



**STAGIONE
DI MUSICA SINFONICA**
2012 - 2013



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA
Sala Santa Cecilia

Sabato 10 novembre - ore 18 - Turno A-A2

Lunedì 12 novembre - ore 21 - Turno B*

Martedì 13 novembre - ore 19.30 - Turno C

**ORCHESTRA E CORO DELL'ACCADEMIA
NAZIONALE DI SANTA CECILIA**

Sir ANTONIO PAPPANO Direttore

MARINA REBEKA Soprano

SARA MINGARDO Contralto

FRANCESCO MELI Tenore

ALEX ESPOSITO Basso

CIRO VISCO Maestro del Coro



* Il concerto è trasmesso in diretta da Radio3 Rai ed è ripreso dalla Terza Rete Televisiva per successive trasmissioni

Domenica 11 novembre alle ore 11, **Bruno Cagli** introduce la *Petite Messe Solennelle* di Rossini. Sala Coro – *ingresso gratuito*



Rossini ritratto nel 1863, anno di composizione della *Petite Messe Solennelle*, dal fotografo Etienne Carjat

CON VERO AMORE DI RELIGIONE

di Bruno Cagli

«avendo posto in questa composizione
tutto il mio piccolo sapere musicale
e lavorato con vero amore di religione»
(Rossini a Liszt il 23 giugno 1865)

Le «dernier péché»

Ultimo e massimo – in tutti i sensi – tra quelli che il vecchio Rossini in ritiro si dilettò a chiamare *Péchés de vieillesse* (più raramente in italiano *Peccati di vecchiaia*), la Messa fu munita, al pari di altri pezzi di quel periodo e di quella collocazione, di titoli e indicazioni antifrastiche ed ebbe anzi, in aggiunta, perfino una lettera di congedo al Buon Dio. La pratica definitoria fuorviante, divenuta per il distaccato signore della Chaussée d'Antin una seconda insopprimibile natura, parte già dal primo frontespizio dell'autografo che accosta l'aggettivo *petite* (poco consono alla durata del pezzo, ma comunque riferibile all'organico) all'altro *solemnelle*.

Petite Messe Solennelle
a quatre Parties
Avec Accompagnement de Piano et Harmonium
Dediée a Madame La Comtesse Louise Pillet-Will
par G. Rossini
Passy, 1863

Un secondo frontespizio precisa le ragioni della scelta e si difonde sulle esigenze esecutive (disattese peraltro per più d'un secolo):

Petite Messe Solennelle
a quatre Parties
Avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium
Composée pour ma villegiature de Passy.
Douze Chanteurs de trois Sexes Hommes, Femmes,
et Castras seront suffisants
pour son execution, Savoir Huit pour le Choeurs,
quatre pour les Solos, Total douze Chérubins
Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant:
Douze aussi sont les Apôtres dans le Celebre
coup de Mâchoire peint a Freque par Leonard



dit La Cene, qui le croirait!
 il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent
 des fausses notes!!! Seigneur,
 Rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas
 a mon Dejeuné et que
 Les miens chanteront juste et Con Amore tes Louanges
 et cette petite
 Composition qui est Hélas le dernier Peché mortel de
 ma vieillesse
 G. Rossini
 Passy, 1863

Vi è qui un richiamo al tempo antico, non tanto per i *castras* (al momento della composizione ormai inesistenti, per cui la richiesta suona solo come nostalgico ricordo), quanto e soprattutto per i ranghi ridotti e l'imposizione della pratica corale ai solisti. La timbrica di piano e armonium, avveniristica, riconduce peraltro anch'essa a una presumibile semplicità originaria. Ma vi è di più: il rimando al Cenacolo e ai dodici apostoli non può non far pensare, col senno dei posteri ammiratori del Pesarese, a un perpetuato concetto di "musica riservata", per pochi intimi ed eletti, quale praticava nel suo salon l'ex Napoleone della musica in volontario, e pur frequentatissimo, esilio.

Petite Messe
Solennelle, autografo
 della versione
 originale. Pesaro,
 Fondazione Rossini.

