couronné par une symphonie de locomotives tout cela n'est pas encore la fugue, car tout cela pourrait aboyer, miauler, bêler, hurler, grogner et grincer ensemble, et le secret de l'art est d'y apporter le pêle-mêle et la plus grande confusion possible.

Or, disciplinant avec son génie ce charivari énorme, Rossini a fait du *Cum sancto* la plus grande, la plus puissante page de sa messe. Le souffle de son inspiration, passant sur ces notes déchainées qui grondent, s'enflent, se travaillent, éteint leurs grondements furieux. Un murmure succède à cette tempête vocale s'engouffrant dans nos oreilles puis le murmure devient voix, la voix cantique, le cantique un monde sonore qui, grandissant toujours et s'élevant de plus en plus vers les cieux, semble faire monter l'humanité jusqu'au pied du trône de son créateur. C'est la lutte du génie et de la science, le génie vainqueur de la science et lui faisant grâce!

Après la fugue il faut citer le *Credo*, d'un très beau style; le *Prélude religieux pendant l'Offertoire*, un écrien d'où scintillent, comme des diamants, les modulations les plus fines et les plus imprévues, et l'*Agnus Dei*, qui a transporté l'auditoire. Rien de plus original que l'entrée du chœur après les trois strophes dites par Barbara Marchisio. La réponse à demi-voix du chœur ressemble à un écho affaibli et lointain de la voix des Anges répondant à la prière des hommes. C'est à faire illusion.

Le sourire spirituel et moqueur de ce Rossini, – qui a voulu se façonner à notre image sans vouloir nous prendre au sérieux, – ne traverse-t-il point les beautés sérieuses et élevées de l'œuvre? Je crois l'avoir entrevu, ce sourire, dans un dessin d'accompagnement. Les voix chantent «Saint, trois fois saint!» et le piano, aussi railleur que la mandoline de Don Juan disant sa sérénade, babille un instant sur l'aile de la polka. Quand je vous dirais que ce babilage est joli, trop joli sans doute, il n'en sera ni plus ni moins. Le frémissement de plaisir des auditeurs a largement absous Rossini de sa frivolité mondaine. Et, à tout prendre, est-ce un plus gros péché de sourire à la messe que de dormir au sermon?

impossible qu'il en soit ainsi. Un pareil chef-d'œuvre, qui met le comble à la gloire de son auteur, en montrant qu'il sait être grand dans le genre scholastique autant que dans le genre dramatique, ne peut être considéré par qui que ce soit, même par Rossini, comme de la musique d'armoire.

[SCUDO I.IV.64]

c

L'exécution de cette belle œuvre était confiée aux deux sœurs Marchisio; M. Gardoni chantait le ténor, et M. Agnesi, du Théâtre-Italien, était chargé de la partie de basse. L'harmonicode-Debain a été tenu par M. Lavignac. Malgré l'exiguïté des moyens dont a pu disposer, l'auditoire qui remplissait les salons du bel hôtel où se passait la scène a fait répéter trois morceaux – le *Cum sancto*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*.

[SAINT-VALRY 2I.III.64]

d

Nous avons eu l'honneur de prendre part lundi dernier à l'une des fêtes rares qui font date dans la mémoire, et dont on se sou-

vient comme d'une exquise bonne fortune: nous avons assisté à l'exécution de la messe inédite de Rossini donnée pour l'inauguration du magnifique hôtel de M. le comte Pillet-Will.

Cet hôtel, tout le monde l'a admiré en traversant la rue Moncey; c'est un véritable château construit dans le style de Louis XIII et qui s'élève au milieu d'un vaste jardin, presque un parc, ombragé d'arbres séculaires, rempli de fleurs, de gazons, de fontaines et de volières.

Depuis dix ans que nous regardons se réédifier le Paris de marbre qui remplace le Paris de brique de notre enfance, nous avons vu sortir de terre comme par enchantement des milliers d'hôtels décorés de toutes les recherches de l'art, ornés de tous les raffinements de l'élégance et de la richesse; aucun, à mon gré, n'offre autant que l'hôtel Pillet-Will ce cachet de grandeur et de noblesse dans la magnificence qu'on doit considérer comme le premier mérite d'une habitation de luxe. Je parle surtout de l'extérieur de l'édifice; son développement majestueux, la belle ordonnance de ses proportions, son isolement au centre de ce jardin charmant, prouvent que ce qu'on a le moins ménagé en le bâtissant, c'est l'espace. On y a prodigué le jour et l'air; à Paris, voilà le plus coûteux des luxes, et il faut être bien des fois millionnaire pour se l'offrir avec une semblante prodigalité.

Cette splendide demeure vient d'être achevée; c'est la résidence d'une de ces familles de finance patriciennes, d'une qui rappellent ces nobles maisons de la banque et du commerce dont s'enorgueillissaient les républiques italiennes du Moyen-Âge. Dans ce temps où les millions se sont si souvent compromis, on se plaît à citer de telles familles dont le caractère décore la richesse et qui semblent avoir accepté pour mission de fonder un pacte héréditaire entre l'honneur et l'argent. On devine que le goût des arts figure dans l'apanage de cette pure richesse.

Le comte Pillet-Will est un mélomane éclairé et délicat. Quand on en vint à la décoration de la galerie de son hôtel, il choisit dans les partitions de Rossini quelques-uns des motifs les plus célèbres et il les fit inscrire parmi les ornements et les attributs qui y figurent.

Rossini a voulu sans doute reconnaître par une gracieuseté de génie l'hommage de son riche ami, en lui offrant de faire exécuter cette messe inédite pour l'inauguration des salons du nouvel hôtel. M. Pillet-Will a accepté avec enthousiasme. C'était là, en effet, un de ces cadeaux que tout l'argent du monde aurait été impuissant à procurer, il y fallait l'amitié.

On se mit à l'œuvre: le maître confia la direction des études et des répétitions à M. Jules Cohen, choix qui est pour le jeune compositeur un honneur insigne et qu'il aimera à compter lui-même, quels que soient ses succès futurs, au premier rang de ses titres artistiques. On choisit parmi les élèves du Conservatoire huit jeunes filles et sept jeunes gens doués des voix les plus fraîches pour former le chœur. Gardoni, Agnesi et les sœurs Marchisio se chargèrent des soli; M. Mathias, cet artiste d'un talent si sûr, tint le piano, secondé par M. Peruzzi. L'orgue fut confié à M. Lavignac, et, avec ce rare ensemble d'exécutants, on commença l'étude de cet ouvrage, qui allait rompre le silence gardé depuis tant d'années par le plus grand musicien du siècle, et nous initier à quelques-unes des travaux de son apparent oisiveté.

Avec quel zèle et quel amour cette étude fut poursuivie, on le devine et on l'a bien senti à l'admirable perfection de l'exécution. On n'a pas besoin d'insister non plus sur l'attrait et sur la curiosité enthousiaste que cette solennité avait excités dans le monde; la plus brillante compagnie se pressait dans les salons de l'hôtel Pillet-Will, et c'est au milieu d'une corbeille de diamants, d'éblouissantes épaules et de fraîches toilettes que l'œuvre du maître a été exécutée. Je copie le programme: *Petite messe solennelle à quatre parties*. Vous voyez que même en travaillant pour le

rachat de ses péchés, comme il le dit lui-même en quelques lignes placées en tête de la partition et qui en forme la préface, Rossini ne veut pas abandonner tout à fait sa fine et ironique gaité.

^e
La seconde partie s'ouvre par le *Credo*; le début en est d'une majesté superbe; me permettra-t-on cependant d'ajouter tout bas que l'accompagnement sautillant du chant, cet accompagnement à la *Sémiramide*, m'en gêne un peu l'impression. Le *Resurrexit* est admirable; l'accompagnement frivole fait silence, mais nous le trouvons au *Cruxifixus*, qui forme un solo, a été chanté d'une façon accomplie par Mlle Carlotta Marchisio. Quelle pureté incomparable! quelle sûreté dans cette voix si fraîche et si étendue! quel beau style! quel goût exquis! Voilà dans son expression divine ce beau chant italien que rien ne remplace. Le neuvième morceau se compose d'un prélude religieux destiné à être joué pendant l'Offertoire et qui a été exécuté par M. Mathias avec une perfection de style et une délicatesse de main qui semble impossible à surpasser.

^f
Je crois que Rossini, primitivement, avait composé un *O salutaris* qui devait tenir dans sa partition la place de ce morceau de piano. Ce *O salutaris* ne sera pas perdu pour la postérité; mais comme on sait que le maître a, dans ces dernières années, écrit un grand nombre de pièces de piano, qu'on nous laisse nous féliciter de la bonne fortune qui nous permet de glisser un regard dans ce trésor et d'apprécier la manière souveraine dont le grand homme s'est fait pianiste.

^g
Les sœurs Marchisio ont chanté avec un talent et une beauté de voix qu'on ne saurait trop louer; Gardoni avec une grâce exquise et une voix charmante. Quant aux chœurs, il est bien rare d'entendre une exécution aussi parfaite, une réunion de voix aussi fraîche, aussi parfaitement conduites: aucune nuance, aucune intention, n'a échappé aux exécutants. Il n'est que juste d'attribuer à qui le mérite, c'est-à-dire à M. Jules Cohen, la belle part dans cette perfection. Il s'est donné à cette œuvre avec une passion et un dévouement infatigable.

Tout le monde a remarqué avec quelle sûreté, avec quel goût il avait dirigé les ensembles. Au reste, il a reçu de Rossini lui-même des compliments qui rendent tous les autres fades et presque superflus. L'illustre maître pourtant n'a pas voulu assister à l'exécution définitive, qui a été encore plus remarquable, dit-on, que celle de la répétition générale qu'il a surveillée. Pendant qu'on applaudissait et qu'on l'acclamait dans les salons de l'hôtel Pillet-Will, il était demeuré tranquille chez lui, laissant à Mme Rossini le soin de recueillir l'ovation et de la lui rapporter.

Notre Béranger, renfermé dans sa modeste narquoise comme dans une sorte d'ermitage philosophique, n'aurait rien imaginé de mieux que cette bonhomie détachée du plus grand des Italiens contemporains.

J'ose dire pourtant que Rossini a perdu en n'assistant pas à cette fête. Je ne parle pas des bravos; sur ce chapitre, il a le droit d'être blasé, mais il aurait goûté un spectacle rare qu'ont entrevu quelques esprits attentifs, celui d'une messe, d'un morceau religieux exécuté à dix heures du soir, devant un auditoire de femmes en grande toilette, pour inaugurer l'hôtel d'un patricien protestant, en présence du nonce du pape, qui causait d'un air de bienveillante courtoisie avec l'ambassadeur de Turquie, tandis qu'un artiste israélite dirigeait l'orchestre.

Ainsi, sans qu'on s'en doutât, toutes les grandes puissances de ce monde, toutes les forces invincibles qui finissent par produire la tolérance, la civilisation et la liberté! c'est-à-dire d'abord le génie, puis ensuite la politique et l'argent, avaient travaillé pour produire cette soirée exceptionnelle. Que la musique en garde tout

l'honneur; nous ne l'avons jamais vue mériter aussi bien la gloire à laquelle elle prétend, celle de fondre les cœurs et de réunir les hommes dans une commune et divine harmonie.

[JOUVIN 10.II.69]

b

Mademoiselle Krauss dira, avec sa flamme et son âme, la partie de soprano à côté de ce contraste velouté. À merveille! Les solistes hommes me semblent au moins singulièrement choisis – on voudra bien me tenir compte de la politesse de cet adjectif – on nomme tout bas Nicolini et Agnesi. Il faut chercher ailleurs et trouver... autre chose. Demandez Faure à M. Perrin; il ne refusera pas à Rossini son excellent baryton.

i

Le sourire spirituel et moqueur de Rossini – qui a voulu se façonner à notre image sans se soucier beaucoup de nous prendre au sérieux – ne traverse-t-il point les beautés sérieuses et élevées de l'œuvre? – Qui sait? Je crois l'avoir entrevu, ce sourire, dans un dessin d'accompagnement. Les voix chantent: «Saint, trois fois saint!» et l'orchestre, aussi railleur que la mandoline de Don Juan disant sa sérénade à la camériste d'Elvire, babille un instant sur l'aile de la polka. Babillage indécent et charmant, qui n'empêche ni le cœur de s'élever, ni l'oreille d'entendre!

[HEUGEL 20.III.64]

j

Le dimanche après-midi, 13 mars 1864, à trois heures de relevée, et le lendemain et le lendemain lundi 14, à dix heures du soir, il a été baptisé en bonne et due forme, une œuvre sainte, appelée elle-même à sanctifier la demeure à jamais mémorable que viennent de se faire élever, rue de Moncey, M. le comte et Mme la comtesse Pillet-Will, ses parrain et marraine.

Mgr Chigi, nonce du Pape, présidait à ce baptême, dont les témoins étaient nos grands maîtres Auber et Meyerbeer, assistés de MM. Carafa et Ambroise Thomas, représentant l'Institut; de M. le baron Taylor, représentant l'Association des Artistes musiciens.

L'œuvre nouvellement née, ayant nom et qualités: *Petite Messe solennelle à quatre parties, avec soli et chœurs*, a reçu le jour de Gioachino Rossini, né à Pesaro, le 29 février, année bissextile 1792, et de dame Musique sacrée, native des régions célestes, patrie des Palestrina, des Bach, des Haendel et des Cherubini.

Père et mère ont signé sa bienvenue en ce monde, et avec eux parrain et marraine, ainsi que les témoins ci-dessus dénommés, en société d'un grand nombre d'amis et d'admirateurs, parmi lesquels on distinguait toute l'honorable et si affable famille des Pillet-Will, Son Ex.^c M. Drouyn de Luys, ministre des affaires étrangères; Son Ex.^c Djamil-Pacha, ambassadeur de la Sublime Porte; les sénateurs, prince Poniatowski, comte de Germiny, marquis d'Audiffret; le vice-président du Corps législatif, M. Schneider, et les représentants de la haute banque: les barons Alphonse et Gustave de Rothschild, MM. Émile et Isaac Pereire, le baron Stieglitz, gouverneur de la Banque de Russie, M. de Vuitry, gouverneur de la Banque de France, et les membres de son conseil général. Indépendamment du baron Taylor, de MM. Auber, Meyerbeer, Carafa et Ambroise Thomas, les arts et les lettres étaient représentés par MM. Vitet et Legouvé de l'Académie française, M. de Gisors de l'Institut; MM. G. Duprez, Mario, Bagier, directeur du Théâtre-Italien; et la critique musicale, par MM. Azevedo, Fiorentino, Héquet, Jouvin, de Pène, de Saint-Valry, Scudo, etc.

k

Seuls, le solo du *Domine* et celui du *Quoniam* restent à bon droit les morceaux terrestres de l'œuvre colossale, dont cette rapide analyse ne peut donner qu'une idée bien incomplète.

Et, en somme, si, pour le plus grand honneur des solistes, des accents par trop humains, par trop pénétrants, ont côtoyé les régions célestes des ensembles, c'est que tout être ici-bas, fût-il Rossini, s'il sent en lui les battements de la poitrine humaine, ne rougit point de se montrer ce qu'il est: homme et pécheur devant Dieu! N'a-t-il pas pour pardon son génie et sa sincérité?

l

– À vous – disait le royal persifleur à un jeune musicien savant, qui a découvert à l'horizon musical, recueilli et classé deux ou trois mille formules harmoniques – je confie le soin de m'éclairer sur les quintes défendues que j'ai pu commettre, car, vous le savez, je suis brouillé de longue date avec ces terribles quintes.

Je ne sais ce qu'a pensé de son examen le jeune Leverrier des trois mille formules harmoniques en question; mais, à coup sûr, il a dû se trouver bien malheureux de n'avoir point découvert les trésors inconnus d'harmonie, répandus à profusion par Rossini à travers ses dessins mélodiques, qui viennent y puiser comme une double existence, sans rien perdre de leur clarté, de leur pureté, de leur charme et de leur unité. – Bref, c'est tout un traité de nouvelles harmonies que cette incomparable messe, et pas une de ces merveilleuses trouvailles qui vous blesse l'oreille, ou fasse acte de pédantisme; partout la grâce du cygne, la force du lion, partout les feux de la jeunesse tempérés par la maturité du génie, purifiés par le sentiment le plus élevé de l'art.

Mais combien me voilà loin du plan que je m'étais tracé et qui se devait borner à un simple extrait de baptême, car il est de ces œuvres qui ne demandent rien de plus, rien de moins. Je m'empresse d'y rentrer par un acte de contrition:

Pardonne-moi, divin maître, pardonnez-moi, lecteurs, d'avoir osé prendre la plume en pareille fête, quand tant d'autres noms qui brillent au fronton de ce journal auraient pu, à si bon droit, briguer le privilège du compte rendu.

Mon excuse, la voici: proche voisin de la villa Rossini, honoré de l'amitié du maître et l'un des familiers de ses travaux du matin, j'ai vu naître, page par page, cette colossale *Petite messe solennelle*, qui ne compte pas moins de 500 feuillets de musique écrits d'une main aussi prompte que ferme et docile.

Je puis donc certifier l'acte de naissance de l'œuvre en l'été de l'année 1863, à l'ombrage des acacias en fleurs du bois de Boulogne, qui mènent de la villa Rossini à l'hippodrome de Longchamp, et j'en signe la minute, avec l'orgueil d'avoir été l'humble témoin de ce noble enfantement musical.

P.S. L'immense impression produite par la nouvelle œuvre de Rossini – qui, d'un coup de baguette, vient de chasser les brouillards de l'avenir tout en ouvrant de nouveaux horizons à la génération actuelle – ne doit point nous en faire oublier les interprètes. D'autant moins que la petite phalange des 19 voix confiées aux soins habiles et à la direction d'un jeune, mais très-vaillant chef, M. Jules Cohen, n'a cessé de faire des prodiges de valeur, des prodiges tels qu'auraient pu les réaliser une armée de cent exécutants. Ce seul fait a sa grande signification par le temps qui court: il prouve combien peu les œuvres réellement inspirées et vocalement écrites exigent les masses et les variétés d'exécutants. Rossini n'avait demandé que douze voix pour les chœurs et quatre chanteurs pour les soli. Le nombre des choristes a été porté à quinze par M. Jules Cohen, et voici les noms des meilleurs élèves du Conservatoire désignés par lui, et qui ont si bien mérité de leur chef et de la grande œuvre du Maître:

SOPRANI: Milles Roze, Lovalo, Larcena et Pichenot.

CONTRALTI: Milles Bouché, Félix, Souka et Bloch.

TÉNORS: MM. Colomb, Bach et Barbey.

BASSES: MM. Pons, Ponsard, Massol et Blavielle.

Quant à l'orchestre, voici quelle était sa modeste distribution: un piano principal, tenu par M. Georges Mathias avec toute l'auto-

rité d'un Habeneck de la Société des concerts, un second piano d'accompagnement, confié par Rossini à son accompagnateur en titre, M. A. Peruzzi, un harmonicorde Debain, tenu par le jeune Lavignac, représentant ce que l'on appelle l'harmonie de la partition. Et puis... c'est tout! Il est vrai que sous cette esquisse orchestrale, on sent la main puissante qui a indiqué, placé, divisé et accouplé tous ses moyens d'action, et que cette seule esquisse donne l'idée du formidable orchestre qui rayonne dans le cerveau du maître, et qu'il a intention d'écrire pour compléter son œuvre.

Mais arrivons aux solistes, qui méritent à plus d'un titre de venir couronner ce post-scriptum.

MM. Gardoni et Agnesi, les chanteurs terrestres de l'œuvre, ont ému et subjugué l'assemblée en grands artistes qu'ils sont. Des bravos sans fin en ont témoigné à chacun de leurs morceaux.

Quant aux sœurs Marchisio, elles ont déployé dans leurs soli de tels trésors de voix, d'âme, d'onction et de pureté de style, que leur nom restera certainement attaché à la messe de Rossini. – Pouvaient-elles espérer un plus noble succès?

Un dernier mot, car je ne saurais oublier ici le chantre inspiré de l'offertoire: ces accents du cœur dont M. Georges Mathias a

su animer le clavier d'ivoire, ont-ils été assez touchants et assez austères à la fois! Le pianiste et le piano avaient disparu... L'officiant et les voix célestes les remplaçaient, à la grande et pieuse admiration de l'auditoire de M. le comte et de Mme la comtesse Pillet-Will, si heureux et si fiers, à bon droit, de leur mémorable soirée du lundi 14 mars 1864.

Force sainte de l'amitié, pourra-t-on encore douter des prodiges que, seule, tu sais inspirer! Voilà un musicien illustre entre tous qui, dans toute sa gloire, et depuis près d'un demi-siècle, se condamne au mutisme le plus complet, impassible, insensible à la voix des grands comme à celle de la multitude. Eh bien! le voilà qui chante, ce sublime obstiné; il vient payer son tribut aux vieilles et irrésistibles amitiés, par un immense chef-d'œuvre éclo en son cœur avec l'intention de sanctifier la nouvelle demeure qui personnifie à ses yeux trois générations d'un inaltérable dévouement.

Honneur à la famille qui a pu mériter un pareil hommage! Honneur à Mme la comtesse Pillet-Will, qui a été plus particulièrement l'objet de cette marque de profonde vénération de la part d'un ami tel que Rossini!

SECONDA ESECUZIONE

[DORANTE 9.IV.65]

Lundi 24 avril, chez le comte Pillet-Will, ce modèle du haut dilettantisme, aura lieu une nouvelle audition de l'admirable «petite messe» de Rossini, qui fut de même exécutée l'an dernier, par un privilège rare, dans l'hôtel de la rue Moncey. Carlotta et Barbara Marchesio [*sic*], qui, ces jours-ci, nous arrivent d'Italie, diront avec Italo Gardoni et Agnesi, les soli de cette œuvre admirable, dont Rossini a réservé en quelque sorte au comte Pillet-Will, son ami, le glorieux monopole.

MM. Lavignac, Diémer, et Jules Cohen complèteront, avec les chœurs de dilettantes, le bel ensemble de cette solennité.

[DORANTE 27.IV.65]

Il y avait foule hier au soir dans les splendides salons de M. le comte Pillet-Will. L'élite du monde parisien y était accourue pour assister à la seconde audition de la messe inédite de Rossini, un chef-d'œuvre offert tout simplement en hommage de sympathie à Mme la comtesse Pillet-Will par l'immortel auteur de *Guillaume Tell*.

On se rappelle l'effet produit, il y a un an, par cette œuvre magistrale, lorsque, à pareille époque, elle fut exécutée pour la première fois dans les mêmes salons. C'était aujourd'hui le même empressement accru par les souvenirs de l'année dernière.

Rossini, que tous les yeux cherchaient, s'est soustrait aux ovations qui l'attendaient cette fois encore. Peu soucieux de nouveaux triomphes, il était resté tranquillement chez lui; mais Mme Rossini assistait à la soirée donnée par M. le comte Pillet-Will et elle a pu recueillir les témoignages d'admiration excités par la belle partition de l'*illustre maestro*.

C'est, comme l'année dernière, M. Jules Cohen qui a été chargé d'organiser cette solennité musicale et de conduire les ensembles. Il était difficile de confier cette mission à quelqu'un qui s'inspirât davantage du génie de l'œuvre et qui y a apporté plus d'intelligence et de soin. L'exécution a été parfaite.

Les sœurs Marchisio, que M. le comte Pillet-Will avait fait venir exprès de Florence, Gardoni, Agnesi, Mathias, Peruzzi et les

chœurs du Conservatoire, ont rivalisé d'ardeur et de zèle pour faire ressortir les beautés de l'œuvre de Rossini. Le jeune Lavignac a tenu l'orgue avec un talent remarquable.

Le cri de «Vive Rossini!» est sorti spontanément de toutes les bouches à la fin du magnifique chant de l'*Agnus Dei*.

On remarquait, parmi les conviés, les plus hautes illustrations de l'ordre politique, financier et artistique: M. Drouyn de Lhuys, M. Fould, M. le baron Haussmann, S. Exc. le nonce du Pape, Djemil Pacha, MM. Thiers, Berryer, de Rothschild, Pereire, Mallet, Auber, Ambroise Thomas, Carafa, *etc. etc.*, et une foule de représentants distingués de la presse et du monde des lettres et des arts.

M. le comte et Mme la comtesse Pillet-Will faisaient les honneurs de cette fête splendide avec l'urbanité et la courtoisie qui les distinguent.

[NOUVELLE 27.IV.65]

Un de nos financiers les plus capables, qui est en même temps un ami éclairé des arts et un dilettante passionné, M. le comte Pillet-Will, a convié dimanche dernier un public d'élite à une seconde audition du chef-d'œuvre de Rossini, qui nous a été révélé l'année dernière. En grand seigneur qu'il est, M. Pillet-Will avait fait venir de Florence les sœurs Marchisio, et avait réuni les plus éminents artistes pour interpréter la *Petite messe* à quatre parties de l'immortel auteur de *Guillaume Tell*. Aussi avec quel empressement chacun s'est-il rendu dans ce palais princier! Les plus illustres personnages y attiraient tous les regards: c'était M. Thiers, c'était M. Berryer, c'était le comte Duchâtel, le prince Poniatowski, le baron Taylor, Ambroise Thomas, et combien d'autres encore! Rossini, assis près du piano, a pu suivre l'enthousiasme croissant des auditeurs, et savourer à souhait son éclatant triomphe. Nous ne craignons pas de la dire, sa *Petite messe solennelle* est à la hauteur de ses plus merveilleuses inspirations, et nous nous réservons d'en parler avec tout le développement qu'exige l'analyse d'un tel ouvrage. Il enrichira l'art religieux, non d'une de ces pages austères qui font redouter le purgatoire, mais d'une de ces inspirations suaves et gracieuses qui donnent l'espoir du paradis. – L'exécution n'a lais-

sé rien à désirer: les solos ont été chantés par les sœurs Marchisio, MM. Gardoni et Agnesi; les chœurs ont été dirigés avec beaucoup de *maestria* par M. Jules Cohen, et les accompagnements de piano et d'harmonique ont trouvé d'habiles interprètes dans MM. Georges Mathias, A. Perruzzi et Lavignac. M. Georges Mathias a produit une sensation prodigieuse en exécutant en grand maître le prélude religieux de l'*Offertoire*.

[PÈNE 27.IV.65]

À propos de Rossini, la magnifique messe inédite qu'il a écrite, il y a deux ans, pour la comtesse Pillet-Will, et qui fut exécutée une première fois l'an dernier pour l'inauguration des salons de l'hôtel de la rue Moncey, a été, lundi soir, l'objet d'une nouvelle audition dans les mêmes salons si ouverts à tous les arts, en même temps qu'à la meilleure compagnie.

Dimanche, dans l'après-midi, il y avait eu une répétition générale de sorte que la même journée, digne d'être notée d'une pierre blanche dans les annales du dilettantisme, aura vu, le matin, la répétition d'une messe de Rossini, exécutée par Gardoni [*sic*], par les Marchisio, arrivées de Florence tout exprès, et le soir, la répétition générale de l'*Africaine*.

Les invitations pour la répétition générale de la messe étaient faites au nom de Rossini, bien que la répétition eût lieu chez le comte et la comtesse Pillet-Will; pour la soirée du lendemain, les cartes portaient, bien entendu, selon l'usage, le maître et la maîtresse de la maison en vedette.

[MÉREAUX 28.IV.65]

Au 16^e siècle, la musique fut en péril. L'art musical était tout entier dans l'art religieux: les progrès s'y faisaient lentement par la science seule, au moyen des combinaisons du contrepoint. Le rythme n'existait pas; il ne devait naître que de la passion, qui elle-même ne pouvait éclore que de la fécondation de l'harmonie dissonante. – La consonance est contemplative; elle se prête à tous les accents de l'austérité liturgique: elle chante la Prière et l'Adoration; mais elle est calme et monotone. Aussi, les compositeurs du 16^e siècle, dont elle était la seule ressource, s'évertuaient-ils à chercher ce qui pouvait donner de l'intérêt à leurs œuvres. Pour obtenir ce résultat, ils entassaient les artifices scientifiques du contrepoint; ils en inventaient de nouveau, sur quelques notes de plain-chant, ils acculaient les imitations canoniques, et formaient un dessus harmonique à double, triple ou quadruple chœur. C'était bien beau sur le papier, mais c'était à peu près inappréciable à l'oreille. Pas d'effet sur les masses; pas de popularité, et, il faut bien le dire, le succès et la popularité sont les récompenses justement enviées par tous les artistes.

En prenant pour point de départ le besoin tout naturel de faire de l'effet, les compositeurs du 16^e siècle furent entraînés et firent fausse route. Il y avait dès lors des chercheurs, des aspirants à une musique de l'avenir. Ils étaient dans le vrai à cette époque, mais ils se trompaient sur ce que cet avenir devait être. Ils n'étaient pas, du moins, aussi osés que d'autres chercheurs qui, au 19^e siècle, après Hadyn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer et Rossini, prédisent et soi-disant préparent la musique de l'avenir à leur gré, à leur guise et à leur taille.

En 1550, un homme parut qui rétablit l'ordre dans les tendances artistiques, qui entreprit et réalisa une réforme musicale. Tous les arts, dans ce siècle de rénovation intellectuelle, eurent leur renaissance: le plus jeune de tous, l'art musical, à peine né, eut sa renaissance aussi, et ce fut Palestrina qui l'accomplit.

À force de rechercher l'effet et les moyens d'attirer les fidèles à l'audition des offices en musique et de leur complaire, on commit des énormités musicales, dont la plus incroyable était de compo-

ser des messes sur des airs populaires, dont les compositeurs se servaient au lieu et place des plains-chants qu'ils avaient l'habitude de prendre pour thèmes de leurs travaux harmoniques. La messe portait le titre de la chanson; le public chantait l'air avec les paroles en langue vulgaire, pendant que l'office était chanté en contre-point sur les paroles latines du texte liturgique.

Étrange associations d'idées! Le populaire put s'en éprendre d'abord, mais l'abus devint criant et scandaleux. Pour opposer une digue à cette dangereuse tendance, le pape Marcel prononça l'interdiction de la musique dans le culte religieux. Palestrina, on le sait, fit lever cette interdiction en soumettant au saint-père un chef-d'œuvre qui, en mémoire de ce fait mémorable, reçut le nom historique de *Messe de pape Marcel*.

De nos jours, la musique religieuse a reçu de fortes atteintes. Sa dignité traditionnelle a été compromise et sa divine destination presque oubliée. De grandes controverses se sont élevées: on n'en a pas appelé au pape, comme dans le 16^e siècle, mais on a eu recours à la discussion et aux polémiques. Deux partis, entre autres, se sont formés: l'un ne voulait pour l'Église que de la musique à la Palestrina; l'autre demandait liberté entière dans la manifestation musicale du culte religieux.

Les deux partis s'égarèrent dans leur fanatique antagonisme. Il est sorti, sans doute, d'utiles réformes de la discussion approfondie de ces questions artistiques. Mais on est loin encore d'être du même avis sur cet important sujet. Qui donc pourrait mettre d'accord les dissidents? Serait-ce un Palestrina moderne, venant, par mission providentielle, opérer une nouvelle reconnaissance de la musique sacrée?

Le lecteur a déjà deviné la réponse et les trois cent heureux dilettantes, qui se pressaient lundi dans les salons du comte Pillet-Will, ont déjà nommé le nouveau Palestrina. L'art religieux est beau, noble et grand entre tous les autres et Rossini est son régénérateur.

L'avenir d'un art est toujours dans le présent: inutile de chercher, de le rêver. Il naît tout seul, au moment où l'on y pense le moins: c'est l'œuvre du génie. Hier, la musique religieuse était en décadence; elle renaît aujourd'hui plus viable que jamais. Le passé et le présent, la tradition et le progrès, la science et le génie, il n'a pas fallu moins que tout cela réuni dans une seule tête pour opérer cette régénération. Qui pouvait s'y attendre? Rien n'annonçait la réforme ni le réformateur. Depuis que son génie dramatique s'était condamné au silence, Rossini avait eu plusieurs vellétés de réveil. Chaque fois qu'il donnait signe de vie artistique, c'était pour faire regretter son mutisme obstiné à la scène, c'était pour faire, sinon espérer, du moins désirer bien vivement la suite de *Guillaume Tell*.

Les *Soirées musicales*, le *Stabat*, livrés à la publicité, étaient accueilliés avec enthousiasme, mais ne satisfaisaient pas encore le besoin qu'on avait de ne plus être privé de la musique qu'on aimait tant, la musique de Rossini.

Dans ses salons, à sa société d'élite, Rossini fit connaître de délicieuses compositions instrumentales. Le piano était le dépositaire de ses confidences. Rien de plus ravissant que ces pièces dont, s'il en refusait la publication, le maître permettait du moins l'audition chez lui, avec les interprètes de son choix, Mme Amédée Tardieu (Charlotte de Malleville), MM. Diémer et Lavignac.

Quel devait être le résultat de ce travail latent? Personne ne se doutait de toutes les pensées musicales remuées par le grand maître dans sa solitude. Pendant qu'on ne parlait que de son amour pour le *farniente*, dont quelques compositions fugitives occupaient sans fatigue, disait-on, ses longs loisirs; il cherchait sa voie nouvelle. Cela paraît singulier à dire, mais on reconnaîtra que c'est la vérité, si l'on se donne la peine d'examiner attentivement les richesses mélodiques et harmoniques qu'il prodiguait

dans ses morceaux de piano, le *Prélude de mon temps*, la *Tarentelle interrompue par une procession*, la *Petite fanfare à 4 mains*, et dans ses airs de chant, le *Sonetto*, il *Fanciullo smarrito*, la chanson espagnole *À Grenade*, le boléro la *Veuve andalouse*, véritables révélations d'un art nouveau. Oui, Rossini cherchait la branche de l'art musical à laquelle il devait redonner la vie, et c'est le style religieux dont il a fait le choix pour inspirer son génie créateur, qui a horreur de ce qu'on croyait être l'objet de sa prédilection: le repos.

Rossini a donc écrit une messe qu'il appelle: *Petite messe solennelle*. Nous admettons le dernier qualificatif dans toute son acception; mais le premier, nous le remplacerons par son antithèse, et nous dirons *grand chef-d'œuvre*. En entendant cette admirable composition, on se prosterne devant un génie inépuisable et devant la science profonde dont Rossini, dans ses intimes méditations, a fait l'inséparable compagne de ce génie. Sa réforme est là: il a réuni toutes les puissances de l'art musical, depuis la simple et naïve cantilène qui part du cœur, jusqu'à la fugue et ses solennelles combinaisons, jusqu'au plus grand développement de l'élément choral et de la magie de toutes les sonorités vocales. L'humilité et l'onction de la prière, la glorification divine, l'action de grâces, la profession de foi du *Credo*, cette épopée chrétienne, avec les pathétiques récits de la passion et les éclatants rayonnements de la résurrection, l'adoration du Dieu trois fois saint, l'invocation à l'agneau de Dieu qui efface les péchés du monde, tout ce poème religieux, animé du souffle vivifiant d'une mélodie et d'une harmonie céleste, est bien fait pour amener la conciliation de toutes les opinions, l'abolition de tous les abus, de tous les systèmes excentriques, et la fusion de tous les esprits dans la communion des saintes doctrines de l'art, c'est là vraiment, le génie du christianisme.

Voilà l'analyse idéale de l'œuvre. Chacun des onze morceaux qui la composent sont autant de preuves à l'appui de cette appréciation. Il faut ajouter à tant de poésie musicale l'indicible prestige d'une fécondité mélodique sans égale et du plus merveilleux emploi possible de la science. Parfois on croit entendre une de ces mélodies déjà tombées de la plume du maître; mais sur une note qui semble indifférente, à la fin ou même au milieu d'une phrase, se greffe une inspiration soudaine: tout change; le génie créateur éclate en un jet lumineux de mélodie, ou en un artifice imprévu d'harmonie qui pénètrent l'âme d'une fascination dont on n'a pas le temps de se rendre compte, tant elle domine, subjugue et charme la pensée.

Le *Kyrie* est un morceau d'ensemble où l'accent mélodique est vivement coloré par des merveilles d'harmonie.

Le *Gloria* commence par une éclatante mélodie d'un effet superbe, véritable chant de gloire, et suivie d'un ensemble *Et in terra pax hominibus*, dont l'harmonie calme et l'unité parfaite expriment admirablement les paroles de paix du texte liturgique. Du reste, le sens du texte est toujours observé avec autant de finesse que de vérité dans tous les détails de cette belle composition. Ainsi, le *Gratias*, charmant trio, le *Domine*, brillant solo de ténor, le *Qui tollis*, duo de la plus touchante expression et le *Quoniam*, solo de basse d'un rythme solennellement accusé, sont autant de modèles achevés et produisent les plus émouvantes sensations.

Mais ce qui est au-dessus de toute analyse, c'est la fugue, *Cum sancto Spiritu*. C'est bien l'Esprit-Saint qui semble avoir inspiré cette grandiose conception: c'est, en vérité, ce que je connais de plus beau, de plus saisissant, de plus irrésistible en musique. Handel savait prêter un accent entraînant à la fugue, Cherubini lui avait donné des proportions mélodiques. Qu'en a fait Rossi-

ni? Je ne sais trop comment l'expliquer. La fugue ainsi conçue, conduite, mélodisée, rythmée, lui appartient. C'est son œuvre, et c'est sublime, c'est le vrai sublime.

Meyerbeer me l'avait bien dit, il y a un an. D'autres grands musiciens m'en avaient parlé avec enthousiasme. Un seul m'a dit toute la vérité, c'est le savant maître de la chapelle de Saint-Roch, M. Vervoitte, qui, le jour où je devais avoir le bonheur d'entendre cette messe, me dit en me quittant lorsque je m'y rendais: «Quoi qu'on ait pu vous dire de la fugue du *Gloria*, vous serez émerveillé». Il avait raison, et, en écrivant ces lignes, je ne suis pas remis de l'impression que j'ai éprouvée à cette audition.

Après un effet aussi formidable, que pouvait ont donc entendre encore? Rossini, on le sait, est inépuisable, et il l'a bien prouvé en écrivant, après, ce *Gloria*, un *Credo*, dans lequel les plus heureux dessins d'accompagnement rehaussent les plus nobles pensées musicales. Le *Crucifixus* est un solo de soprano d'un coloris sombre, d'une pathétique expression; c'est bien la douleur de la Sainte Mère au pied de la croix. – Le *Resurrexit* est d'une éblouissante magnificence, et, pour terminer ce *Credo*, Rossini n'a pas craint d'écrire encore une fugue, à laquelle le souvenir de celle du *Gloria* ne nuit pas.

Ici, on a entendu un prélude religieux destiné à être joué pendant l'*Offertoire*. C'est du Sébastien Bach avec le charme mélodique que le père de la fugue n'avait pas et ne pouvait pas avoir à sa disposition, mais que Rossini sème avec prodigalité sur tout ce qu'il écrit, ou plutôt sur tout ce qu'il chante: car il chante toujours, même la sienne.

Le *Sanctus* est adorable, et l'enthousiasme des auditeurs a impérieusement réclamé un bis qui a été accordé par le maestro.

L'*Agnus Dei* est un solo de contralto d'une exquise suavité, et qu'encadre, avec un charme inexprimable, une mélodie en chant, toute séraphique, toute sereine, qui semble descendre du ciel pour annoncer, que ces mélodieuses prières ont été exaucées.

En nommant les interprètes de Rossini, les sœurs Marchisio, MM. Gardoni et Agnesi, en disant que les ensembles ont été conduits par M. Jules Cohen, est-il besoin d'ajouter que l'exécution a été digne de l'œuvre?

Une mention toute particulière est due à M. Georges Mathias qui, grand musicien autant que grand pianiste, a merveilleusement rendu les beaux accompagnements dessinés avec tant d'art par Rossini sous sa partition vocale. M. Georges Mathias a joué en maître le prélude religieux. Dans les accompagnements des ensembles, il a été très bien secondé par M. Peruzzi sur un second piano, et par M. Lavignac sur un harmonicorde-Debain.

La répétition avait eu lieu en présence et sous l'inspiration de Rossini, à qui les plus enthousiastes ovations ont été décernées par ses auditeurs, enivrés des prodiges de son génie.

Si Rossini est aujourd'hui le Palestrina du 19^e siècle, M. le comte Pillet-Will en est le Mécène. Il n'est pas possible de faire plus gracieusement, plus noblement les honneurs de son hôtel princier, dont il avait ouvert les splendides salons à l'*illustre maestro* et à son immortel chef-d'œuvre. Certes, lorsque le favori d'Auguste envoyait l'aristocratie romaine à venir entendre quelques-unes des odes qu'Horace, son ami, lui avait dédiées, ou la lecture de quelques épisodes des *Géorgiques* ou de l'*Énéide* de son autre ami, Virgile, l'assistance ne pouvait guère être plus brillante, et à coup sûr, la réception n'était ni plus courtoise, ni plus magnifique. Quels souvenirs ineffaçables pour les salons du financier dilettante, dont le nom est désormais attaché à la mémoire impérissable du chef-d'œuvre de la musique religieuse de notre époque.