Petite messe Solennelle

*a quatre Parties
 avec accompagnement de 2. Pianos et Harmonium
 Composée pour ma villegiature de Passy.*

*Deux chanteurs de trois sexes Hommes, Femmes, et Castras seront suffisants
 pour son execution, savoir huit pour les Chœurs, quatre pour les Solos, Total deux Chérubins
 Bien Dieu pardonne moi le rapprochement suivant. Deux aussi sont les Apôtres dans le célèbre
 coup de mâchoire peint a Fresque par Leonard dit La Cene, qui le croirait
 il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent de fausses notes !! Seigneur,
 Rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas a mon Dejeuné et que
 Les miens chanteront juste et Con Amore tes Louanges et cette petite
 Composition qui est Hélas le dernier Peché mortel de
 ma vieillesse*

G. Rossini

Passy. 1863

Il congedo, infine, consta della ben nota lettera al buon Dio:

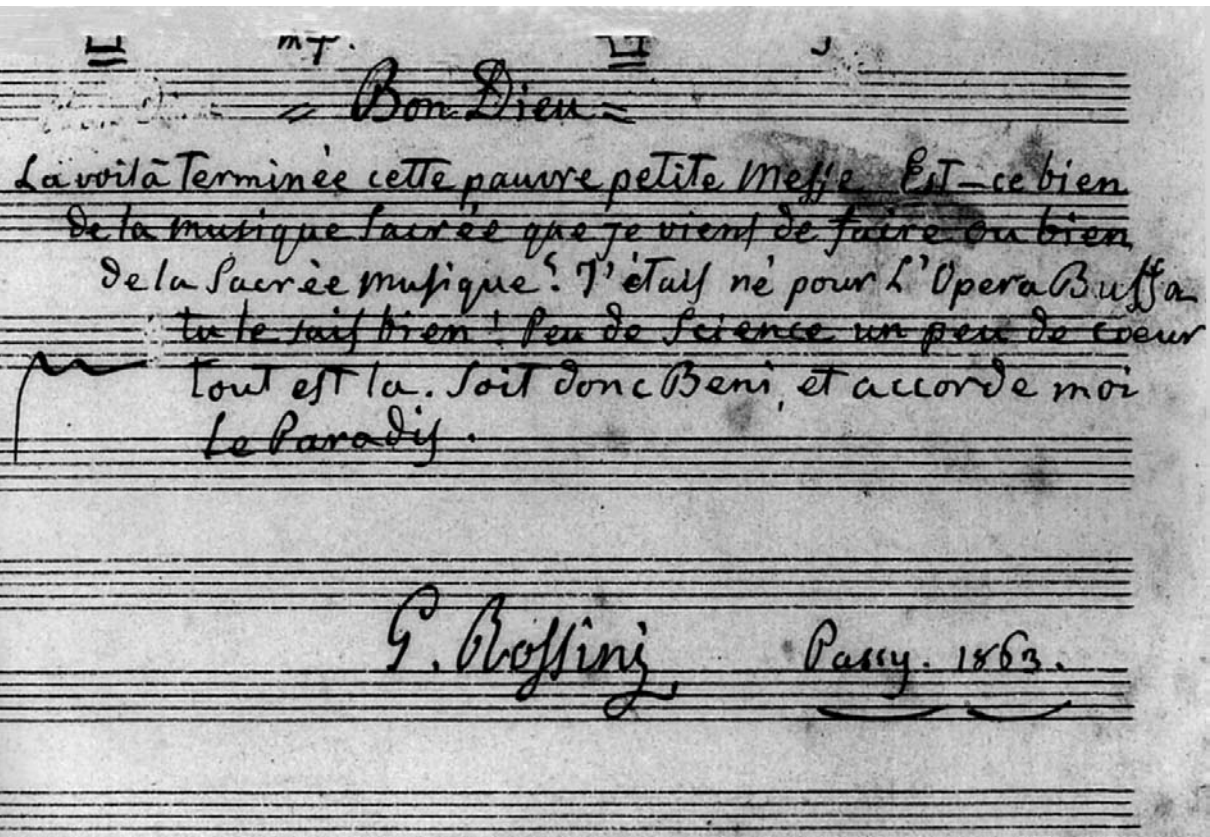
Bon Dieu

La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien
de la musique sacrée que je viens de faire ou bien
de la Sacrée musique? J'étais né pour L'Opera Buffa,
tu le sais bien! Peu de science un peu de coeur
tout est la. Sois donc Beni, et accorde moi
Le Paradis.