«LA RÉCLAME RECOMMENCE, ELLE MÛRIT LA SOLENNITÉ»

Critica musicale e ricezione della versione orchestrale

di Carlo Lanfossi

Quando il Théâtre-Italien di Parigi ospita la prima esecuzione della versione orchestrale della *Petite messe solennelle* di Rossini, il 28 febbraio 1869, la macchina organizzativa e il mondo produttivo musicale si sono già messi in moto da settimane per favorire l'evento e celebrare il maestro scomparso da pochi mesi. La notizia dell'acquisto da parte di Maurice Strakosch dei diritti di stampa ed esecuzione della Messa per 100 000 franchi, direttamente dalle mani della vedova Pélissier, viene presto pubblicizzata sui giornali locali: già il 31 gennaio 1869, infatti, sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» viene data notizia della compravendita,¹ con ulteriore enfasi la settimana successiva, quando si ricorda che:

M. Strakosch, acquéreur de la messe solennelle de Rossini pour cent mille francs, s'occupe activement de réunir tous les éléments susceptibles de donner à cette grande œuvre le retentissement dont elle est digne ... Le célèbre impresario Ulmann est déjà parti pour l'Italie, chargé par M. Strakosch d'en organiser l'exécution en Italie. [REVUE 7.II.69, p. 50]

[Strakosch, acquirente della Messa solenne di Rossini per centomila franchi, si occupa attivamente di riunire tutte le forze necessarie per dare a questa grande opera il risalto che merita ... Il celebre impresario Ulmann è già partito per l'Italia, incaricato da Strakosch di organizzarne l'esecuzione in Italia.]

Come si intuisce, le vicende economiche legate al lascito rossiniano e all'esecuzione del suo ultimo lavoro paiono di un certo interesse per il pubblico e in particolare per i lettori parigini. Ne dà conto la macchina mediatica stessa, come testimonia la tirata smaccatamente ironica che appare il 20 febbraio sulle pagine del «Moniteur des pianistes»:

Rossini mort, cette messe, mise aux enchères, est achetée 200 000 francs par M. Strakosch. Or, M. Strakosch, un artiste entrepreneur de premier ordre, n'est pas homme à laisser une goutte de jus dans un citron: la messe devenue sa propriété ne produirait rien si elle ne produisait qu'un maximum raisonnable. La réclame héroïquement employée, fait des prodiges; la *petite messe* devient la *messe solennelle*. Un des premiers éditeurs de Paris achète 50 000 francs le droit de publication, mais M. Strakosch conserve le droit d'audi-

tion, – le meilleur assurément. La réclame recommence, elle mûrit la solennité. [MONITEUR 20.II.69]

[Morto Rossini, questa Messa, messa all'asta, è stata acquistata da Strakosch per 200 000 franchi. Ora, Strakosch, un artista impresario di prim'ordine, non è uomo da perdere neanche una goccia da un limone: la Messa, diventata di sua proprietà, non frutterebbe nulla se non se ne traesse il massimo possibile. La pubblicità eroicamente impiegata fa miracoli: la *petite messe* diventa la *messe solennelle*. Uno dei primi editori di Parigi ha acquistato per 50 000 franchi il diritto di pubblicazione, ma Strakosch conserva il diritto d'esecuzione – senza dubbio la migliore opzione. La pubblicità ricomincia e fa maturare la solennità.]

Le notizie rimbalsano senza particolare premura di correttezza: le cifre, infatti, non rispondono al vero e tutta l'operazione risulta un po' nebulosa per chi si trovi ad interpretare gli eventi dalla sola lettura dei giornali.² Quel che conta, però, è l'insistenza con cui si fa riferimento a questioni pubblicitarie e di *marketing*, e al ritorno economico dell'impresario Strakosch, superiore pure a quello delle case editrici.

Le case editrici, appunto. Nel tentacolare sistema di produzione e promozione dell'esecuzione della Messa di Rossini, gli editori musicali parigini (e non solo) giocano un ruolo determinante.

È facile, sfogliando qualche pagina di riviste musicali attorno ai fatidici giorni di febbraio/marzo 1869, imbattersi in pagine intere come quella di FIG. 1. Nel giro di poche settimane l'editore Brandus & Dufour non solo mette in vendita la partitura e la riduzione per canto, piano e armonium (ristampata di lì a breve), ma promuove, settimanalmente,³ un discreto numero di nuove trascrizioni, arrangiamenti, riduzioni, *morceaux*, *pot-pourris*, etc. firmati da diversi compositori versati in questo genere: Félix Godefroid, Joseph Rummel, Alexandre Croisez, Paul Bernard, Edmond Moreaux, Frédéric Brisson.⁴ La prassi era abituale e consolidata, soprattutto per quanto riguar-

1 «M. Maurice Strakosch vient d'acquérir de Mme Rossini la propriété de la petite messe de Rossini dont la première audition eut lieu chez le comte Pillet-Will. M. Strakosch a le projet de la faire exécuter simultanément dans les principales villes de l'Europe»; cfr. REVUE 31.I.69, p. 39.

2 Per una più completa descrizione delle trattative tra Strakosch e la vedova cfr. BRUSON 1994; in merito al versante italiano cfr. MARVIN 2001.

3 Nella pubblicità apparsa su REVUE 14.III.69 si annunciano le nuove trascrizioni come «pour paraître cette semaine».

4 I nomi dei compositori si ritrovano in abbondanza nei cataloghi della casa Brandus, sempre associati a brani per pianoforte tratti da opere di altri autori (cfr. BRANDUS 1868).

dava l'ambito operistico: gli editori, infatti, oltre al diritto di stampa erano soliti ottenere la proprietà esclusiva di riduzioni e fantasie ai fini di una maggiore amplificazione della fruizione extra-teatrale dei melodrammi;⁵ i salotti parigini usavano accogliere ogni tipo di adattamento per diversi strumenti (compreso l'armonium) ed *ensemble*, nella più borghese tradizione dell'amatore-dilettante di musica.

Parigi (28 febbraio)

Il *battage* pubblicitario funziona,⁶ e ormai anche gli annunci delle prove della Messa assurgono a notizia di rilievo: dopo la prova del 21 febbraio,⁷ la prova generale si svolge solennemente il 27 febbraio, il giorno precedente alla prima esecuzione:

Nous assistions hier à la répétition générale, au Théâtre impérial italien, de la *Messe solennelle* de Rossini, dont l'exécution a lieu ce soir même. Un très-petit nombre de notabilités artistiques et les critiques de musique les plus accrédités avaient seuls été conviés à cette audition. L'œuvre entière, marquée à l'empreinte du génie, a produit une impression profonde. La fête musicale de ce soir aura donc le caractère d'un hommage éclatant rendu à la mémoire du Maître qui n'est plus. [REVUE 28.II.69, p. 72]

[Abbiamo assistito ieri alla prova generale, presso il Théâtre impérial Italien, della *Messe solennelle* di Rossini, la cui esecuzione è prevista per questa sera. Solo un numero ristretto di personalità artistiche e i critici musicali più accreditati hanno avuto la possibilità di assistere a questa prova. L'intera opera, contrassegnata dal timbro del genio, ha prodotto una profonda impressione. La festa musicale di questa sera avrà dunque il carattere di luminoso omaggio alla memoria del maestro che non c'è più.]

A dimostrazione di quanto il collaudato sistema di presentazione avesse funzionato, le repliche di questa prima esecuzione della versione orchestrale proseguiranno almeno fino al maggio successivo con un'ulteriore ripresa presso la chiesa della Sainte-Trinité il 30 aprile, con Marietta Alboni interprete di punta.⁸

5 Cfr. PASTICCI 1999.

6 Peraltro, stando a quanto racconta Emanuele Muzio a Tito Ricordi durante le trattative per i diritti di stampa in Italia della Messa, la mattina del 5 febbraio la gente a Parigi sarebbe stata già in «coda al bureau della vendita per assicurare i posti alle 3 prime recite» (lettera del 5 febbraio 1869, in MARVIN 2001, p. 63). Al 12 febbraio ormai «per tre recite sono venduti tutti i posti» (lettera del 12 febbraio 1869, in MARVIN 2001, p. 67).

7 «Demain aura lieu au Théâtre-Italien la première répétition à orchestre de la messe solennelle de Rossini et vraisemblablement le dimanche suivant la première audition»; REVUE 21.II.69, p. 64.

8 Le dieci repliche a cui partecipò la Alboni ebbero luogo il 5, 16, 25, 27 marzo, 1, 3, 5, 12 aprile, 4, 11 maggio 1869; cfr. REVUE 21.III.69; 28.III.69; MONTER 4.IV.69; 18.IV.69; 9.V.69. Altre testimonianze (cfr. GARA 1940, p. 86, e STEFANI 1968, p. 138)

~~REVUE~~
CHEZ BRANDUS ET DUFOUR, ÉDITEURS.
105, RUE DE RICHELIEU.

La Partition
POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO ET ORGUE-HARMONIUM
DE LA

MESSÉ SOLENNELLE
A quatre parties
SOLI ET CHŒURS
Composée et dédiée à Madame la Comtesse Pillet-Will
PAR

G. ROSSINI

CONTENANT :

<p style="text-align: center;">1^{re} partie.</p> <p>1. MYRIE, CHRISTE, morceau d'ensemble. Soli et Chœurs.</p> <p>2. GLORIA, LAUDANDUS, morceau d'ensemble. Soli et Chœurs.</p> <p>3. GRATIAS, terzetto pour Contralto, Tenor et Basse.</p> <p>4. DOMINE, solo, Air pour Tenor.</p> <p>5. QUI TOLLIS, duo pour Soprano et Contralto.</p> <p>6. QUONIAM, solo, Air pour Basse.</p> <p>7. CUM SANCTO, morceau d'ensemble. Soli et Chœurs.</p>	<p style="text-align: center;">2^e partie.</p> <p>8. CREDO, morceau d'ensemble. Soli et Chœurs.</p> <p>9. CRUCIFIXUS, solo, Air pour Soprano.</p> <p>10. ET RESURREXIT, morceau d'ensemble. Soli et Chœurs.</p> <p>11. PRELUDE religieux, pendant l'Offertoire, pour orgue-harmonium.</p> <p>12. SANCTUS, morceau d'ensemble. Soli et Chœurs.</p> <p>13. O SALUTARIUM, solo, Air pour Contralto.</p> <p>14. AGNUS DEI, Air pour Contralto et Chœurs.</p>
---	---

Format in-8°, net : 15 francs

Pour paraître après-demain mardi :

ÉDITION DE LUXE

Imprimée sur Papier Vélin, Titres et Couverture illustrés, ornée d'un beau Portrait, ainsi que du fac-similé de la première page de la partition d'orchestre de la *Messe solennelle* et d'une lettre de Rossini.

Format grand in-8°, net : 25 francs

FIG. 1 - «La Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/9 (28 febbraio 1869), p. 76.

L'attesa febbrile scatenata sulle pagine delle riviste francesi alimenta, a mo' di cortocircuito, le recensioni che appaiono sulle stesse testate.⁹ Il numero del 7 marzo 1869 della «Revue et Gazette musicale de Paris» raccoglieva l'opinione di Elias de Rauze, critico del giornale, in prima pagina e di altre quattro firme riprese da altre testate; de Rauze definì la serata del 28 febbraio:

un succès, malgré cette attente qui en exagérait à juste titre les proportions ... complet, légitime, immense.

[un successo, a dispetto dell'attesa che ne esagerava a buon titolo le proporzioni, ... pieno, legittimo, immenso.]

Aggiungendo con una punta di polemica:

Il est à regretter que la presse n'ait pas été conviée à la première. Cette dérogation à l'usage aurait pu froisser de justes susceptibilités, si le culte pour le maître immortel dont nous déplorons la perte récente ne faisait taire toute petite rancune. Pour être plus tardifs, les comptes rendus de la critique ne seront pas moins impartiaux. [RAUZE 7.III.69, pp. 77-78]

[È deplorabile che la stampa non sia stata invitata alla prima esecuzione. Questa eccezione alla regola avrebbe potuto

riferiscono di quattordici repliche presso il solo Théâtre-Italien. Per l'esecuzione alla Sainte-Trinité cfr. REVUE 18.IV.69.

9 Cfr. STEFANI 1968, pp. 138-140.

urtare alcune giuste suscettibilità, se il culto per l'immortale maestro di cui piangiamo la recente scomparsa non avesse messo a tacere ogni piccolo rancore. Pur se tardive, le recensioni non saranno meno imparziali.]

È probabile che i critici abbiano potuto recensire il concerto solo sulla base della prova generale ovvero abbiano presenziato alla prima senza accreditato.¹⁰ Ma resta oscuro il motivo di tale sgarbo, se non per creare l'alibi, con il mancato invito, a un eventuale giudizio severo della critica – che al contrario fu in genere favorevole. Un'altra mossa promozionale, forse ispirata dallo stesso Strakosch, fu proporre in un'unica pubblicazione le più importanti recensioni della versione da camera eseguita nel 1864; l'opuscolo venne venduto al prezzo di un franco in occasione della prima della versione orchestrale.¹¹ Conteneva le recensioni entusiastiche di quegli stessi critici musicali che poi avrebbero dovuto scriverne cinque anni dopo.¹² Dopo la prima del 1869 la «Revue» riproporrà stralci delle loro recensioni:¹³

Guy de Charnacé, «Paris»

L'œuvre musicale que nous venons d'entendre est considérable. Le maître a vaincu par delà le tombeau dans un dernier combat.

[Il lavoro musicale che abbiamo appena ascoltato è notevole. Fin oltre la tomba il maestro ha trionfato anche nell'ultima battaglia.]

Eugène Tarbé, «Le gaulois»

Si je veux résumer cette déjà trop courte analyse, je dirai que, prise en son ensemble, cette œuvre est une des meilleures du maître ; que chacun doit l'entendre au moins une fois ; qu'on sort de cette audition, sinon plus religieux, du moins l'âme plus calme et plus tranquille.

[Se dovessi riassumere quest'analisi già di per sé breve, direi che, presa nel suo insieme, quest'opera è una delle migliori

del maestro; che tutti devono ascoltarla almeno una volta; che una volta usciti da quest'ascolto, se non più religiosa, l'anima è più calma e tranquilla.]

Paul Foucher, «Le peuple»

Cette messe s'est terminée au milieu de l'enthousiasme général des assistants groupés.

[La Messa si è conclusa nell'entusiasmo generale degli astanti.]

Alexis Azevedo, «L'Opinion nationale»

Le tout-puissant génie de Rossini se montre à chaque instant sous de formes nouvelles.

[L'onnipotente genio di Rossini si mostra ad ogni istante sotto nuove forme.]

Sembrerebbe che i critici fossero unanimemente entusiasti, ma giova sottolineare che la «Revue» era di proprietà degli editori Brandus & Dufour, ossia gli stessi che diedero alle stampe la partitura della *Petite messe solennelle*. Per capire come andarono realmente le cose sarà dunque il caso di guardare altrove. Sulle pagine de «La France musicale» si fa strada la sensazione che non proprio tutto ciò che ha scritto Rossini sia da incensare:

Nous avons constaté très-franchement l'impression que nous avons rapportée de la répétition générale de la *Petite messe solennelle* de Rossini; nous n'avons certes pas eu la prétention de juger en dernier ressort, d'après une audition, d'ailleurs fort incomplète, l'œuvre posthume du maître, qui a écrit tant de chefs-d'œuvre ... Mais la presse n'ayant pas été admise à la première exécution publique de cette messe tant prônée d'avance, nous en sommes réduits à deux ou trois articles seulement, dans lesquels se reproduit la même divergence d'opinions que nous avons pu remarquer parmi les auditeurs convoqués à la répétition générale.

M. Azevedo, dans «L'Opinion Nationale», a élevé jusqu'aux nues la messe de Rossini. Son enthousiasme est à coup sûr très-sincère, et nous le respectons, mais nous ne le partageons pas. M. H. Prévost est plus réservé dans «La France». Quoiqu'il n'eût entendu à la répétition générale que les parties les plus saillantes de l'œuvre, il a entouré ses éloges de critiques modérées et par cela même dignes d'une sérieuse attention. [FRANCE MUSICALE 7.III.69, p. 71]

[Abbiamo constatato molto francamente la sensazione che avevamo avuto dalla prova generale della *Petite messe solennelle* di Rossini; di certo non pretendiamo di giudicare in ultima istanza, dopo un solo ascolto incompleto, l'opera postuma del maestro che ha scritto tanti capolavori ... Ma la stampa non è stata ammessa alla prima esecuzione pubblica di questa Messa, come invece auspicato, ed abbiamo a disposizione solo due o tre articoli, in cui si evidenzia la stessa differenza d'opinioni che abbiamo osservato tra chi ha potuto assistere alla prova generale.

Azevedo, sull'«Opinion nationale», ha portato al cielo la Messa di Rossini. Il suo entusiasmo è certamente sincero, e noi lo rispettiamo ma non lo condividiamo. H. Prévost è più cauto sulla «France». Anche se aveva ascoltato alla prova generale solo le parti più interessanti del lavoro, ha incorniciato gli elogi all'interno di una moderata critica, e per questo ci sembra degno di seria attenzione.]

¹⁰ Così sembra anche dalla lettura di alcune righe di commento apparse su «La France musicale»: «M. Bagier [impresario del Théâtre-Italien] avait convoqué la presse à la seconde exécution, qui a eu lieu vendredi dernier [5 marzo]. La soirée a été froide, mais bonne au point de vue de la recette» [«Bagier aveva convocato la stampa alla seconda esecuzione, che ha avuto luogo venerdì scorso. Serata fredda, ma buona dal punto di vista dell'incasso»]; cfr. FRANCE 7.III.69.

¹¹ GIACOMELLI 1869, riprodotto *supra* in facsimile, pp. 111-116. L'ipotesi che alle spalle di tale pubblicazione vi sia lo stesso Strakosch, peraltro molto elogiato nell'introduzione, è di STEFANI 1968, p. 138.

¹² Ovvero: Alexis Azevedo sull'«Opinion nationale», Nestor Roqueplan sul «Constitutionnel», A. De Rovray, ossia Pier Angelo Fiorentino della Rovere, sul «Moniteur Universel», Gustave Chadeuil sul «Siècle», Paul Scudo sulla «Revue des deux mondes», Saint-Valry sul «Pays», Benoît Jouvin su «Le Figaro», Gustave Héquet sulla «Revue et Gazette musicale de Paris», Jacques-Léopold Heugel sul «Ménestrel»; insomma, il Gotha della critica musicale francese.

¹³ REVUE 7.III.69, pp. 80-81.

L'articolo riproduce quindi la recensione di Prévost che non ha amato l'orchestrazione:

L'orchestration générale a dû paraître faible. Elle a été évidemment plaquée après coup sur une musique qui avait d'abord été conçue et écrite pour être dite sans solennité, en famille, ou au plus dans une salle de concert. Et Rossini était plus sincère qu'il n'affectait de le paraître, quand il disait, avec sa spirituelle bonhomie, à un grand musicien de mes amis, qui le poussait à orchestrer sa messe : «Ma, mio caro, je ne sais plus orchestrer». Il y avait, en effet, plus de trente ans qu'il ne s'était livré à cette besogne.

[FRANCE MUSICALE 7.III.69, p. 71]

[In generale, l'orchestrazione è sembrata debole. È stata chiaramente stesa a cose fatte su di una musica che era stata originariamente concepita e scritta per essere eseguita senza solennità, in famiglia, o al massimo in una sala da concerto. E Rossini è stato più sincero di quanto affettasse di esserlo, quando ha detto con la sua arguta bonomia, a un grande musicista mio amico che lo incitava a orchestrare la Messa: «Ma, mio caro, io non so più orchestrare». In effetti, erano passati più di trent'anni dall'ultima volta che vi si era dedicato.]

All'orchestrazione sembrano dunque rivolte le accuse principali. Rossini, dai tempi dello *Stabat Mater*, non si era più sporcato le mani con lavori di questo tipo e, dunque, sarebbe stato un po' a corto di idee. Lo stesso impianto accusatorio viene mosso da Gustave Bertrand:

Osons ajouter que l'accompagnement primitif d'orgue et de piano, quoique moins riche de ressource que l'orchestration substituée depuis par Rossini, avait quelque chose de plus sûr et de plus parfait.

D'abord, c'est ainsi qu'il avait conçu, essayé, entendu lui-même tout son ouvrage, tandis qu'il y avait environ trente ou quarante ans qu'il avait perdu l'habitude des auditions orchestrales.

On sait qu'il n'allait jamais au théâtre ni au concert, et que ce vœu, prononcé par l'illustre insouciant, n'a été rompu que deux ou trois fois dans un immense laps de temps ... Mais c'est trop insister sur cette observation un peu secondaire dans une œuvre où le rôle principal est évidemment destiné aux voix ; et d'ailleurs, il serait trop injuste de ne pas admirer plusieurs beaux effets de coloris que le maître a trouvés encore, moitié souvenir et moitié divination.

[BERTRAND 7.III.69]

[Osiamo aggiungere che l'accompagnamento originale per organo e pianoforte, anche se meno ricco di risorse dell'orchestrazione sostituitagli successivamente da Rossini, aveva qualcosa di più sicuro e perfetto.

In primis, era così che egli stesso aveva concepito, provato, ascoltato tutto il lavoro, mentre ormai da trenta o quarant'anni aveva perso l'abitudine di ascoltare orchestre.

Sappiamo che non andava mai a teatro o a un concerto, e che questo voto, pronunciato dall'illustre noncurante, è stato rotto soltanto due o tre volte in un immenso lasso di tempo ... Ma è eccessivo insistere su questa osservazione un po' secondaria, a proposito di un'opera il cui ruolo principale è chiaramente destinato alla voce; e, inoltre, sarebbe troppo

ingiusto non ammirare i tanti bei diversi effetti di colorito che il maestro ha saputo trovare ancora, a metà fra il ricordo e la divinazione.]

Insomma la tecnica di strumentazione di Rossini ne esce piuttosto malconcia. D'altra parte va ricordato che il «Ménestrel» era il concorrente diretto della «Revue» e dunque di Brandus; e che il giudizio sull'orchestrazione fu probabilmente condizionato dall'esecuzione. Rimane però innegabile che un uso poco appariscente dell'organico possa aver deluso un pubblico che aveva ormai assimilato la lezione di Berlioz.

L'eco del dibattito giunse fino in Italia, dove l'orchestrazione trovò anche difese appassionate. In occasione di un concerto fiorentino¹⁴ Luigi Ferdinando Casamorata, presidente della Società Filarmonica di Firenze e conosciuto divulgatore musicale, lesse un testo in onore di Rossini che sarà poi pubblicato sul «Boccherini»:

Niuno forse fra i compositori italiani si giovò dei trovati delle scuole straniere, della tedesca in ispecie, quanto il Rossini; ma pur giovandosene ebbe il merito costante di non scordarsi di essere artista italiano. Se ne giovino dunque anche gli artisti nostri, ché follia sarebbe se nol facessero; studino ed operino con quella costanza e quell'amore con cui studiano ed operano specialmente gli artisti tedeschi, ma non iscordino di essere artisti italiani ... [Rossini] sentì che alla melodia italiana occorreva in sui primordi del secolo il sollevarsi da quello stato di dolce languore in cui si giaceva, e ne chiamò in soccorso una più piccante armonica, una più ricercata e ricca istruzione; ma non scambiò le parti facendo della statua il piedistallo e del piedistallo la statua. Non iscordò come io dissi, di esser musicista italiano, vale a dire melodista di preferenza; e la melodia curò sopra tutto, e a quella dette forme più spigliate ed ardite e principalmente più ritmiche; ben conscio che alla fin fine la melodia è il disegno del quadro musicale, di cui l'armonia e la strumentazione non sono che il colorito. [CASAMORATA 1869]

Casamorata non si riferiva esplicitamente alla *Petite messe*, ma il sospetto che questa fosse una risposta alle critiche di Francia appare legittimo.¹⁵ Del resto la «ricca istruzione» d'impronta tedesca del primo Rossini continuava ad essere ammirata soprattutto nelle due più esterofile piazze operistiche italiane, ossia Firenze e Bologna.¹⁶ E non è certo un caso che tra le prime ipotesi

¹⁴ Concerto del 14 marzo 1869 tenutosi nella sala della Società Filarmonica con gli allievi del R. Istituto musicale di Firenze.

¹⁵ Peraltro «Il Boccherini» è l'organo di informazione della Società del Quartetto di Firenze, ossia dell'istituto che più ha contribuito alla diffusione della musica da camera e strumentale in Italia durante gli anni Sessanta dell'Ottocento, e soprattutto è una delle riviste stampate da Giovanni Gualberto Guidi, ossia l'editore più attento agli aspetti orchestrali delle musiche di Rossini (di cui dà alle stampe nel 1863 la partitura in formato tascabile del *Barbiere di Siviglia*); cfr. TOSCANI 2000.

¹⁶ Cfr. MARVIN 2001, p. 48.

— 90 —
PUBBLICAZIONI MUSICALI DEL R. STABILIMENTO RICORDI
 MILANO - NAPOLI - FIRENZE.

MESSA SOLENNE

a quattro parti
(SOLI E CORO)

Composta e dedicata alla Contessa Luigia Pillet-Will
 DA

G. ROSSINI

Canto con accompagnamento di Pianoforte ed Harmonium ad libitum

PARTE I.	PARTE II.
1. KYRIE , Soli e Coro. <i>Christe,</i>	8. CREDO , Soli e Coro.
2. GLORIA , Soli e Coro. <i>Laudamus,</i>	9. Crucifixus , Solo per Soprano.
3. Gratias , Terzetto per contralto, tenore e basso.	10. Et resurrexit , Soli e Coro.
4. Domine , Solo per tenore.	11. PRELUDIO RELIGIOSO , durante l'Offertorio, per Harmonium.
5. Qui tollis , Duetto per soprano e contralto.	12. SANCTUS , Soli e Coro.
6. Quoniam , Solo per basso.	13. O SALUTARIS , Solo per Contralto.
7. Com sancto , Soli e Coro.	14. AGNUS DEI , Solo per Contralto e Coro.

Edizione in 8.^a, con ritratto e fac-simile dell'autore.

Netti Fr. 15

COLLEZIONE COMPLETA DI TUTTE LE OPERE TEATRALI

ROSSINI
 EDIZIONI COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE
 N. 38 Opere per Lire 250

Pagamento anticipato — Porto a carico del committente.

Accordato il pagamento in due rate - 125 lire alla consegna delle prime 15 opere, 125 lire alla consegna delle altre 23. — Scorso il corrente mese di marzo cesserà questo ribasso straordinario e non si praticherà che lo sconto d'uso. — Non si fa luogo ad alcun reclamo di bonifico per chi avesse già acquistato parte della suddetta collezione.

FIG. 2 - «Gazzetta musicale di Milano»,
 XXIV / 11 (14 marzo 1869), p. 90.

su dove far eseguire in Italia la Messa, Emanuele Muzio abbia pensato proprio a Firenze,¹⁷ salvo poi dirottarsi su Bologna.

La tournée italiana

In Italia, l'eco della prima esecuzione parigina della versione orchestrale della *Petite messe solennelle* viene accolta con una certa trepidazione. Esattamente come era avvenuto in Francia, anche al di qua delle Alpi le prime notizie che arrivano hanno a che fare col consueto tornaconto economico. Bernard Ullman è l'impresario che ha ottenuto da Strakosch l'esclusiva sulle esecuzioni in Italia della Messa:

Signore! Ho l'onore di farvi sapere che ho fatto l'acquisto al prezzo di franchi 50.000 del diritto esclusivo di far eseguire in Italia la Messa solenne postuma di Rossini... È dunque ben naturale che, avendo preso la grave responsabilità di presentare al pubblico italiano la sola e grande creazione che il suo più illustre genio ha composto da trentaquattro anni, io non mi scosti dalle mie solite abitudini. Ho incaricato il

maestro E. Muzio, del quale ho avuto tanto a lodarmi, allorché era direttore d'orchestra de' miei teatri d'America, di fare tutti i preparativi per l'esecuzione completa della Messa solenne. Egli è già in viaggio per l'Italia e fra poco io pure lo raggiungerò. Vi prego, per ora, di gradire i miei sentimenti più rispettosi. — B. Ullmann — Parigi, li 20 febbraio 1869.
 [ULLMAN I.III.69]

Peraltro, esattamente come era avvenuto a Parigi, anche qui le trattative e le cifre non sono riferite con esattezza. Il corrispondente parigino della «Perseveranza», per esempio, racconta che:

la vedova di Rossini, seguendo il suo desiderio, ha confidato a Strakosch la *Piccola messa*. Strakosch, che l'ha comperata per 120 mila franchi, ha fatto, è vero, un buon affare;* ma conviene confessare che, per organizzarne l'esecuzione in tutta l'Europa in maniera degna del suo immortale autore,** non era possibile trovare un uomo più adatto e più abile ... Io ho avuto la fortuna di assistere alla prova generale di questo capolavoro, e confesso che non so trovar frasi per descrivere l'impressione che mi ha lasciata. Quel teatro mezzo nell'oscurità, il silenzio religioso dell'uditorio, quella musica che in alcuni momenti sembrava abbandonare tutto ciò che vi è di terreno, tutto contribuiva all'emozione generale. L'anima di Rossini sembrava animare tutti gli esecutori, come se avessero voluto rendergli un estremo omaggio.

* Ha già venduto la proprietà di stampa per 100 000 franchi. La prima esecuzione agli Italiani rese 20 000 franchi. L'Alboni ha 3.000 franchi per sera, che dicesi cederà alla Società Italiana di Beneficenza.

** In Italia, l'organizzazione ne è affidata ad Ullman.

[PERSEVERANZA II.III.69]

Continuando nella osservazione speculare di ciò che avvenne in Italia rispetto a Parigi, è possibile osservare come gli editori si siano comportati sostanzialmente allo stesso modo. Come già ampiamente indagato,¹⁸ la trattativa per far ottenere i diritti di stampa in Italia avvenne non senza difficoltà con la mediazione di Emanuele Muzio. L'ultima lettera con la quale Muzio finalmente comunica a Ricordi l'avvenuta compravendita dei diritti di stampa in Italia per 15 000 franchi è datata 20 febbraio 1869.¹⁹ Il giorno dopo, l'organo ufficiale di Ricordi, la «Gazzetta musicale di Milano», annuncia che:

l'editore Tito di Giovanni Ricordi ha acquistato la proprietà della stampa per l'Italia della MESSA SOLENNE a quattro parti (Soli e Cori) di G. ROSSINI della quale pubblicherà nel prossimo mese di marzo la riduzione completa per canto con accompagnamento di pianoforte ed harmonium.

[GAZZETTA 21.II.69]

Sullo stesso periodico si insiste, il 7 marzo, che «a giorni escirà la MESSA SOLENNE».²⁰ Finalmente, la settimana successiva può pubblicare la pubblicità a tutta pagina

18 Cfr. MARVIN 2001, in part. Appendice I.

19 Ora in MARVIN 2001, p. 71.

20 GAZZETTA 7.III.69.

17 Lettera del 5 febbraio 1869 a Tito Ricordi in MARVIN 2001, pp. 62-63.

Riduzioni e fantasie della *Petite messe solennelle* pubblicati da Ricordi (diritti Brandus)

LASTRA	DATA ²¹	AUTORE E TITOLO
40894	10.V.1869	Eugène Ketterer, <i>Messe solennelle de G. Rossini · Transcriptions pour le piano</i> · Op. 260, n. 2
41435	8.IV.1869	Joseph Rummel, <i>Reminiscences de la Messe solennelle de G. Rossini pour piano</i> · 1. ^{re} suite
41436	8.IV.1869	Joseph Rummel, <i>Reminiscences de la Messe solennelle de G. Rossini pour piano</i> · 2. ^{me} suite
41441	19.IV.1869	Dieudonné Godefroid, <i>Méditation sur la Messe solennelle de G. Rossini</i> · Op. 139
41442	5.V.1869	Jacques-Louis Battmann, <i>Récréation sur la Messe solennelle de G. Rossini</i> · Op. 132
41443	28.IV.1869	Edmond Moreaux, <i>Messe solennelle de G. Rossini · Kyrie, Sanctus, Domine</i> · Op. 94
41447	28.IV.1869	Alexandre Croisez, <i>Souvenir de Messe solennelle de G. Rossini</i>
41499	3.V.1869	Eugène Ketterer, <i>Messe solennelle de G. Rossini · Transcriptions pour le Piano</i> · Op. 260, n. 1
41539	13.VII.1869	Edmond Moreaux, <i>Agnus Dei de la Messe solennelle de G. Rossini</i> · Op. 95 (per organo)
41540	20.VII.1869	Adolphe Herman, <i>Chants variés sur la Messe solennelle de G. Rossini</i> · Op. 103 (per violino e pianoforte)
41541	23.VII.1869	Frédéric Brisson, <i>Méditation sur la Messe solennelle de G. Rossini</i> · Op. 102
41556	27.VII.1869	Paul Bernard, <i>Beautés de la Messe solennelle de G. Rossini</i> · 1. ^{re} suite
41557	27.VII.1869	Paul Bernard, <i>Beautés de la Messe solennelle de G. Rossini</i> · 2. ^{me} suite

(FIG. 2) e alla fine di aprile annunciare già le prime riduzioni e trascrizioni.

Se si confrontano gli annunci di Brandus e Ricordi in merito a riduzioni e fantasie della Messa, ci si accorge immediatamente che i nomi dei compositori chiamati a redigere le riduzioni sono gli stessi. Verosimilmente Ricordi stampa le lastre ottenute da Brandus, dal momento che trascrittori e arrangiatori sono francesi e così recita il *colophon* italiano: «Établissement Royal Titus Ricordi quondam Jean | Milan – Naples – Florence».²²

Gran parte delle pubblicazioni è destinata al mercato privato, ma non mancano partiture da concerto. Pressoché tutte le sezioni della Messa sono rappresentate in questi adattamenti, con particolare presenza di *Kyrie* e *Sanctus*, nonché dei liederistici *Domine Deus* e *Crucifixus* (presenti in quasi tutti gli arrangiamenti). Le date di stampa spaziano dall'8 aprile al 27 luglio 1869: si tratta, grosso modo, del periodo della *tournee* italiana della *Petite messe*, a ridosso della prima bolognese, corrispondente alla grande quanto effimera febbre per il canto del cigno rossiniano in Italia.

²¹ La data di stampa è ricavata dai «Libroni» conservati presso l'Archivio Ricordi di Milano; il numero di lastra veniva assegnato indipendentemente dalla pubblicazione e questo spiega la mancata corrispondenza nella successione.

²² Nel catalogo Brandus pubblicato sulla «Revue et Gazette musicale de Paris», LVI/22 (30 maggio 1869), p. 184, si censiscono anche Ferdinand Dulcken, *Messe de Rossini · Transcription du Sanctus et Benedictus, op. 88*; e Édouard Wolff, *Duo [à quatre mains] sur la Messe de Rossini, op. 294*. Nessuno dei due brani è stato altrimenti rintracciato. Oltre ad alcune riduzioni di Schott (cfr. *supra* p. 55), Peters di Lipsia pubblicherà *Messe solennelle · Potpourri de Rossini pour piano à quatre mains* (lastra 4758, ca 1870).

Debutto bolognese (23 marzo)

Nonostante Bologna non fosse la prima scelta di Muzio per la prima italiana della *Petite messe*, alla fine l'esecuzione avvenne al Teatro Comunale il 23 marzo. La prima esecuzione suscita entusiasmi contrastanti e, esattamente come a Parigi, la reazione dei giornalisti è ambivalente. La prima è apparentemente un successo, quantomeno stando alla consueta selezione dei giornali operata dalla «Gazzetta musicale di Milano» di Ricordi:

[dall'«Indipendente»] ... ovazioni di un pubblico entusiasta ... tutto il pubblico freneticamente faceva plauso ... uno di quei trionfi che farà epoca. — [dalla «Gazzetta dell'Emilia»] ... successo pieno, entusiastico; tutti i pezzi furono acclamati; di due, il Cum sancto ed il Sanctus si volle a furore la replica. [GAZZETTA 28.III.69]

Il sospetto che qualcosa non fosse andato del tutto liscio, in specie l'esecuzione, lo si apprende da altri giornali. A parte le lodi per la direzione di Muzio, le masse artistiche/corali non furono indenni da censure:

la forza della musica resistette alle gravi debolezze dell'esecuzione. Si fecero poche prove non bastanti: il maestro Muzio diresse queste prove con somma intelligenza ... ma se l'insieme andò bene fu per caso, per mera intuizione delle masse. [MONDO 28.III.69]

Se taluni pezzi della Messa di Rossini non riuscirono a provocare tutto l'effetto di che sono capaci, bisogna cercarne la causa nella esecuzione non sempre perfetta, nella brevità del tempo concesso alle prove, nella cornice non appropriata di un palcoscenico accomodato con poco tatto.

[MONITORE 24.III.69]²³

²³ Addirittura, il recensore si spinge (unico fra tutti) a riportare voci di un non totale apprezzamento del lavoro di Rossini in sé: «più d'uno ... ha confessato che per rispetto ... non si può che applaudire, ma che, in confidenza, si può liberamente convenire che la *Piccola messa* non è punto una gran bella cosa, eccettuati quattro o cinque pezzi».

I solisti Sofia Vera-Lorini, Erminia Spitzer, Laura Hime-la, Carlo Vicentelli, Giovanni Valle e Tommaso Costa condivisero i ruoli nelle recite del 23 e 25 marzo.²⁴ Sulla loro *performance* i critici sono concordi nell'elogio, con l'importante eccezione di Filippo Filippi, autore della più estesa recensione della serata, che parla di «voci cattive o deboli, e ... nessuna intuizione dello stile».²⁵ Infine, la presenza del pubblico in sala era stata minore del previsto:

E il pubblico? Entusiasta, ma non tanto numeroso come richiedeva l'importanza del lavoro e il nome venerato del maestro: si dice che di molte gravi astensioni sia complice in parte l'economia e in parte la religione. Cinque franchi alla porta parvero troppi ... ed a quelli a cui parvero così servirono di ragione vera per non venire; ma il pretesto fu la settimana santa. L'Ullman però non si perde di coraggio, giovedì <25> torna alla carica; e i bolognesi, attratti dal successo di stasera, non mancheranno di acclamare tutti l'immortale lavoro. [PERSEVERANZA. 26.III.69]

Di gente la prima sera c'era poca, causa il prezzo elevato dei biglietti e la settimana santa. Ma il bravo Ullmann ha subito dimezzato il prezzo la seconda sera e allora gran folla e sempre più applausi e bis ai pezzi più belli e più sublimi di questa prodigiosa composizione religiosa.

[MONDO 28.III.69]

Torino (27 marzo) e Milano (23 aprile)

Insomma, l'esordio della Messa in Italia non fu sotto i migliori auspici, se si esclude una apparentemente buona esecuzione della Messa al Teatro Regio di Torino il 27 marzo, diretta da Carlo Pedrotti.²⁶

Le cose non vanno meglio a Milano in aprile. La scelta del Teatro alla Scala alimenta il fervore di pubblico e giornalisti; d'altro canto Milano è sede dei più importanti periodici musicali dell'epoca: molto più che a Bologna le aspettative sono altissime e il carrozzone mediatico alimenta la febbre generale.

L'arrivo a Milano della *Messa solenne* è preceduto dall'esecuzione presso la Società del Giardino (21 marzo) del *Qui tollis* con pianoforte e armonium, legato all'arrivo in città di un esemplare di *harmonicorde*.²⁷ E l'attesa – oltre

²⁴ In GAZZETTA 28.III.69 sono annunciate tre ulteriori recite per il 27, 28 e 29 marzo, di cui però non è possibile verificare se siano avvenute.

²⁵ FILIPPI I.IV.69.

²⁶ Perlomeno, così riportano le recensioni entusiastiche: PIEMONTESE 29.III.69 e PUGNO 30.III.69. Queste stesse recensioni suggeriscono però a STEFANI 1968, p. 145, un sostanziale insuccesso di pubblico. L'esecuzione torinese è segnalata anche in calce a REVUE II.IV.69, p. 125, dove si accenna alle difficoltà di Ullman per i mancati successi bolognesi.

²⁷ «Nelle sale della Società del Giardino, la sera del 21 marzo chiudevansi la breve serie dei concerti che meritavano concorde

che dalle pagine pubblicitarie della «Gazzetta musicale di Milano» – trova spazio in alcune vignette satiriche apparse, prima del debutto, sul «Trovatore» del 14 aprile e di nuovo, dopo la prima, il 5 maggio (FIGG. 3-4).