G. Rossini Passy 1863

Rossini, si può rilevare, mette le mani avanti nei confronti del diffondersi di un nuovo purismo (assai sospetto, e che sarebbe approdato, per lungo ordine di errori ed orrori, al famoso *motu proprio* di Pio X all'inizio del nuovo secolo) nel campo della musica sacra. Altro schermo era posto nei confronti della cosiddetta "musica dell'avvenire" che, con la sua presunta scienza musicale, terrorizzava spesso e volentieri i musicisti in qualche modo in odore di passatismo. La formula, adottata da alcuni giovani *lions* che preferiva-

Dedica e congedo
della *Petite
Messe Solennelle*.
Riproduzione
del manoscritto
autografo.



no rifarsi a Wagner, serviva a coprire in realtà le più svariate esperienze e sperimentalismi e anche, *ad abundantiam*, prodotti dilettanteschi. Erano gli anni in cui iniziava l'ostracismo a Verdi, condotto nei gruppetti scapigliati e presso le direzioni dei massimi teatri con esclusioni vistose dai cartelloni.

Dalla *bagarre* Rossini era in salvo, ma solo in parte e solo grazie al suo essere ormai fuori gioco. Ci si era messo, a buon conto, già dal lontano 1829 e con quel «j'étais né pour L'Opera Buffa» prendeva atto di una collocazione critica alla quale doveva sembrare rassegnato. Non era forse la frase che gli aveva rivolto Beethoven durante la "storica visita" a Vienna quarant'anni prima? Caso vuole che l'unico a sapere che quell'incontro non c'era mai stato fosse proprio Rossini che lo aveva inventato e divulgato ad uso e consumo dell'opinione pubblica e della critica. Ormai dunque i giochi apparivano fatti e i conti tra passato e futuro della musica sembravano tornare tutti. Questo almeno nei frontespizi. Nel foro interno – doppio: quello musicale e cioè compositivo, e quello della volontà – erano invece tutti aperti. Da un lato, infatti, il simpatico *causeur* vietò esecuzioni esterne al *salon* di casa Pillet-Will, dall'altro tentò, scrivendo addirittura a Pio IX e mettendo in mezzo il neo-abate Liszt, di far addirittura riformare la legge ecclesiastica che vietava il canto delle donne in chiesa per far sì che la Messa vi venisse eseguita. Allo stesso scopo e per assicurarle un più sicuro binario di circolazione, ne approntò una seconda versione con accompagnamento di grande orchestra. Ma di tutto questo poco o nulla doveva apparire e la riapertura del credito fu rinviata a dopo la morte dell'autore. Il quale in vita si accontentò di due sole esecuzioni, ambedue private. Anche qui però gli aggettivi, pubblico e privato, finirono per confondersi, tanto per non smentire il coacervo di contraddizioni in cui la Messa era stata collocata.

Data di composizione
1863

Prima esecuzione
(versione originale)
Parigi, 14 marzo 1864

(versione orchestrale)
Parigi, 28 febbraio 1869

Organico
Soli, Coro
Ottavino, 2 Flauti,
2 Oboi, 2 Clarinetti,
3 Fagotti, 4 Corni,
2 Cornette, 2 Trombe,
3 Tromboni, Basso tuba,
Timpani, 2 Arpe,
Organo, Archi



Eugenio Coselli Kuh, caricatura della prima esecuzione della *Petite Messe Solennelle* a casa della Contessa Louise Pillet-Will. In alto il soprano Carlotta Marchisio e la sorella, il contralto Barbara Marchisio. Sulla destra, trasportato dai palloncini, il basso Luigi Agnesi; dietro il tenore Italo Gardoni. Di spalle, intento a dirigere, Gioachino Rossini. In basso a sinistra Leon Pillet, futuro Direttore dell'Opéra di Parigi. Sopra la partitura spunta la testa del compositore Ambroise Thomas e dietro ancora quella di Giacomo Meyerbeer.