Al centro del dibattito si pone il luogo: il Teatro alla Scala non è una chiesa. La questione era già stata argomento di dibattito fin dalle settimane precedenti alla prima esecuzione parigina. In Italia, l'opportunità o meno di usare una sala teatrale per l'esecuzione di una messa divenne parte integrante di articoli sull'argomento:

Questo genere di lavori musicali non vanno sentiti in teatro. [ROVANI 24.IV.69]

Disadatto alle scene teatrali. [PERSEVERANZA 26.IV.69]

La prima di venerdì 23 aprile fu un disastro per l'immagine del teatro e degli esecutori, e le repliche non migliorarono la situazione. Anche la «Gazzetta musicale di Milano», pur incensando il lavoro di Rossini, non si trattenne dall'esclamare:

La *Messa* di Rossini fu ripetuta alla Scala per altre due sere, ma la esecuzione, in luogo di riabilitarsi, come avevamo sperato, andò sempre peggiorando. [GHISLANZONI 2.V.69]

Gli interpreti furono davvero così scarsi? Stando alle numerose recensioni negative che apparirono su quasi tutte le riviste, milanesi e non, la modestia dell'esecuzione fu il principale problema:

Quelli che assisterono alle esecuzioni del Comunale di Bologna e del teatro Regio di Torino, affermano che in quei teatri la *Messa* di Rossini fu eseguita molto meglio di quello che si sia fatto alla Scala. [PERSEVERANZA 25.IV.69]

Il pubblico applaudì a più riprese calorosamente, e questo è un fatto incontestabile, dovuto certo più alla musica che all'esecuzione, nel complesso incerta e zoppicante.

[PERSEVERANZA 25.IV.69]

Colpa il difetto d'una costante precisione nell'orchestra e d'un rigoroso accordo nei cori, nei quali troppo era evidente la povertà delle voci femminee a paragone delle maschili, – colpa nei cantanti la mancanza di quel colorito, che deriva da un'artistica intuizione, dono speciale di chi volle e poté sudentrarsi nello spirito della musica da chiesa.

[COMINAZZI 27.IV.69]

Mediocri o cattivi interpreti: la signora Himéla specialmente, deve sapermi grado se mi limito ad accennare che dell'Agnus Dei essa non comprese nota. Per ciò che riguarda i cori e l'accompagnamento orchestrale, il pubblico ha

encomio di quanti intervennero o de' giornali che ne recarono contezza. Per la prima volta il valentissimo dilettante pianista, signor [Carlo] Castoldi, in tale occasione fece udire il suono dell'Harmonicorde, nuovo strumento da lui acquistato a Parigi ... Si eseguirono ... cinque pezzi di canto, fra' quali il duetto *Qui tollis* della *Messa solenne* di Rossini per soprano e contralto, in cui le signore Alessandrina Ciceri e Romilda Pantaleoni, che il cantarono maestrevolmente, furono accompagnate dal pianoforte e dell'armonicordo»; cfr. FAMA 30.III.69.

A PROPOSITO DELLA *Messa*..... *soleenne* DI ROSSINI

Freddure di **CAMILLO**.



Stando a rigor di messa i bollettinari dovrebbero vestire il *rochetto*.

Negli intermezzi *Don Bepeto* fare la solita questua.



Dopo la *Messa* il Dottore in teologia *Don Pippo*, montare in bigoncia al Caffè *Gnocchi* e fare una predica agli astanti,

mentre il chierico *Moretto* avrà l'incarico del turibolo.

FIG. 3 - «Il Trovatore», XVI/15 (14 aprile 1869), p. [5].

ANCORA SULLA MESSA..... SOLENNE

(Note di **Camillo**.)



- Musica di Rossini.... Va benissimo.... ma non basta!



- Povere le mie 10 lire!



- Cantar una Messa in Teatro! Oh depravazione delle depravazioni! E per giunta colle ballerine! Profanazione! Sacrilegio!



A causa della poca gente accorsa ad ascoltare la Messa, l'Impresario ha dovuto dispensare molte ostie.



- Se non eravamo noi, povera Messa! Ondina, Ondina altro che!



- Ma se Rossini l'avesse creduta una meraviglia, dico io, non credi tu che egli l'avrebbe fatta eseguire mentre era vivo?



In quanto a me, credo che questa Messa sia stata l'ultima burletta di quel farceur, il quale ora dal cielo ride come un matto nel vedere quanti gonzi ci sono ancora!

FIG. 4 - «Il Trovatore», XVI/18 (5 maggio 1869), p. [5].

dimostrato di santa ragione che non ne era punto soddisfatto; altro quindi non mi resta che deplorare la pochezza della Commissione Teatrale – inetta a calcolare il danno di una esecuzione balorda nel complesso, o, pel minor dei mali, intempestiva. [CAROZZI 29.IV.69]

Sempre questioni economiche, alla fine. Lo conferma pure la stiletta che compare dalle pagine della «Rivista teatrale melodrammatica»:

La Messa ... – oh Dio, vien proprio la noia al solo nominarla! – Per comodità ne la diedero tre sere – e non bastava la noia della musica, che per di più ... – no, no, era meglio non darla che darla così malconcia in tutte [le] parti. – Pertanto la stagione chiuse ingloriosamente, e a giorni forse sapremo il nome delle vere vittime finanziarie ... [RIVISTA I.V.69]

E sono proprio le recensioni di carattere satirico che aiutano a cogliere la maggior parte dei problemi sorti attorno al dibattito sulla *Petite messe*. La perdita economica che la Scala incontra con tale esecuzione è la conseguenza di una scarsa sensibilità verso le aspettative del pubblico, tanto che dalla seconda sera viene abbinato alla Messa il ballo *Ondina* di Antonio Pallerini con musica di Costantino Dall'Argine. Lo racconta magistralmente tale «don Attanasio» (forse un riferimento ironico a padre Enrico Attanasio, rappresentante a Napoli dell'ala cattolica liberale e direttore della rivista «La Carità») attraverso una lettera pubblicata dal «Trovatore» che si trascrive integralmente qui a fianco.

Il racconto è da prendere sul serio: tanti dettagli ne fanno una recensione scritta da chi di musica doveva intendersene. Per esempio, è l'unico articolo dove si fa notare che a Milano l'*O salutaris* viene posto prima del *Credo*, e che la Messa si conclude col *Sanctus*. È da credere che, visto il successo che a Bologna e Torino riscosse il coro (ma in realtà un po' ovunque) si sia forse deciso di spostarlo come gran finale in vista di un bis. La scelta, peraltro, è pianificata fin dall'inizio, poiché la stessa «Gazzetta di Milano» del 23 aprile riporta il programma dettagliato della serata con l'elenco dei brani descritto poi sul «Trovatore» da don Attanasio.²⁸ Soprattutto, l'autore fa riferimento alle strategie mediatiche sostenendo che

l'Italia non è il paese della *réclame* e non bastano gli articoli della *Perseveranza* e la gran cassa del *Pungolo* per far sì che il pubblico creda quello che dicono essi!

Il riferimento alla «Perseveranza» rimanda al lungo articolo di Filippi, mentre per il «Pungolo» il bersaglio è una delle riviste politiche più conosciute a Milano. In realtà, non è che sul «Pungolo» si leggano solo critiche entusiastiche della Messa; ma i giudizi sono benevoli forse in ragione della imminente esecuzione della versione cameristica presso le sale della Società del Giardino a cui la rivista era collegata:

²⁸ GAZZETTA 23.IV.1869.

Il successo ottenuto ieri dalla prima esecuzione della *Messa* rossiniana può dirsi completo, avuto riguardo al genere della musica, al luogo tutt'altro che acconcio dove si eseguiva ...

Sanctus, meraviglioso pezzo a voci sole, di cui il pubblico volle insistentemente ed ottenne gentilmente la replica. Fra gli artisti, oltre gli accennati, dobbiamo le dovute lodi al Barbacini, al Maffei, al Vechi, e alla signora Berta Albertina, una bionda e avvenente giovinetta che ha voce bella, intonata, e promette bene di sé. Le masse ci parvero alquanto incerte. Il teatro, segnatamente nei palchi, era popolato di pubblico scelto, – ma non straordinariamente affollato. Per stasera è annunciata la seconda esecuzione.

[PUNGOLO 24.IV.69]²⁹

Lo stesso giorno in cui alla Scala si diede la terza replica della versione orchestrale si allestì anche la versione da camera, questa volta eseguita per intero. Ma la reazione del pubblico e della critica fu solo di circostanza:

Le sale della Società del Giardino aprivansi ieri a numeroso ed eletto uditorio, desideroso d'udire la *Piccola Messa* del compianto Rossini, eseguita con solo accompagnamento di piano ed harmonium ... La musica, sia per il luogo più adatto, sia perché per molti non era più assolutamente nuova, venne maggiormente apprezzata.

[PERSEVERANZA 26.IV.69]

Se la versione orchestrale rimase sostanzialmente dimenticata per lungo tempo, a Milano l'anno successivo si riprese ancora la versione cameristica (10 aprile 1870).³⁰ Alla fin fine, la lunga e intensa preparazione, il dibattito, l'eccitazione sorta attorno all'esecuzione milanese della *Petite messe* furono inversamente proporzionali alla rapidità con cui essa viene dimenticata.

In Italia ci fu ancora tempo per qualche fugace ripresa a Genova (il 25 maggio, diretta da Angelo Mariani);³¹ a Lucca in occasione dell'«esaltazione della Croce» (14

²⁹ Il testo prosegue: «La intiera Messa di Rossini ... avrà luogo nel salone della nostra Società del Giardino, domenica giorno 25 corrente mese, alle ore 2 pomeridiane con inviti. Ne è direttore il signor professore Quarenghi, e prendono parte all'esecuzione: la signora Alessandrina Ciceri Riva-Palazzi, la signora Romilda Pantaleoni, il signor Paolo Scotti ed il signor Antonio Davila, oltre a otto coppie di coristi. – L'accompagnamento di piano ed harmonicorde viene assunto dai signori professori Luigi Rivetta e Carlo Castoldi».

³⁰ Cfr. SILVESTRI 1874, p. 237.

³¹ «La Messa di Rossini ebbe una splendida esecuzione al Teatro Paganini. I maestri signori cavalier Mariani, cavalier De Ferrari e Francesco Angelo Lavagnino che si erano assunto l'incarico, ottennero un pieno successo ... Furono lodatissime così le parti principali come le masse corali. Le signore Borghi-Mamo, Rosavalle e Conti ed i signori Pardini Gottardi, Buti e Pli-Lenzi ebbero applausi. L'orchestra, diretta dal cavalier Mariani, fece novella prova di quell'aggiustatezza e di quel brio che si trovano sempre sotto la direzione di un tal maestro»; dalla «Gazzetta di Genova», cit. in GAZZETTA 30.V.69.

Lettera pubblicata sul «Trovatore» del 28 aprile 1869 in merito all'allestimento scaligero della *Messe solennelle* del 23 aprile 1869 (le note sono editoriali).

Colendissimo signor Direttore!

Non si spaventi, signor direttore, se un povero prete si arrischia di scrivere su un giornale che non sia l'*Umidità* o l'*Inciaviltà cattolica*, ma invece in un foglio *mondano*, che parla sempre di ballerine e di altra gente *pericolosa*. Non badi a queste disadorne righe, imperocché importante è l'argomento, e forse riuscirà d'interesse grande a V.S. illustrissima! *O tempora, o mores!* E questo doveva avvenire, ed a questo doveva riserbarmi la moderna corruzione!

Sappia la S.V. che io, sebbene prete, per quanto la mia sacra veste lo comporti, strimpello una spinetta qualunque, picchio i tasti del patrio organo nei dì solenni, accompagno il *Te Deum* ed il *Tantum ergo*, e mi caccio dappertutto ove *si fa della musica*, come direbbe il dottor Verità del *Pungolo*.^{*} Abbenché il giornale della S.V. non puzzi di acqua benedetta, ma (Dio glielo perdoni!) qualche volta *bestemmii*, pure me lo vado leggendo di soppiatto a costo di commettere un qualche peccato veniale. Stuzzicato dalla notizia che a Milano si dava la Messa del grande Rossini, che vuole?... confesso la mia debolezza... feci fagotto, presi congedo dal parroco e filai dritto per alla volta della capitale meneghina. Capitai proprio il secondo giorno in cui si dava la Messa; corsi dunque a prendere il mio biglietto e due ore prima mi addossai alle porte della Scala *a far la coda* per essere il primo ad entrare, credendo di non trovar più posto. Ma con meraviglia la gente che aspettava era pochissima, e cominciata la Messa vi era posto da ballare la *monferrina*, onde conclusi che a Milano assolutamente la gente non è devota, e che nemmeno in Teatro vuol andar a sentire la Messa.

Alla fine si incomincia. Veggo una filatèra di ragazze vestite color panera,^{**} e tutti gli uomini di nero; eppoi altri artisti da santi, i quali m'han detto che erano la Benza, la Albertina, la Himela, don Barbacini, don Maffei e don Vecchi.^{***} Ho cominciato subito a prendere una buona opinione della Benza, perché era vestita proprio come una santocchia, al confronto delle altre che mostravano (*horresco referens!*) tante belle cose... cioè... delle cose *scandalosissime*.

Al *Kyrie* e al *Christe* i cori stonarono un pochino, ma ho pensato che forse sarà stato colpa delle mie orecchie. Poi ho sentito cantare un terzetto che non ho ben capito, poi don Barbacini intonò il *Domine*, pezzo che mi parve troppo profano; quindi la Benza e la Himela cantarono il *Qui tollis*, e il padre Maffei salmeggì il *Quoniam* e finalmente venne il *Cum sancto Spiritu* che è proprio una fuga in tutte le regole, e la fu una fuga anche sul palcoscenico, ché tutti correvano a rompicollo e credo non si sieno trovati che alla cadenza finale. Fu allora che il pubblico si permise di zittire con grande mio scandalo, perché ad una Messa non si può disapprovare!

Cala il sipario, e intanto non sapendo che fare, perché temevo che mettendomi a guardar per i palchi, dove c'era tanta grazia di Dio, sarei caduto in tentazioni, mi addormentai un pochino e non mi svegliai che quando sentii i cori gridare *Credo, credo*.

Domandai ad un mio vicino se erano passati molti pezzi, e mi disse che la Benza aveva già cantato l'*O salutaris hostia* molto bene. Me ne dispiacque; ma per fortuna dopo il *Credo* tornò a cantare il *Crucifixus* e questa volta me la gustai del tutto. Quella bella signora alta, abbigliata troppo profanamente, cantò l'*Agnus Dei* con sentimento, e finalmente gli artisti e tutte le masse intonarono il *Sanctus* che fu eseguito abbastanza bene, tanto che il pubblico ne volle il bis. Però io a dir il vero aveva perduto la bussola, e siccome si cantò l'*O salutaris hostia* prima del *Credo* e l'*Agnus Dei* prima del *Sanctus*, non seppi più raccapezzare le mie idee e, visto che tutto il pubblico restava, credetti che nel tempo che io dormiva avessero tralasciato qualche pezzo ed aspettai ancor io. Ma *Deus meus*, che orrore! Appena alzato il sipario veggio uno stuolo di *demonietti* in gonnellina corta, da far rizzare... i capelli e venire la pelle d'oca. Voleva fuggire, ma il male era fatto, il *peccato* era consumato, ed io bevetti l'amaro calice sino alla feccia!! Veramente il calice non era proprio amaro, e un tal biondo diavoleto che ho udito chiamarsi la Ferrario, ballò con tanto slancio e brio che io per poco non perdetti la testa. *Mea culpa, mea maxima culpa!* Ma chi avrebbe creduto che una Messa che è cosa sacra, si avesse potuto mescolarla con un ballo! Non ci vogliono che de' reprobì, della gente senza religione, per commettere di siffatti sacrilegi! Mescolare il *Gloria in excelsis* colla *mazurka*, i cori del *Resurrexit* con un ballabile di gnomi ed il *prefatio* con un *valzer!*

Quegl'impresari dovranno scontare col Purgatorio una simile *profanazione*, ed a quel che ho sentito il *purgatorio* lo soffrono anche in terra! Del resto ho concluso che la Messa di Rossini è troppo profana per un Tempio sacro, e troppo noiosa per un Teatro, e proprio proprio non saprei dire dove la si potesse convenientemente eseguire.

M'han detto che un tal Ullman con questa Messa tenta di far un giro in Italia, ma io credo che ha fatto male i suoi conti e che troverà un *inferno* dappertutto ove andrà.

Capisco che il pubblico di Bologna e quello di Torino ebbero ragione e che una volta ci son cascati ma due *cuccù!* L'Italia non è il paese della *réclame* e non bastano gli articoli della *Perseveranza* e la gran cassa del *Pungolo* per far sì che il pubblico creda quello che dicono essi! Per conto mio, colendissimo signor Direttore, tranne due pezzi, questa Messa val ben poco e non ci voleva che la morte di Rossini perché gli speculatori facessero questo mercato sulla buona fede della gente!

M'inchino umilmente e devotamente e *che il Signore sia con Lei*. — Don Attanasio

* Celebre rivista satirica, organo della scapigliatura, che si pubblicò a Milano dal 1859 al 1874.

** Bevanda al caffè nata a Genova a metà dell'Ottocento che deriva il suo nome da 'panna nera'; in questo caso con pànera s'intende un color incarnato non uniforme.

*** Gli interpreti che presero parte alle repliche milanesi.

settembre, diretta da Fortunato Magi) con allestimento mastodontico per ben trecento esecutori;³² infine a Brescia in dicembre per la Società dei concerti (forse nella versione da camera).³³ E proprio di quest'ultima esecuzione la recensione della «Sentinella bresciana» fornisce ancora indizi importanti dei pregiudizi religiosi e della sostanziale diffidenza nei confronti del brano:

Il successo della *Messa solenne* di Rossini all'ultimo concerto fu completo e quale non si poteva desiderare il migliore, non ostante i falsi giudizi, le ostili prevenzioni, le maliziose insinuazioni che, prima dell'esecuzione di questo ultimo capolavoro del grande pesarese, circolavano per la città, trovando compiacenti portavoce sia negli indifferenti e negli ignoranti, sia in que' tali che per ispavalderia irreligiosa coglievano l'occasione di affettare un volterrianismo di contraffazione, quasi ché collo assistere all'esecuzione della *Messa* di Rossini si sanzionasse l'infallibilità del papa o la fede nei miracoli.³⁴

New York e Londra

La *Petite messe solennelle* era nel frattempo approdata sulle coste americane. All'Academy of music di New York, il 29 e 30 aprile 1869 si propose l'esecuzione della versione orchestrale sotto la direzione di Max Maretzek: la scelta del luogo non fu casuale, l'Academy era stata la sede dove Strakosch e Ullman avevano lavorato insieme dal 1857 al 1860.³⁵ E, esattamente come era avvenuto a Parigi, anche qui si promosse la pubblicazione di un programma di sala che raccoglie alcune recensioni della prima parigina del 1869 apparse su riviste inglesi o americane.³⁶ L'accoglienza, però, fu fredda anche qui:

There is nothing solemn about the work with the exception of its name: written in a florid, highly-colored style, it is essentially operatic, anything but sacred ...

We confess that we cannot fully share the ecstasies of the French critics. There are many commonplace passages in the composition to remind us that Rossini was only a man, after all, not an angel; and the most elaborate of the solo melodies indicate the decline of that prolific genius which so long entranced the world ...

<The chorus> numbered however only fifty voices. About

two hundred are really needed, not only to give proper expression to the music, but to balance the orchestra, which comprised at least 50 pieces. [DWIGHT 4.V.69]

[Non c'è niente di solenne riguardo a questo lavoro, a parte il nome: scritto in uno stile florido e pieno di colore], è sostanzialmente operistico e tutto fuorché sacro ...

Confessiamo di non poter condividere pienamente l'estasi dei critici francesi. Ci sono molti passaggi banali nella composizione per ricordarci che Rossini era comunque soltanto un uomo, non un angelo; e le più elaborate melodie rivelano il declino del genio prolifico che per così lungo tempo ha stregato il mondo ...

<Il coro> era composto solo da cinquanta cantanti. Ce ne vogliono circa duecento in realtà, non solo per poter dare la giusta espressività alla musica, ma anche per bilanciare l'orchestra, la quale comprende almeno cinquanta elementi.

Similmente un mese dopo:

Rossini's Mass has been produced in this city, and after four performances seems to have been put on the shelf. It has not met here with the success that has welcomed it in Europe.

[MUSICAL WORLD 5.VI.69, p. 403]

[La *Messa* di Rossini è stata eseguita in questa città, e dopo quattro performance sembra essere stata riposta sugli scaffali. Non ha incontrato lo stesso successo che le arrise in Europa.]

Le quattro recite citate contano non solo le due presso l'Academy of music, ma anche una replica alla Steinway hall la sera del 2 maggio e una *matinée* presso la St. Stephen's Roman Catholic church il 9 maggio.³⁷ Ditson pubblicò lo spartito per canto, pianoforte e armonium con discreto successo:

The Mass is already published by Ditson, of Boston and New York, and the detached pieces find a rapid sale. The most admired morceaux are the 'Sanctus', the 'Domine Deus', the 'Crucifixus', the 'Agnus Dei' and the 'O salutaris'. [MUSICAL WORLD 5.VI.69, p. 404]³⁸

[La *Messa* è già pubblicata da Ditson, di Boston e New York, e i pezzi staccati sono stati venduti in tempi rapidi. I brani più amati sono: *Sanctus*, *Domine Deus*, *Crucifixus*, *Agnus Dei* e *O salutaris*.]

A Londra, la *Messa* arrivò il 19 maggio presso St. James's Hall, poi ripresa con gli stessi interpreti alla Royal Italian opera house di Covent Garden il 9 giugno successivo e, infine, di nuovo a St. James il 30 giugno.³⁹ Anche a Lon-

32 «In occasione della solennità dell'esaltazione della Croce, fu, la mattina del 14 corrente, eseguita nella Metropolitana la *Messa solenne* di Rossini. La direzione era affidata al professore Fortunato Magi, che disimpegnò il suo incarico con inappuntabile maestria. L'esecuzione, a cui concorsero ben 300 individui tra cantanti e suonatori, fu ottima»; GAZZETTA 19.IX.69.

33 L'articolo, in effetti, non specifica quale versione venne eseguita, ma solitamente nelle 'Società dei concerti' era più probabile trovarsi di fronte ad un'esecuzione per pianoforte e armonium.

34 «Sentinella bresciana» (15 dicembre 1869), cit. in GAZZETTA 26.XII.69.

35 Cfr. MARVIN 2001, p. 42.

36 NICHOLSON 1869.

37 Per la corretta datazione cfr. anche REVUE 16.V.69.

38 La *Messa* era stata integralmente pubblicata da Ditson attorno al primo di giugno, mentre i pezzi staccati erano precedenti: «Rossini's Mass (Messe solennelle, or, as he called it, "petite Messe") will be published here in book form, octavo, by Messrs. Ditson & Co., about the first of June. They have already issued many of the more interesting numbers singly, as sheet music»; cfr. DWIGHT 8.V.69, p. 31.

39 Cfr. il programma di sala pubblicato (MILES 1869). La prima esecuzione del 19 maggio è recensita in MUSICAL TIMES

dra le esecuzioni della Messa sono legate alla pubblicazione dello spartito. In questo caso, per muovere la curiosità, si optò per una lunga e dettagliata recensione di George Macfarren su «Musical times» dell'edizione Chappell.⁴⁰ Per la verità, il pezzo non è affatto lusinghiero nei confronti del brano, ma conferma il solito principio per cui anche una recensione negativa è pur sempre pubblicità (soprattutto quando consta di sei pagine):

The style in which the Mass is cast is not only unfit for the Church, but essentially bad for music.

[MACFARREN V-VI.69, p. 120]

[Lo stile in cui la Messa è fondata non è soltanto inadatto alla chiesa, ma è sostanzialmente cattivo per la musica.]

Sempre sullo stesso numero, in riferimento al concerto del 19 maggio, sembra però si voglia prendere le distanze dall'opinione di Macfarren:

It is so much the fashion in the present day for critics to be told by other critics what they are to say, that we almost despair of being believed when we record the effect of Rossini's gorgeous Mass upon ourselves, shutting out, as jurymen are told to, all outside influences, and listening to the music with the simple desire of understanding it, and, if possible, of enjoying it. Let us at once say then that, in our opinion, the composer has fully achieved his object.

[MUSICAL TIMES I.VI.69]

[Oggi per i critici va così di moda il farsi dire da altri critici cosa scrivere, che disperiamo dalla possibilità che ci si creda quando facciamo notare l'effetto che ha suscitato in noi la bellissima Messa di Rossini, mettendo a tacere, come dovrebbero fare i giudici, tutte le influenze esterne e ascoltando la musica col solo desiderio di capirla e, se possibile, di apprezzarla. Lasciateci dire che, a nostro giudizio, il compositore ha pienamente raggiunto tale risultato.]

Un'altra recensione, relativa al secondo concerto tenuto a Covent Garden (stessi interpreti), è invece utile per avere un quadro visivo e sonoro della disposizione delle masse, nonché dei possibili 'inciampi' esecutivi:

The members of the orchestra were in their usual places, the chorus being ranged upon a temporary platform built on the stage. The chief singers, the conductor, and the four harps used to accompany the duet "Qui tollis", were placed in the front of the stage near the footlights.

The organ belonging to the theatre was only employed in the obbligato before the "Sanctus", as it was too great a distance from the voices to be of effective use, the choruses having the aid of a harmonium which, placed upon the stage, served to keep the voices in tune only, for it could scarcely be said to support them.

I.VI.69 (e già da una settimana in REVUE 23.V.69). Per l'esecuzione a Covent Garden (9 giugno) cfr. MUSICAL WORLD 12.VI.69. Nella stessa recensione, si menziona una futura ripresa a St. James per il 30 giugno ricordata in REVUE 4.VII.69.

⁴⁰ MACFARREN V-VI.69.

⁴¹ Théâtre de la Monnaie, 5 aprile 1869, cantanti: Franchino, Al-

The chorus appeared scarcely equal in numbers and strength to that which was assembled on the previous occasion; and the altos especially stood in need of reinforcement ...

An accident ... happened in the course of the "Agnus Dei", near the conclusion of this beautiful piece. Mademoiselle Scalchi turned over two leaves instead of one, and not having committed her music to memory (!) all went wrong for about 20 bars ...

Mister E. J. Hopkins presided at the organ, on this occasion giving the whole of the intermediate prelude for that instrument (intended to be played during the offertory), which had previously been much abbreviated ... The house was filled in every part. [MUSICAL WORLD 12.VI.69]

[I membri dell'orchestra erano seduti ai consueti posti poiché il coro era issato sopra una pedana temporanea costruita sopra il palcoscenico. I solisti, il direttore, e le quattro arpe, che servono per accompagnare il duetto *Qui tollis*, erano posti in proscenio alla ribalta.

L'organo del teatro era usato soltanto nell'obbligato prima del *Sanctus*, poiché era a troppa distanza dalle voci per essere di reale aiuto, il coro avendo il supporto di un armonium il quale, posto sul palcoscenico, serviva solo a mantenere le voci intonate, poiché difficilmente si potrebbe dire che le sostenesse.

Il coro appariva a stento paragonabile per quantità e potenza a quello della precedente occasione; e i contralti, in particolare, avrebbero avuto bisogno di un rinforzo ...

Un incidente ... occorse durante l'*Agnus Dei*, quasi alla fine della bella composizione. Mademoiselle Scalchi girò due pagine insieme invece di una, e non avendo imparato la parte a memoria andò tutto per aria per circa venti battute ...

E. J. Hopkins sedeva all'organo, per l'occasione eseguendo l'intero preludio per quello strumento (da suonarsi durante l'Offertorio), il quale nella precedente esecuzione era stato abbreviato di molto ... Il teatro era pieno in ogni sua parte.]

Con i concerti newyorkesi e londinesi, la fortuna estera della *Petite messe solennelle* è solo all'inizio. Al contrario di ciò che avviene in Italia, dove le attese vengono deluse nel giro di pochi mesi, nel resto del mondo le successive esecuzioni della Messa registrarono un numero crescente di consensi e ingaggi. Non è qui il caso di soffermarsi su ogni singola ripresa: basterà dire che fino all'estate del 1869 Rossini fu in cartellone a Bruxelles,⁴¹ Liegi,⁴² Madrid,⁴³ Baden-Baden,⁴⁴ Ginevra,⁴⁵ Montréal⁴⁶ e al

boni, Jamet, Warot; dir. Van den Savel; cfr. MONTER 4.IV.69, p. 116, e REVUE 11.IV.69.

⁴² Théâtre Royal, 9 e 14 aprile 1869, cantanti: Alboni; dir. M. E. Soubre; cfr. *ibidem* e REVUE 18.IV.69.

⁴³ Teatro de Oriente [Teatro Real], post 18 aprile 1869, cantanti: Lagrua, Tamberlick, Gassier; dir. Benetti; cfr. REVUE 18.IV.69.

⁴⁴ Theater («Grand théâtre du Bade»), 20 e 22 maggio 1869, cantanti: Krauss, Alboni, Palermi, Steller; dir. Koennemann; cfr. MUSICAL WORLD 22.V.69, REVUE 9.V.69, 16.V.69, 23.V.69, 30.V.69.

⁴⁵ Société de chant sacré, ante 30 maggio 1869, dir. Werschedt; cfr. REVUE 30.V.69.

— 2 —

MESSE SOLENNELLE DE ROSSINI



— 3 —

M. MAURICE STRAKOSCH a l'honneur d'annoncer qu'une Compagnie vocale et instrumentale, sous sa direction, donnera prochainement dans cette ville une **SOLENNITÉ MUSICALE** consacrée à l'exécution de la **Messe solennelle de Rossini**.

Cette Compagnie est composée ainsi qu'il suit :

M^{me} MARIETTA ALBONI;

Mlle MARIE BATTU, du théâtre impérial de l'Opéra; **Mlle TERESA CARRENO**, Pianiste;
MM. TOM HOHLER, premier Ténor du théâtre de Sa Majesté, à Londres; **MM. HENRI VIEUXTEMPS**, Violoniste;
TAGLIAFICO, Basso des théâtres de Covent-Garden et de Saint-Petersbourg; **BOTTESINI**, Contre-Bassiste;
TRENKA, Accompagnateur.

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. Trio (p. piano, violon et contre-basse... MENDELSSOHN
Mlle CARRENO, M. VIEUXTEMPS et M. BOTTESINI.
2. Air de **Martha** Flotow.
M. TOM HOHLER.
3. **Une Revue à Prague**, cuprice-polonaise pour piano..... Mlle CARRENO.
Mlle CARRENO.
4. Air de **Bianca e Faliero** ROSSINI.
Mlle MARIE BATTU.
5. Fantaisie sur des thèmes de **Faust** (GOSSET), pour violon.... VIEUXTEMPS.
M. H. VIEUXTEMPS.

DEUXIÈME PARTIE

MESSE SOLENNELLE DE ROSSINI

<p>Gloria { Mme ALBONI, Mlle BATTU. M. TOM HOHLER, TAGLIAFICO.</p> <p>Laudamus {</p> <p>Gratias, terzetto pour contralto, ténor et basse. { Mme ALBONI. M. TOM HOHLER, TAGLIAFICO.</p> <p>Domine { M. TOM HOHLER. Air pour ténor.</p> <p>Qui tollis { Mme ALBONI. duetto p. soprano et contralto, Mlle MARIE BATTU.</p>	<p>Quoniam { Air pour basse. { M. TAGLIAFICO.</p> <p>Crucifixus { Solo pour soprano { Mlle BATTU.</p> <p>Sanctus { Mme ALBONI, Mlle BATTU. Quatuor. { MM. TOM HOHLER, TAGLIAFICO.</p> <p>Prélude religieux (Orgue). { M. TRENKA.</p> <p>Agnus Dei { Mme ALBONI, Mlle BATTU, Mlle CARRENO, M. TOM HOHLER, TAGLIAFICO.</p>
--	---

TROISIÈME PARTIE

1. Duo concertant pour violon et contre-basse BOTTESINI
M. H. VIEUXTEMPS, BOTTESINI.
2. **La Donna è mobile** (*Rigoletto*) VERDI
M. TOM HOHLER.
3. Rondo pour piano MENDELSSOHN.
Mlle CARRENO.
4. Duo de **Don Pasquale** DONIZETTI.
Mlle MARIE BATTU, M. TAGLIAFICO.
5. **Le Carnaval de Venise**
M. BOTTESINI.

Piano de la Maison ÉRARD. — Orgue de la Maison ALEXANDRE.

FIG. 5 - «Revue et Gazette musicale de Paris», xxxvi/42 (17 ottobre 1869), supplemento, pp. 2-3.

festival di Norfolk e Norwich.⁴⁷ Nell'inverno 1869-70 fu pure programmata una tournée in Russia.⁴⁸ La Messa in quei mesi registrò ovunque una cospicua mole di esecuzioni di singoli brani ed estratti in numerosi concerti, accademie, occasioni solenni.

Ma certo la *tournée* più importante fu quella organizzata dallo stesso Strakosch per l'autunno del 1869: si trattò di un evento molto pubblicizzato, partito da Amsterdam il 21 ottobre per arrivare fino a Poitiers il 13 novembre.⁴⁹ I

46 1 luglio 1869, dir.: Boucher; cfr. REVUE 8.VIII.69.

47 Dal 30 agosto al 2 settembre, dir. Benedict, annunciato in REVUE I.VIII.69.

48 San Pietroburgo, Mosca, Varsavia, dir. Vianesi, annunciato in REVUE I.VII.69.

49 Amsterdam, 21 ottobre, poi Anversa (25), Gand (26), Lille (27), Douai (28), Arras (29), Amiens (30), Rouen (31), le Havre (3 novembre), Caen (5), Alençon (6), le Mans (7), Rennes (8), Nantes (10), Angers (11), Tours (12), Poitiers (13), cantanti: Alboni, Battu, Hohler, Tagliafico; pianista: Carreño; dir.: Strakosch; annunciata in REVUE 19.IX.1869, e 3.X.1869.

concerti prevedevano un programma composito, in cui una prima parte – con brani di Mendelssohn, Flotow, Carreño, Rossini stesso e Vieuxtemps – era seguita dalla Messa e da altri brani operistici e di Mendelssohn. Tra le star coinvolte nell'operazione, oltre all'onnipresente Marietta Alboni, ci sono il celebre contrabbassista Giovanni Bottesini e il violinista Henri Vieuxtemps, impegnati soltanto nella prima e terza parte del concerto. L'esecuzione della Messa, però, non è integrale e, soprattutto, prevede la versione da camera, come si può notare dal programma della *tournée* allegato al supplemento speciale riservato agli abbonati della «Revue et Gazette musicale de Paris» e un'immagine degli interpreti (FIG. 5).

Alla fine, dunque, è la versione da camera a prevalere, seppure probabilmente per le ragioni economiche che impone una lunga *tournée*. La Messa di Rossini sparirà presto dalle sale da concerto e, soprattutto nella versione per pianoforte e armonium, tornerà in auge soltanto nel Novecento inoltrato per essere ammirata per le sue qualità 'sperimentali'. Forse non esattamente quello che aveva in mente Rossini.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia distingue fra 'Recensioni/avvisi', organizzati cronologicamente (cognome data) e 'Riferimenti bibliografici' in ordine alfabetico (cognome anno). La distinzione è apparsa

necessaria non solo per isolare i contributi critici nell'ordine in cui apparvero, ma per distinguere fra i molti editoriali anonimi apparsi in più numeri della stessa rivista.

RECENSIONI · AVVISI

REVUE 9.III.62

Chronique étrangère, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXIX/10 (9 marzo 1862), p. 83.

SMITH 16.XI.62

Paul Smith, *Théâtre impérial italien · Così fan tutte' de Mozart · M. Agnesi dans 'Semiramide'*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXIX/46 (16 novembre 1862), pp. 370-371.

GUILLEMOT 24.I.64

Gabriel Guillemot, *Échos de Paris*, «Le Figaro», n. 933, XI (24 gennaio 1864), p. 6.

ONCE II.63

Rossini's mysterious mass, «Once a month. An aesthetic magazine, devoted to music, painting, poetry and kindred arts», II/8 (agosto 1863), p. 127.

ENGEL 19.III.64

Louis Engel, [lettera in] «The musical world», vol. 12, XLII (19 marzo 1864), pp. 185-186.

HÉQUET 19.III.64

Gustave Héquet, *Chronique musicale*, «L'illustration», n. 1099, XXII (19 marzo 1864), p. 183; rist. come *Messe composée par Rossini*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXI/12 (20 marzo 1864), p. 90-91; riedito in GIACOMELLI 1869, pp. 27-29.

FIorentINO 20.III.64

A. de Rovray [Pier-Angelo Fiorentino], *Un nouveau chef-d'œuvre de Rossini*, «Le moniteur», n. 80 (20 mars 1864), p. 2; ried. in GIACOMELLI 1869, p. 19.

HEUGEL 20.III.64

Jacques-Léopold Heugel, *Petite messe solennelle (inédite) de G. Rossini*, «Le ménestrel», XXXI/16 (20 marzo 1864), pp. 121-122; parz. ried. in GIACOMELLI 1869, pp. 29-30.

JOUVIN 20.III.64

Jean-Baptiste Benoît Jouvin, *Audition d'une messe inédite de Rossini*, «Figaro», n. 949, II (20 marzo 1864), pp. 1-2.

TOULOUSE 20.III.64

F. L., [Redaz.], «Journal de Toulouse», LX/80 (20 marzo 1864), p. 2.

SAINT-VALRY 21.III.64

Gaston de Saint-Valry, *Petite messe solennelle à quatre parties (inédite) de Rossini, exécutée chez M. le comte Pillet-Will*, «Le Pays», n. 81, XVI (21 mars 1864), pp. 1-2; parz. ried. in GIACOMELLI 1869, pp. 22-24.

AZEVEDO 22.III.64

Alexis Azevedo, *Messe de Rossini*, «L'opinion nationale», VI/81 (22 marzo 1864), pp. 1-2; parz. ried. in GIACOMELLI 1869, pp. 15-17.

ROQUEPLAN 28.III.64

Nestor Roqueplan, *Théâtres ... La messe de Rossini*, «Le constitutionnel», XLIX/88-89 (28-29 marzo 1864), p. 2; ried. in GIACOMELLI 1869, pp. 17-19.

CHADEUIL 30.III.64

Gustave Chadeuil, *La messe inédite de Rossini*, «Le siècle», n. 10559, XXIX (30 mars 1864), p. 2; ried. in GIACOMELLI 1869, p. 20.

SCUDO 1.IV.64

Paul Scudo, [recensione in] «Revue des deux mondes», XXXIV, 50 (1 aprile 1864), pp. 752-757; parz. ried. in GIACOMELLI 1869, pp. 21-22.

DORANTE 9.IV.65

Dorante [Charles Coligny (?)], *Courrier de partout*, «Gazette des étrangers», n. 1510, VII (9 aprile 1865), p. 2.

DORANTE 27.IV.65

Dorante [Charles Coligny (?)], *Courrier de partout*, «Gazette des étrangers», n. 1528, VII (27 aprile 1865), p. 2.

NOUVELLE 27.IV.65

Nouvelle, «L'art musical», V/22, (27 aprile 1865), pp. 174-175.

PÈNE 27.IV.65

Henri de Pène, *Courrier de Paris*, «L'époque», I/50, (27 aprile 1865), p. 2.

MÉREAUX 28.IV.65

Amédée Méreaux, *La musique religieuse au XIX^e siècle, à propos de la messe de Rossini · Palestrina et Rossini*, «Le moniteur universel», n. 118 (28 aprile 1865), pp. 506-507; rist. in ID., *Variété littéraires et musicales ... précédées d'une notice biographique par Marmontel*, Paris: Calmann-Lévy, 1887, pp. 232-239.

BANNELIER 11.III.66

Charles Bannelier, *Concerts et auditions musicales*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXIII/10 (11 marzo 1866), p. 74-76.

REVUE 18.III.66

La messe de M. l'abbé Liszt, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXIII/11 (18 marzo 1866), p. 81.

MUSICAL TIMES X.67

[Redazionale], «The musical times», n. 296, XIII (ottobre 1867), p. 170.

BLAZE DE BURY 15.I.69

Henri Blaze de Bury, *Caractères et portraits du temps · Rossini*, «Revue des deux mondes», XXXIX (15 janvier 1869), p. 355.

REVUE 31.I.69

Nouvelles diverses, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/5 (31 gennaio 1869), pp. 38-39.

REVUE 7.II.69

Nouvelles diverses, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/6 (7 febbraio 1869), pp. 50-51.