La prima esecuzione

La data apposta alla partitura è quella del 1863 e certamente la Messa fu stesa interamente in quell'anno, anche se Radiciotti afferma che «in verità egli l'andava vagheggiando da lungo tempo». Prodromi della composizione furono alcuni pezzi, come l'*O salutaris, de Campagne*, che dimostrano come Rossini da tempo si esercitasse in piccole composizioni di argomento religioso. Abbiamo anche la prova che, durante la sistemazione dei suoi *péchés* in *albums*, avesse vagheggiato di destinarne uno alle composizioni sacre (in questo caso probabilmente la *Petite Messe* ne avrebbe fatto parte come ultimo numero), ma il progetto fu poi abbandonato. Anche altri *péchés* per solo pianoforte, quelli più ispirati allo stile contrappuntistico, costituiscono, come vedremo, una preparazione alla Messa. Sempre il Radiciotti afferma che «durante la composizione... il Maestro si mostrava di umore ben diverso dal solito: era diventato irrimediabilmente irritabilissimo; si era fatto cogitabondo, taciturno ed oltremodo impaziente; onde coloro che si prendevano cura di lui, e segnatamente la Signora Olimpia, vigilavano perché nulla venisse a contrariarlo». Seppur alquanto fiorita, l'affermazione è vera, nel senso che Rossini, gelosissimo su quanto andava componendo in quegli anni, lo fu ancor più per la Messa. Certamente si dedicò al lavoro con estrema dedizione e con l'intenzione di lasciare con esso la testimonianza suprema della propria arte. E si occupò con altrettanta cura della sua prima esecuzione. Che seguì la sorte degli altri lavori rossiniani del periodo, ma solo in parte. I normali *péchés de vieillesse* conobbero infatti, come è noto, le loro esecuzioni nel *salon* di casa Rossini alla Chaussée d'Antin o, durante l'estate, in quello del "Beau Séjour" di Passy. Ma, per quanto Rossini volesse preservare il carattere privato anche alla "prima" della *Petite Messe*, la propria casa parigina dovette sembrargli non solo insufficiente a contenere gli invitati, ma anche inadeguata alla solennità dell'evento. Si optò dunque per il palazzo del banchiere Pillet-Will (la cui moglie Louise divenne dedicataria della partitura), situato in Rue de Moncey e appena rinnovato. L'esecuzione ebbe luogo il 14

marzo 1864. Una prima audizione, il giorno 13, una specie di prova generale riservata, era stata onorata dalla presenza di musicisti quali Carafa, Auber, Thomas, Meyerbeer, oltre che da altri nomi del bel mondo e della cultura. Ancora più brillante l'uditorio che presenziò alla vera *prima*. Oltre a Meyerbeer, che era ritornato entusiasta, vi erano un buon numero di diplomatici, capitanati dal nunzio apostolico monsignor Flavio Chigi, ministri, stelle del bel canto, finanzieri (tra cui gli immancabili Rothschild), glorie affermate e future del concertismo e i rappresentanti della stampa parigina. Infatti a quella esecuzione "privata" seguirono ampi resoconti su tutti i giornali che, come notò il Radiciotti, furono piuttosto inni che recensioni. Rossini aveva presieduto in prima persona alla preparazione. Tra i coristi, scelti da Auber tra i migliori allievi del Conservatoire e preparati da Giulio Cohen, figuravano giovani che avrebbero percorso brillanti carriere. Al pianoforte vi erano Georges Mathias e Andrea Peruzzi, all'armonium il futuro autore della celebre *Encyclopédie de la musique*, Albert Lavignac, allora diciottenne. I solisti erano di prima grandezza: le sorelle Barbara e Carlotta Marchisio, che negli anni immediatamente precedenti avevano riportato in onore *Semiramide* e il bel canto rossiniano, il tenore Italo Gardoni e il basso Luigi Agnesi. Rossini sedeva accanto al pianoforte principale (Mathias) e da lì dava gli attacchi. Voltava le pagine al secondo pianista il violoncellista, compositore e maestro di canto Gaetano Braga (l'autore dell'indimenticata *Leggenda Valacca*). La cronaca, ricca di particolari, registra perfino il ritorno a piedi di Rossini lungo i *boulevards* che dividevano Rue de Moncey dalla Chaussée d'Antin. Poco più di un anno dopo, il 24 aprile 1865, la Messa fu replicata nello stesso luogo, con gli stessi interpreti e con pari successo. Poi Rossini rifiutò il permesso per altre esecuzioni. Non senza dimostrare, *ad abundantiam*, quella duplicità di comportamento che fu tipica dei suoi ultimi anni. Da un lato infatti, soprattutto sperando nell'aiuto di Liszt, che aveva appena indossato gli abiti ecclesiastici, mise in piedi una vera e propria trattativa per ottenere da Pio IX la rimozione del divieto di far cantare le donne in chiesa, dall'altro rifiutò anche soltanto di far vedere la partitura ai suoi