JOUVIN 10.II.69

Jean-Baptiste Benoît Jouvin, *Mes vendredis. Une bonne fortune – un treize!*, «Le Figaro», XVI/40, (10 febbraio 1869), p. 2; parz. ried. in GIACOMELLI 1869, pp. 24-27.

MONITEUR 20.II.69

[Redazionale], «Le moniteur des pianistes», IV/3 (20 febbraio 1869), p. 10

GAZZETTA 21.II.69

[Redaz.], «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/8 (21 febbraio 1869), p. 60.

REVUE 21.II.69

Nouvelle des théâtres lyriques, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/8 (21 febbraio 1869), p. 64-65.

REVUE 28.II.69

Bibliographie musicale, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/9 (28 febbraio 1869), pp. 71-72.

ULLMAN 1.III.69

Bernard Ullman, [lettera in], «Frusta teatrale», VII/6 (1 marzo 1869), p. [4].

BERTRAND 7.III.69

Gustave Bertrand, *La messe de Rossini au Théâtre-Italien*, «Le Ménestrel», XXXVI/14 (7 marzo 1869), pp. 106-107.

GAZZETTA 7.III.69

[Redazionale], «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/10 (7 marzo 1869), p. 81.

RAUZE 7.III.69

Elias de Rauze, *Théâtre Impérial Italien · Messe solennelle de Rossini*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/10 (7 marzo 1869), p. 77-78.

REVUE 7.III.69

[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/10 (7 marzo 1869), pp. 80-81; 11 (14 marzo), pp. 88-90.

FRANCE MUSICALE 7.III.69

M. E., *La 'Petite messe solennelle' de Rossini*, «La France musicale», XXX/10, 7 marzo 1869, p. 71-72.

PERSEVERANZA 11.III.69

Corriere di Parigi, «La perseveranza», 3360, XI (11 marzo 1869), pp. [1-2].

GAZZETTA 14.III.69

A. A., *La 'Piccola messa solenne' di Rossini*, «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/11 (14 marzo 1869), pp. 88-89; ried. in MARVIN 2001, pp. 75-76.

REVUE 14.III.69

[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/11 (14 marzo 1869), p. 96.

REVUE 21.III.69

[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/12 (21 marzo 1869), p. 100.

MONITORE 24.III.69

M., «Il monitore di Bologna», IX/84 (24 marzo 1869), p. 2.

D'INDY 25.III.69

Wilfrid d'Indy, *La Messe de Rossini*, «Le correspondant», VI (24 marzo 1869), pp. 1118-1132.

PERSEVERANZA 26.III.69

La messa solenne di Rossini (nostra corrispondenza, Bologna martedì sera), «La perseveranza», 3375, XI (26 marzo 1869), p. [3].

GAZZETTA 28.III.69

[Redazionale], «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/13 (28 marzo 1869), p. 109.

MONDO 28.III.69

B., *Messa solenne di Rossini al teatro Comunale di Bologna · Nostra corrispondenza*, «il mondo artistico», III/13 (28 marzo 1869), p. 2.

REVUE 28.III.69

[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/13 (28 marzo 1869), p. 109.

PIEMONTESE 29.III.69

[Redazionale], «Gazzetta piemontese», III/87 (29 marzo 1869), p. [2].

FAMA 30.III.69

Notizie, «La fama», XXVII/13 (30 marzo 1869), p. 52.

PUGNO 30.III.69

Federico Pugno, [recensione in], «Gazzetta piemontese», III/88 (30 marzo 1869), pp. [1-2].

FILIPPI 1.IV.69

Filippo Filippi, [recensione in] «La perseveranza», 1 aprile 1869; rist. in «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/14 (4 aprile 1869), pp. 115-117; ried. in MARVIN 2001, pp. 77-82.

MONTER 4.IV.69

Émile Mathieu de Monter, *La musique religieuse a Paris pendant la semaine sante*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/14 (4 aprile 1869), p. 114-116.

- REVUE II.IV.69
La Messe de Rossini à Bruxelles, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/15 (11 aprile 1869), p. 124-125.
- REVUE 18.IV.69
Messe de Rossini, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/16 (18 aprile 1869), p. 131-132.
- GAZZETTA 23.IV.69
[Redaz.], «Gazzetta di Milano», 113 (23 aprile 1869), p. 3.
- PUNGOLO 24.IV.69
La messa solenne di Rossini, «Il pungolo», XI/113, 24 aprile 1869, p. [3].
- ROVANI 24.IV.69
Giuseppe Rovani, *La messa di Rossini*, «Gazzetta di Milano», 114 (24 aprile 1869), p. 1.
- PERSEVERANZA 25.IV.69
[Redaz.], «La perseveranza», n. 3404, XI (25 aprile 1869), p. [2].
- PERSEVERANZA 26.IV.69
[Redaz.], «La perseveranza», n. 3405, XI (26 aprile 1869), p. [3].
- COMINAZZI 27.IV.69
Pietro Cominazzi, *Teatri e spettacoli. Milano · R. Teatro alla Scala · La messa solenne di Rossini (23 aprile)*, «La fama», XXVII/17 (27 aprile 1869), p. 65.
- ATTANASIO 28.IV.69
Don Attanasio, *La messa... solenne di Rossini. Lettera d'un prete al Trovatore*, «Il trovatore», XVI/17 (28 aprile 1869), p. 2.
- CAROZZI 29.IV.69
Enrico Carozzi, *Regio Teatro alla Scala · La messa di Rossini*, «L'Euterpe», 1/16 (29 aprile 1869), p. 4.
- RIVISTA 1.V.69
Rassegna teatrale, «Rivista teatrale melodrammatica», VII/232 (1° maggio 1869), p. 1.
- GHISLANZONI 2.V.69
Antonio Ghislanzoni, *Rivista milanese*, «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/18 (2 maggio 1869), p. 154.
- DWIGHT 8.V.69
[Redazionale], «Dwight's journal of music», XXIX/4 (8 maggio 1869), pp. 30-32.
- REVUE 9.V.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/19 (9 maggio 1869), p. 157.
- REVUE 16.V.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/20 (16 maggio 1869), p. 165.
- MUSICAL WORLD 22.V.69
[Redazionale], «The musical world», XLVII/21 (22 maggio 1869), p. 364.
- REVUE 23.V.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/21 (23 maggio 1869), p. 173.
- GAZZETTA 30.V.69
[Redazionale], «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/22 (30 maggio 1869), p. 195.
- REVUE 30.V.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/22 (30 maggio 1869), p. 181.
- MACFARREN V-VI.69
G. A. M [George Alexander Macfarren], *Messe solennelle à quatre voix, soli et chœurs' by G. Rossini*, «The musical times», n. 315, XIV (maggio 1869), pp. 84-86; n. 316 (giugno 1869), pp. 118-120.
- MUSICAL TIMES VI.69
[Redazionale], «The musical times», n. 316, XIV (giugno 1869), pp. 109-110.
- MUSICAL WORLD 5.VI.69
[Redazionale], «The musical world», XLVII/23 (5 giugno 1869), p. 403-404.
- MUSICAL WORLD 12.VI.69
[Redazionale], «The musical world», XLVII/24 (12 giugno 1869), p. 431.
- REVUE 4.VII.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/27 (4 luglio 1869), p. 222.
- REVUE 1.VIII.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/31 (1° agosto 1869), p. 254.
- REVUE 8.VIII.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/32 (8 agosto 1869), p. 262.
- GAZZETTA 19.IX.69
[Redazionale], «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/38 (19 settembre 1869), p. 333.
- REVUE 19.IX.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/38 (19 settembre 1869), p. 309.
- REVUE 3.X.69
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVI/40 (3 ottobre 1869), p. 326.
- GAZZETTA 26.XII.69
[Redazionale], «Gazzetta musicale di Milano», XXIV/52 (26 dicembre 1869), p. 457.
- REVUE 8.V.70
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVII/19 (8 maggio 1870), pp. 149.
- REVUE 12.VI.70
[Redazionale], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXVII/21 (12 giugno 1870), pp. 190.

ABBATE 1981

Carolyn Abbate, *'Tristan' in the composition of 'Pelléas'*, «19th century music», v/2 (autunno 1981), pp. 117-141.

AFFORTUNATO 2011

Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti, a cura di Tiziana Affortunato, Roma: Istituto italiano per la storia della musica, 2011.

ALBERICI 1977

Stefano Alberici, *Rossini e Pio IX. Alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», xvii/1-2 (1977), pp. 5-35.

ALLIS 2003

Michael Allis, *Parry's creative process*, Aldershot: Ashgate, 2003.

ANTOLINI 2011

Bianca Maria Antolini, *Una visita a Rossini. La prima esecuzione della 'Petite messe solennelle' e altre notizie musicali inedite dalle lettere di Camillo Capranica*, in AFFORTUNATO 2011, pp. 27-39.

AUFFRET 2010

Pascal Auffret, *L'Harmonicorde d'Alexandre-François Debain. Mythes et réalités*, «L'harmonium français», VIII (décembre 2010), pp. 3-19.

ALFIERI 1843

Pietro Alfieri, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica. Considerazioni scritte in occasioni de' molteplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia*, Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1843.

AZEVEDO 1864

Alexis-Jacob Azevedo, *G. Rossini. Sa vie et ses œuvres*, Paris: Au Ménestrel, Heugel, 1864.

BAINI 1828

Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche Vaticana, Lateranense e Liberiana, detto il principe della musica*, Roma: Società Tipografica, 1828.

BASSO 1984

Alberto Basso, *Rossini e la musica sacra*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», xxiv/1-3 (1984), pp. 5-20.

BEAUPAIN 2005

René Beaupain, *La maison Érard: manufacture de pianos, 1780-1959*, Paris: L'Harmattan, 2005.

BENEDICTUS 1757

Benedictus Pp. XIV, *Sanctissimi domini nostri Benedicti papae XIV bullarium*, 4 voll., Roma: Tipografia della S. Congregazione di Propaganda fide, 1746-1757.

BENNETT 2009

Lewis Peter Bennett, *Sacred repertories in Paris under Louis XIII*, Farnham: Ashgate, 2009.

BERLIOZ 1844

Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Parigi: Schonenberger, 1844.

— II ed. *ibidem*, 1855.

— trad. it. *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*, 3 tomi a cura di Alberto Mazzucato, Milano: Ricordi, 1846-1847.

— 1849

Hector Berlioz, *Messe solennelle de M. Niedermeyer*, «Journal des débats politiques et littéraires», quotidiano n. n. (27 dicembre 1849), p. 2.

BIAGGI 1856

Girolamo Alessandro Biaggi, *Della musica religiosa e delle questioni inerenti*, Milano: Francesco Lucca, 1856.

— 1870

Girolamo Alessandro Biaggi, *La musica religiosa e la Petite messe del Rossini*, «Nuova Antologia», 14 (1870), pp. 612-620.

BINDI 1883

Vincenzo Bindi, *Artisti abruzzesi. Pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti*, Napoli: De Angelis e figlio, 1883; rist. anast. Bologna: Forni, 1970.

— 1927

Vincenzo Bindi, *Gaetano Braga da' ricordi della sua vita*, Napoli: Francesco Giannini e figli, 1927.

BISSOLI 2005

Francesco Bissoli, *Un contributo alla storia dell'interpretazione belcantistica nelle lettere di Barbara Marchisio a Rocco Pagliara*, «Scrinia», 11/1 (marzo 2005), pp. 93-123.

BOLLETTINO 2004

Rossini e Michotte, numero monografico a cura di Reto Müller, Cesare Scarton, Mauro Tosti-Croce, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», xxxiv (2004).

BONHOMME 1857

Jules Bonhomme, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, Paris: Jacques Lecoffre, 1857.

BOURBON 1864

André Bourbon, *Introduction aux cérémonies romaines*, Luçon: Impr. de F. Bideaux, 1864.

BOURGES 1849

Maurice Bourges, *Association des Artistes-musiciens · Messe de M. Niedermeyer*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XVI/47 (25 novembre 1849), pp. 370-371.

BROWN 1897

British musical biography · A dictionary of musical artists, authors and composers, born in Britain and its colonies, a cura di James D. Brown e Stephen S. Stratton, Birmingham: Stratton, 1897; rist. anast. New York: Da capo, 1971.

BRANDUS 1868

Catalogue de Brandus et Dufour ... Musique de piano et d'orgue-harmonium, [Paris: Brandus et Dufour], 1868.

BRAUNER · GOSSETT 2009 (= B.Ā)

Gioachino Rossini. Petite Messe solennelle, a cura di Patricia B. Brauner e Philip Gossett, Kassel: Bärenreiter, 2009.

BRINDLE 1954

Reginald S. Brindle, *Sagra Musicale Umbra at Perugia*, «The musical times», n. 1342, XCV (dicembre 1954), pp. 673-674.

BRUSON 1992

Rossini à Paris, catalogo della mostra (Musée Carnavalet, 27.X-31.XII.1992) a cura di Jean-Marie Bruson, Paris: Société des amis du Musée Carnavalet, 1992.

—1994

Jean-Marie Bruson, *Olympe, Pacini, Michotte ed altri: la vendetta dei 'Péchés de vieillesse' e le sue vicende*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXIV (1994), pp. 5-68.

CAEREMONIALE 1758

Caeremoniale episcoporum sanctissimi domini nostri Benedicti papae XIV iussu editum et auctum, Venetiis: ex typographia Balleaniana, 1758.

CAGLI 1992

Bruno Cagli, *L'ultima stagione*, in *Rossini · 1792-1992*, mostra documentaria (Roma 28.VI-30.IX.1992) a cura di Mauro Bucarelli, Perugia: Electa, 1992, pp. 317-343.

CANDOTTI 1847

Giovanni Battista Candotti, *Sul canto ecclesiastico e sulla musica sacra*, Venezia: Tip. Merlo, 1847.

CARLI BALLOLA 1994

Giovanni Carli Ballola, *Modulazioni stilistiche nella polifonia della 'Petite messe solennelle'*, in *Gioachino Rossini · 1792-1992 · Il testo e la scena*, atti del convegno (Pesaro, 25-28.VI.1992) a cura di Paolo Fabbri, Pesaro: Fondazione Rossini, 1994, pp. 669-679.

—2004

Giovanni Carli Ballola, *Exultet iam angelica turba caelorum*, in *Rossini · Petite messe solennelle, per orchestra*, programma di sala, Pesaro: Rossini opera festival, 2004.

CASAMORATA 1869

Luigi Ferdinando Casamorata, [discorso in], «Il Boccherini», VII/16 (5 aprile 1869), pp. 66-67.

CAVAZZONI 1886

Gaetano Cavazzoni Pederzini, *Cenni biografici sulla famiglia dei violinisti Sighicelli, pubblicati in occasione del concerto che darà il Cav. Vincenzo Sighicelli nel Teatro municipale di Modena la sera delli 26 aprile 1886 invitato dalla Società artistico-filarmonica*, Modena: A. Cappelli e C., 1886.

CHAMINADE 1897

Eugène Chaminade, *La musique sacrée telle que la veut l'Église*, Paris: P. Lethielleux, 1897.

CHORON 1811

Alexandre Choron, *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les églises de l'Empire Français*, Paris: Courcier, 1811.

COLAS 2007

Musique, esthétique et société · Liber amicorum Joël-Marie Fauquet, a cura di Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine, Liège: Mardaga, 2007.

COAN 1980 (= OT)

Gioacchino Rossini, *Petite messe solennelle · Soli, coro, due pianoforti, harmonium · Prima edizione integrale trascritta dall'autografo*, a cura di Angelo Coan, Firenze: Otos, 1980; II ed. rivista a cura di Dario De Cicco, *ibidem*, 2009.

COSTA 1984

Eugenio Costa, *Sacra, Musica*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 16 voll., diretto da Alberto Basso, Torino: UTET, 1983-1999, *Il lessico*, IV (1984) pp. 188-196.

DALMONTE 1983

Rossana Dalmonde, *Franz Liszt · La vita, l'opera, i testi musicali*, Milano: Feltrinelli, 1983.

DEBAIN 1857

Alexandre-François Debain, [descrizione dell'*harmonicorde*], «Le guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger», 19 mars 1857, p. 2

—1858

Alexandre-François Debain, [lettera del 15 marzo 1858], «Revue et Gazette musicale de Paris», XXIII/12 (21 marzo 1858), pp. 93-94.

PLACE 2007

Adélaïde de Place, *Quelques figures de la presse musicale*, in COLAS 2007, pp. 127-135.

DE SANCTIS 1878

Guglielmo De Sanctis, *Gioacchino Rossini: appunti di viaggio*, «Rivista romana di scienze e lettere», I/3-4 (1878), pp. 1-15.

DÖGE 1992 (= CA)

Gioacchino Rossini, *Petite messe solennelle · Per soli (SATB), coro (SATB), pianoforte concertato, pianoforte di ripieno ed armonio*, a cura di Klaus Döge, Stuttgart: Carus, 1992.

DONELLA 1980

Valentino Donella, *L'enciclica 'Annus qui' di Benedetto XIV e le istanze perenni della musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», I/4 (1980), pp. 509-526.

—1995

Valentino Donella, *La musica in chiesa nei secoli XVII, XVIII e XIX. Perdita e ricupero di una identità*, Bergamo: Edizioni Carrara, 1995.

EBY 1992

Jack Eby, *Music at the church of the SS Innocents, Paris, in the late eighteenth century*, «Journal of the Royal musical association», CXVII/2 (1992), pp. 247-269.

ELLIS 2004

Katharine Ellis, *Palestrina et la musique dite «palestrinienne» en France au XIX^e siècle*, in VENDRIX 2004, pp. 151-184.

—2005

Katharine Ellis, *Interpreting the musical past · Early music in nineteenth-century France*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

FAUQUET 2003

Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle, sotto la direzione di Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003.

FÉTIS 1844

François-Joseph Fétis, *Biographie universelles des musiciens*, 8 voll., Paris: Fournier, 1835-1844; II ed. Paris: Firmin-Didot, 1860-1865.

—1855

François-Joseph Fétis, *Fabrication des instruments de musique · Rapport de M. Fétis · Exposé historique de la formation et des variations de systèmes dans la fabrication des instruments de musique*, Paris: s.e., 1855; rist. in *Exposition Universelle de 1855 · Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. le prince Napoléon*, 2 voll., Paris: Imprimerie Imp., 1856, II, pp. 657-708.

—1857

François-Joseph Fétis, *A Monsieur le Directeur*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXIV/13 (29 marzo 1857), pp. 97-98.

FILIPPI 1881

Filippo Filippi, *Rossini in veste da camera*, «Strenna-album dell'Associazione della stampa periodica in Italia», I (1881), pp. 49-60.

FLEMING 1993 (= OX)

Gioachino Rossini, *Petite messe solennelle*, a cura di Nancy P. Fleming, Oxford: Oxford university press, 1993.

FLORIMO 1840

Francesco Florimo, *Breve metodo di canto diviso in tre parti · Composto e dedicato a Girolamo Crescentini*, 3 voll.

– Napoli: B. Girard, [1840 ?]

– Milano: Gio. Ricordi, [1840-43]

II ed. come *Metodo di canto*, vol. unico

– Napoli: Stabilimento Musicale Partenopeo [1855]

– Milano: Tito di Gio. Ricordi, [1855 ?]

III ed. «con aggiunta di una parte quarta dedicata a Rossini»

– Milano: Tito di Gio. Ricordi, [1861 ?].

FREDERICK 2003

Edmund Michael Frederick, *Érard*, in *The piano · An encyclopedia*, a cura di Robert Palmieri, II ed., New York: Routledge, 2003, *ad vocem*.

FRICK 1995

Sébastien Érard · Ein europäischer Pionier des Instrumentenbaus · Un pionnier européen de la facture instrumentale · A European pioneer of instrument making · International Erard-Symposium, Michaelstein, 13.-14. November 1994, a cura di Rudolf Frick, Michaelstein: Michaelstein Inst. für Aufführungspraxis, 1995.

GALEAZZI 1796

Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta ...*, 2 voll., Roma: nella Stamperia Pilucchi Cracas, 1791-1796.

GARA 1940

Maurice Strakosch, Joseph J. Schürmann, *L'impresario in angustie, versione dal francese e note di Eugenio Gara*, Milano: Bompiani, 1940.

GARCEAU 1984

Hélène Garceau, *Notes sur la presse musicale religieuse en France de 1827 à 1861*, «Periodica Musica», II (primavera 1984), pp. 6-13.

GEVAERT 1863

François-Auguste Gevaert, *Traité général d'instrumentation*, Paris: Katto, 1863.