ospiti, compresi quelli, come Hanslick, che erano mossi da genuino interesse musicale e che certo potevano darne un giudizio sereno e privo di quei pregiudizi di cui Rossini si riteneva vittima. La trattativa con Pio IX non sortì alcun effetto. Dopo aver già dal 1865 interessato Liszt al problema, Rossini fece stendere la sua richiesta a Pio IX dall'amico latinista Luigi Grisostomo Ferrucci. Datata 25 aprile 1866, la lettera fu inoltrata tramite il nunzio apostolico, quello stesso monsignor Chigi che era stato presente alla prima esecuzione. La risposta di Pio IX, ritrovata pochi anni fa da Stefano Alberici negli archivi vaticani, è del 14 maggio. È ricca di elogi per Rossini e di lamentele sulla corruzione dei tempi, ma non entra nel merito della richiesta. Del che Rossini si lamentò, il 17 ottobre 1866, scrivendo all'organista di Montecassino, padre Placido Abela, che gli aveva inviato alcune sue composizioni sacre:

Io ho ricevuto da S. Santità una lettera piena di sentimenti generosi e lusinghieri pel mio amor proprio; essa però non è abbastanza esplicita nell'accordarmi ciò che domando e che ritengo indispensabile; cioè una bolla che permetta alle donne di poter cantare promiscuamente cogli uomini nelle basiliche: per cantar le glorie del Signore fan d'uopo le voci bianche, soprani e contralti. Mi riservo di scrivere in proposito a S. Santità, tosto che le cose politiche avranno calmato completamente la mente e il cuore del mio amatissimo Pio IX.

Più esplicito, e senza alcun giro diplomatico di parole, era stato tre giorni prima, il 14 ottobre, con Ferrucci:

Lascia anche che ti dia un cenno della corrispondenza del tuo Mastai. In risposta alla tua magnifica lettera in latino, *dopo tre mesi* ne ebbi una pure in latino da lui firmata, nella quale mi si danno benedizioni, elogi, tenerezze etc. etc. ma dell'adesione ch'io reclamo, cioè che le donne possan cantare promiscuamente cogli uomini nelle Basiliche non se ne fa cenno alcuno!!

Le due lettere testimoniano chiaramente che alla fine del 1866 Rossini non era ancora rassegnato a rinunciare all'esecuzione in chiesa della *Petite Messe*. E certo in vista di questa esecuzione si decise finalmente a strumentarla, probabilmente nella primavera del 1867, creando così un ulteriore rebus per biografi e critici. Apparentemente Rossini sembrò voler corrispon-

dere, a malincuore, alle pressioni degli amici. Già scrivendo a Liszt, il 23 giugno 1865, aveva accennato a queste richieste:

Si vorrebbe ch'io la strumentassi per eseguirla poscia in qualche grande Basilica Parigina: io ho ripugnanza ad intraprendere tal lavoro, avendo posto in questa composizione tutto il mio piccolo sapere musicale e lavorato con vero amore di religione. Esiste (per quanto mi si assicura) una *fatale* Bolla di un Pontefice passato che *proibisce* la promiscuità dei due sessi nelle Chiese. Potrei io mai acconsentire di sentir cantare le mie note da ragazzetti *stuonatori* di prima classe, piuttostoché da femmine che educate ad hoc per la musica sacra rappresenterebbero (musicalmente parlando) colle loro intonate voci bianche gli angeli celesti???