GIACOMELLI 1869

Adolphe Giacomelli, *Messe solennelle de G. Rossini · Composée en 1863 · Orchestrée en 1864 · Introduction · Opinions des journaux*, Paris: Michel Lévy frères, 1869

GIANI 2004

Maurizio Giani, *Fede e teatralità nella musica sacra dell'Ottocento*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Torino: Einaudi, 2001-2005; IV: *Storia della musica europea* (2004), pp. 826-847.

GIORDANO 2007

Renato Giordano, *La favola del Tordinona · Un teatro come l'araba fenice*, Roma: Pagine, 2008.

GIROD 1855

Louis Girod, *De la musique religieuse*, Namur: F.-J. Douxfils, 1855.

GREY 2009

Thomas Spencer Grey, *Richard Wagner and his world*, Princeton: Princeton university press, 2009.

GUÉRANGER 1906

Prosper Guéranger, *Explication des prières et des cérémonies de la sainte messe d'après des notes recueillies aux conférences*, Paris: Victor Retaux, 1906.

– rist. anast. Bruxelles: Association Saint-Jérôme, 1985.

– trad. it. *La santa messa spiegata · Traduzione italiana, eseguita sulla VI edizione francese*, a cura di mons. Benedetto Neri, Torino: Tip. P. Marietti, 1912.

– ed. *on line* della trad. it. in <www.hancigitur.net>

GUIBERT 1874

Instruction provisoire pour faciliter aux prêtres du diocèse de Paris le passage de la liturgie parisienne à la liturgie romaine, imprimée par ordre de son éminence Mgr le Cardinal Guibert, archevêque de Paris, Paris: Adrien Le Clerc et C^{ie}, 1874.

- HABERL 1907
Pierluigi da Palestrina's *Werke*, 33 voll. sotto la direzione di Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1862-1907.
- HAINÉ 1995
400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont, a cura di Malou Haine, Liège: Mardaga, 1995.
- HAMELINE 1977
Jean-Yves Hameline, *Le son de l'histoire · Chant et musique dans la restauration catholique*, «La Maison-Dieu», CXXXI (1977), pp. 5-47.
— 2003
Jean-Yves Hameline, *L'invention de la «musique sacrée»*, «La Maison-Dieu», CCXXXIII (2003), pp. 103-135.
- HANSLICK 1867
Eduard Hanslick, *Musikalische Briefe aus Paris*, «Neue freie Presse», 1036 (21 luglio 1867), pp. 1-2.
— 1870
Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1870; II ed. ampliata, *ibidem*, 1897.
— 1894
Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1894.
- HARTEN 2009
Uwe Harten, *Strakosch Mori(t)z (Maurice)*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Graz: H. Böhlau, [poi] Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1954 (in corso di stampa), XIII (2009), pp. 349-350; ora anche *on line*.
- HAUSFATER 2007
Dominique Hausfater, *Les funérailles du duc d'Orléans (1842) · Une croisade contre la musique sacrée?*, in COLAS 2007, pp. 79-90.
- HOFFMANN 1814
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XXXV-XXXVI (31 agosto · 7 settembre 1814).
- HORWOOD 1983
Wally Horwood, *Adolphe Sax · 1814-1894 · His life and legacy*, Baldock: Egon Publishers, 1983.
- HUCKE 1967
Helmut Hücke, *L'evoluzione del concetto «musica sacra» nel quadro del rinnovamento liturgico*, «Ephemerides Liturgicae», LXXXI (1967), pp. 244-248.
- HUMPHRIES 2000
John Humphries, *The early horn · A practical guide*, Cambridge: Cambridge university press, 2000.
- JUNGMANN 1949
Josef Andreas Jungmann, *Missarum sollemnia · Eine genetische Erklärung der Römischen Messe*, 2 voll., Wien · Freiburg · Basel: Herder 1949.
— trad. it. *Missarum sollemnia · Origini, liturgia, storia e teologia della messa romana*, 2 voll., Torino: Marietti, 1953-1954;
— rist. anast. (tr. it.) Milano: Ancora, 2004.
- KOCHNITZKY 1949
Léon Kochnitzky, *Adolphe Sax and his saxophone*, New York: Belgian government information center, 1949; 21964.
- KROÓ 1988
Ferenc Liszt, «*Un continuo progresso*» · *Scritti sulla musica*, scelta e prefazione di György Kroó, Milano: Unicopli, Ricordi, 1988.
- LA FAGE 1855
Adrien de la Fage, *Cours complet de plain-chant*, Paris: Librairie de Gaume frères, 1855.
— 1859
Adrien de la Fage, *Nouveau traité de plain-chant romain*, Paris: E. Repos, 1859.
- LASSABATHIE 1860
Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris: Michel Lévy, 1860.
- LAUNAY 1975
Denise Launay · James R. Anthony · Norbert Dufourcq, *Church music in France*, in *Opera and church music · 1630-1750*, a cura di Anthony Lewis e Nigel Fortune, London: Oxford University Press, 1975, pp. 414-492.
— 1993
Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris: Société Française de Musicologie · Paris: Klincksieck, 1993.
- L'ÉCUYER 2003
Joseph d'Ortigue, *Écrits sur la musique · 1827-1846*, a cura di Sylvia l'Écuyer, Paris: Société française de musicologie, 2003.
- LESUEUR 1787
Jean-François Lesueur, *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*, Paris: Veuve Hérissant, 1787.
- LICHTENTHAL 1826
Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano: Antonio Fontana, 1826; 21836.
- LISZT 1835
Franz Liszt, *De la musique religieuse*, «Gazette musicale de Paris», II/35 (30 agosto 1835), pp. 291-292.
— 1839
Franz Liszt, *La 'Sainte Cécile' de Raphael · Extrait des 'Lettres d'un bachelier ès-musique'*, «Revue et Gazette musicale de Paris», VI/15 (14 aprile 1839), pp. 115-117; trad. it. in *Confessioni di un musicista romantico*, a cura di Luigi Cortese, Milano: Minuziano, 1945; *Divagazioni di un musicista romantico*, a cura di Raoul Meloncelli, Roma: Salerno editrice, 1979, pp. 175-180.
- LUEDERS 2003
Kurt Lueders, *Il «Christe eleison» della Petite Messe solennelle · Il suo contesto e la sua origine nella 'Messe solennelle' di Louis Niedermeyer*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XLIII (2003), pp. 5-18.
- MACCHIONE 2010
Daniela Macchione, *'Rossiniana' in der Paul Sacher Stiftung Basel*, «La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», XX (2010), pp. 31-48.

MAINARDI 2010

Matteo Mainardi, *La musica per organo nell'Ottocento italiano tra musica sacra e parafrasi teatrali*, in «È uscito del più gradevole effetto» · *L'organo 'Giuseppe Bernasconi' (1876) di Somma Lombardo fra storia e restauro*, a cura di Elena Previdi, Lucca: LIM, 2010, pp. 51-121.

MARCHI 2011

Lucia Marchi, *Rossini's 'Stabat Mater' and the aesthetics of 19th-century sacred music*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXXII/1-2 (2011), pp. 341-361.

MARTIN 1846

Julien Martin d'Angers, *De l'orchestre dans l'église*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XIII/28 (12 luglio 1846), pp. 218-224.

MARVIN 2001

Rorberta Montemorra Marvin, *La 'Petite messe solennelle' di Rossini · La sua prima esecuzione in Italia*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XLI (2001), pp. 37-82.

MAUREL 1892

André Maurel, *Rossini*, «Le Figaro · Supplément littéraire», XVIII/9 (27 febbraio 1892), pp. 1-2.

MAZZATINTI 1902

Lettere di G. Rossini, a cura di Giuseppe Mazzatinti, F. e G. Manis, Firenze: G. Barbera, 1902 (1 ed. come *Lettere inedite e rare di G. Rossini*, Imola 1892); rist. anast. Bologna: Forni, 1975; rist. anast. come *Rossini · Lettere*, pref. di Massimo Mila, Firenze: Passigli, [1984].

MEUCCI 2011

Renato Meucci, *Prima inter pares · La musica e le arti nella rivista «Il primato artistico italiano» di Guido Podrecca*, in AFFORTUNATO 2011, pp. 205-226.

MISSALE 1852

Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum s. Pii V pontificis maximi jussu editum Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recognitum, Parisiis: Liturgiæ Romanæ editorum, 1852.

MICHOTTE 1906

Edmond Michotte, *Souvenirs personnels · La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860)*, Paris: Fischbacher, 1906; rist. in BOLLETTINO 2004.

MILES 1869

Messe solennelle by G. Rossini · Performed for the first time in England at St. James's Hall, May 19th 1869, London: J. Miles and co., 1869.

MONGRÉDIEN 1986

Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris: Flammarion, 1986.

MONTAGNIER 1995

Jean-Paul C. Montagnier, *Le chant sur le livre au XVIII^e siècle · Les traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin*, «Revue de musicologie», LXXXI/1 (1995), pp. 37-63.

—1998

Jean-Paul C. Montagnier, *Plainchant and its use in French grands motets*, «The journal of musicology», XVI/1 (1998), pp. 110-135.

—2000

Jean-Paul C. Montagnier, *Chanter Dieu en la Chapelle Royale · Le grand motet et ses supports littéraires*, «Revue de musicologie», LXXXV/2 (2000), pp. 217-263.

—2005^a

Jean-Paul C. Montagnier, *Grand motets and their use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI*, «The musical times», CXLVI/1891 (2005), pp. 47-57.

—2005^b

Jean-Paul C. Montagnier, *La messe polyphonique imprimée en France au XVIII^e siècle · Survivance et décadence d'une tradition séculaire*, «Acta musicologica», LXXVII/1 (2005), pp. 47-69.

MONTI · RUINI 2004

Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento, a cura di Mauro Casadei Turrone Monti e Cesarino Ruini, Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2004.

MORLEY-PEGGE 1960

Reginald Morley-Pegge, *The french horn*, London: Ernest Benn, 1960; II ed. *ibidem*, 1973.

MOSKOWA 1843

[Joseph-Napoléon Ney, prince de la Moskowa], *Société des concerts de musique vocale classique*, Paris: Firmin-Didot frères, 1843.

MÜLLER 2003

Reto Müller, *Rossini in Bad Kissingen*, «La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», XIII (2003), pp. 4-19.

MAGGI 1821

Sebastiano Maggi, *Dissertazione sopra il grave disordine od abuso della moderna musica vocale ed instrumentale che si è introdotta e si usa a' nostri dì nelle chiese e nei divini uffizii*, Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1821.

NAUMANN 1876

Emil Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart · Eine Reihe von Vorträgen, gehalten in den Jahren 1874 u. 1875*, Berlin: Robert Oppenheim, 1876.

NICHOLSON 1869

Messe solennelle composed by G. Rossini, New York: Nicholson & Gerard, 1869.

NIEDERMAYER · D'ORTIGUE 1857

Louis Niedermeyer · Joseph d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris: Heugel, 1857; rist. Paris: E. Repos, 1859.

NIEDERMAYER 1892

Louis-Alfred Niedermeyer, *Vie d'un compositeur moderne · 1802-1861*, Fontainebleu: E. Bourges, 1892.

NISARD 1846

Théodore Nisard, *Du plain-chant parisien*, Paris: Librairie Catholique de Perisse Frères, 1846.

—1856

Théodore Nisard, *Études sur la restauration du chant grégorien au XIX^e siècle*, Rennes: J. M. Vatar · Paris: chez l'auteur, 1856.

- 1855
Théodore Nisard, *Méthode de plain-chant pour les écoles primaires*, Rennes: J. M. Vatar, 1855.
- ORFEO 1912
Rossini nel 200° anniversario della nascita · Tre lettere inedite, «Orfeo», III/8 (25 febbraio 1912), p. 1.
- D'ORTIGUE 1853
Joseph-Louis d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen Âge et dans les temps modernes*, Paris: J. P. Migne, 1853.
- 1856
Joseph d'Ortigue, *Messe de M. Niedermeyer*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXIII/30 (27 luglio 1856), p. 241.
- ORTOLANI · ZIMEI 2000
Carla Ortolani · Francesco Zimei, *Memorie rossiniane nei diari di Gaetano Braga*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XL (2000), pp. 149-193.
- OSBORNE 1986
Richard Osborne, *Rossini*, London: J. M. Dent, 1986; II ed. *Rossini · His life and works*, Oxford: Oxford University press, 2007.
- PASTICCI 1999
Susanna Pasticci, *La Traviata' en travesti · Rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale ottocentesca*, «Studi verdiani», XIV, 1999, pp. 118-187.
- PATTON 1875
George F. Patton, *A practical guide to the arrangement of band music*, Leipzig · New York: J. F. Stratton & Co., 1875.
- PERKINS 2004
Leeman L. Perkins, *Published editions and anthologies of the XIXth Century · Music of the Renaissance or Renaissance music?*, in VENDRIX 2004, pp. 92-128.
- PIERRE 1975
Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel · 1725-1790*, Paris: Société française de musicologie, 1975; ²2000.
- 1893
Constant Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique · Les luthiers et la facture instrumentale*, Paris: Sagot, 1893; rist. anast. Genève: Minkoff, 1976.
- PISTONE 1979
Danièle Pistone, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris: Honoré Champion, 1979.
- 1985
Danièle Pistone, *La musique à Notre-Dame de Paris de la Révolution à 1914*, «Revue internationale de musique française», XVI (1985), pp. 7-38.
- 1997
Danièle Pistone, *La musique et le sacré à Paris de la Révolution à nos jours · Caractéristiques et évolution*, in *La musica e il sacro*, atti dell'incontro internazionale (Perugia, 29.IX-1.X.1994) a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Cilberti, Firenze: Leo. S. Olschki, 1997, pp. 183-199.
- PODRECCA 1919
Vittorio Podrecca, *Con una cantante d'altri tempi*, «Il primato artistico italiano», 1/2 (novembre 1919), pp. 32-35.
- POUGIN 1912
Arthur Pougin, *Marietta Alboni*, Paris: Plon, 1912; II ed. *ibidem* 1912; trad. it. di Michele Massarelli, Cesena: Il Ponte Vecchio, 2001.
- PRIM 1961
Jean Prim, 'Chant sur le Livre' in *French Churches in the 18th Century*, «Journal of the American musicological society», XIV/1 (1961), pp. 37-49.
- PRITSCH 2003
Norbert Pritsch, *Rossini's 'Petite messe solennelle' und ihr musikalisches Vorfeld · Versuch einer einordnenden Annäherung*, in «La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», XIII (2003), pp. 28-37.
- RADICIOTTI 1927
Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini · Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 4 voll., Tivoli: Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927.
- RAGNI 2002
Sergio Ragni, *La statua non ha un cuore di pietra*, in *28° Festival della Valle d'Itria · Martina Franca · 18 luglio - 6 agosto 2002*, Fasano: Grafischena, 2002, pp. 81-84.
- RAINOLDI 1996
Felice Rainoldi, *Sentieri della musica sacra · Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II · Documentazione su ideologie e prassi*, Roma: CLV · Edizioni liturgiche, 1996.
- RATTALINO 1976
Pietro Rattalino, «Torniamo all'antico e sarà un progresso». Tema di Giuseppe Verdi svolto da Gioacchino Rossini, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XVI (1976), pp. 165-179.
- 1981
Piero Rattalino, *Problemi di esecuzione della 'Petite messe solennelle'*, in *Rossini · Edizioni critiche e pratica esecutiva*, atti del convegno (Siena, Accademia musicale chigiana, 30.VIII-1.IX.1977), «Chigiana», n.s. 14 (1981), pp. 209-215.
- RATZINGER 1994
Joseph Ratzinger, *Cantate al Signore un canto nuovo · Saggi di cristologia e liturgia*, Milano: Jaca Book, 1994, pp. 168-172.
- RIGHETTI 1949
Mario Righetti, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano: Ancora, 1945-49; II ed. accresciuta *ibidem*, 1950-1953; III ed. riveduta *ibidem*, 1964-1969.
- ROGNONI 1956
Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*, Parma: Guanda, 1956; II ed. Torino: ERI, 1968; III ed. Torino: Einaudi, 1977, ²1981.
- ROUDIER 2003
Alain Roudier · Bruno Di Lenna, *Rifiorir d'antichi suoni*, Rovereto: Osiride, 2003.

SABAINO 2004

Daniele Sabaino, *Da 'umile ancella' a 'compito ministeriale'. Sensi e percorsi della musica 'sacra' da Pio X al Vaticano II*, in «Fidei Canora confessio» · *La musica liturgica a 40 anni della Sacrosanctum Concilium*, atti del V convegno nazionale di musica per la liturgia (Palermo, 20-23.X.2003), «Notiziario dell'Ufficio liturgico nazionale», XI (2004), pp. 28-76.

SACHS 1913

Curt Sachs, *Streichklavier*, in *Real-lexikon der Musikinstrumente*, Berlin: Bard, 1913; New York: Dover, 1964, pp. 360-361.

SAKO 2004

Ikuno Sako, *Louis Niedermeyer and the early music revival in nineteenth-century France*, in *Music research · New directions for a new century*, Cambridge: Cambridge scholar press, 2004, pp. 84-93.

SALOMAN 1974

Ora Frishberg Saloman, *The orchestra in le Sueur's musical aesthetics*, «The musical quarterly», LX/4 (october 1974), pp. 616-624.

— 1975

Ora Frishberg Saloman, *La Cépède's 'La poétique de la musique' and le Sueur*, «Acta musicologica», XLVII/1 (gennaio-giugno 1975), pp. 144-154.

SANTUCCI 1828

Marco Santucci, *Dissertazioni musicali sulla melodia, sull'armonia e sul metro*, Lucca: Bertini, 1828.

SAWKINS 2006

Lionel Sawkins, *En province, à Versailles et au Concert spirituel · Réception, diffusion et exécution*, «Revue de musicologie», XCV/1 (2006), pp. 37-63.

SCHALZ 1972

Nicolas Schalz, *La nozione di musica sacra · Un passato recente*, «Rivista liturgica», LIX/2 (1972), pp. 183-207.

SERVIÈRES 1898

Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris: Librairie illustrés, 1898.

SILVESTRI 1874

Lodovico Settimo Silvestri, *Della vita e delle opere di Gioachino Rossini · Notizie biografico-artistico-aneddotico-critiche*, Milano: Fratelli Bietti e G. Minacca, 1874.

SMITH 1900

Fanny Morris Smith, *The apotheosis of St. Cecilia*, «The etude», XVIII/3 (marzo 1900), pp. 87-91.

STEFANI 1968

Gino Stefani, *La 'Messe solennelle' di Rossini nella critica dell'epoca*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 4-6 (1968), pp. 137-148.

— 1976

Gino Stefani, *Il mito della 'musica sacra': origini e ideologia*, «Nuova rivista musicale italiana», X/1 (gennaio-marzo 1976), pp. 23-40.

SPEYER 1925

Edward Speyer, *Wilhelm Speyer, der Liederkomponist · 1790-1878 · Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen dargestellt ...*, München: Drei Masken Verlag, 1925.

STENZL 1976

Jürg Stenzl, *Musica sacra · Heilige Musik*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: F. Steiner, 1971-2006, fasc. V.

STRAKOSCH 1887

Maurice Strakosch, *Souvenirs d'un impresario*, Paris: P. Ollendorff, 1887.

TCHOREK 2007

Denis Tchorek, *Les duos pour piano et harmonium en France*, «Revue de musicologie», XCIII/2 (2007), pp. 337-397.

TOSCANI 2000

Claudio Toscani, *Guidi, Giovanni Gualberto*, in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa: ETS, 2000, pp. 188-194.

TROUPENAS 1842

Résumé des opinions de la presse sur le 'Stabat Mater' de Rossini, Paris: Troupenas, 1842.

VENDRIX 2004

La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle, a cura di Philippe Vendrix, Tours: CESR, 2004.

VROYE · ELEWYCK 1866

Théodore-Joseph de Vroye · Xavier van Elewyck, *De la musique religieuse · Le congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière*, Paris: Librairie Lethielleux, 1866.

WINTER 1989

Robert Winter, *Keyboards*, in *Performance practice · II · Music after 1600*, a cura di Howard Mayer Brown e Stanley Sadie, London: McMillan, 1989, pp. 346-373.

ZANOLINI 1837

Antonio Zanolini, *Una passeggiata in compagnia di Rossini*, in *Un buon libro ossia raccolta di articoli scelti inediti e rari ...*, Bologna: Tipografia Nobili e comp., 1837, pp. 1-9.

ZANOLINI 1875

Antonio Zanolini, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna: Zanichelli, 1875.