Invito autografo
di Rossini per la
prima esecuzione
della *Petite Messe
Solennelle*

Rossini era parzialmente sincero, dato che il desiderio di dare la sua opera in chiesa era suo prima che degli altri. Contemporaneamente, altro vezzo di quegli anni, egli ostentava la propria

Chez le Comte Pilet - N° 11
12 Rue de Moncey, a une
heure et demie

Dimanche 13. Juin

pour une personne -

G. Rossini

presunta incapacità di tenersi al passo col gusto strumentale ormai in voga. A Barbara Marchisio avrebbe anche confessato di preferire la Messa nella versione originale, ma di essersi deciso a strumentarla onde evitare che lo facesse altri dopo la sua morte. Preoccupazione più che fondata, a giudicare dalle speculazioni di cui la Messa fu poi effettivamente oggetto. Ma è certo che le ragioni furono altre: nella sua versione con pianoforte la Messa non aveva alcuna possibilità, all'epoca, di entrare nelle chiese. Dunque se si voleva che la composizione venisse eseguita nella sua sede deputata occorreva darle una veste strumentale consona. Quanto ai giudizi e alle riserve espresse da Rossini sul proprio "sapere orchestrale" sappiamo bene oggi quale valore dare a certe sue antifrastiche e ironiche affermazioni. Ciò non toglie che Rossini abbia contribuito a far radicare un giudizio negativo sulla versione con orchestra del quale furono e sono vittime molti esecuti, ivi compreso lo stesso Radiciotti.

La prima stagione

Terminata la seconda versione, non essendo intervenuto alcun cambiamento che potesse far pensare a un ripensamento delle autorità vaticane, non rimase all'autore altra scelta che riporre la *Petite Messe* nel cassetto, e si dovette attendere la sua morte perché essa, con metodi che egli certo non avrebbe approvato e che erano lontanissimi dalle sue intenzioni, entrasse in circolazione. Non furono infatti le agognate basiliche e nemmeno le chiese di campagna a ospitarle, ma i teatri e le sale da concerto. Il tutto partì dall'acquisto dei diritti da parte dell'impresario Maurizio Strakosch (per una somma altissima per l'epoca) che fu accompagnato e seguito da un grande *battage* pubblicitario e da una accuratissima preparazione promozionale. Il battesimo ebbe luogo trionfalmente al Théâtre Italien nel primo anniversario postumo della nascita di Rossini, il 28 febbraio 1869. Tra gli interpreti, oltre alla Krauss, al tenore Nicolini e al basso Agnesi (l'unico dei quattro che aveva partecipato alle esecuzioni del 1864 e del 1865), figurava la grande Marietta Alboni, tra i pochi intimi dell'ultima parte della vita di Rossini, e che nel

suo *salon* aveva cantato, tra gli altri *Péchés*, anche l'*O salutaris*. Subito dopo la prima parigina, la Messa fece in pratica il giro d'Europa. Le accoglienze tuttavia non furono egualmente buone. Ottime in Francia, Belgio e Olanda, contraddittorie in Germania, furono addirittura tiepide in Italia, dove apparve per la prima volta il 23 marzo a Bologna, con la direzione di Emanuele Muzio. Il pubblico italiano mostrò chiaramente di preferire *Il barbiere di Siviglia* a questo Rossini *savant*, e la stessa critica si arrampicò sugli specchi per giustificare quello che, tra le righe, fu considerato un *péché de sagesse* o meglio *de savoir*. Né mancarono commentatori che, restando nell'ambito della musica sacra, anteposero alla Messa lo *Stabat Mater*. Insomma, ad onta dell'impegno finanziario profuso e della persuasione occulta o palese esercitata dagli impresari e dai gruppi editoriali, la Messa, almeno in Italia, ma anche in Germania, incontrò non di rado quello che suol chiamarsi ipocritamente "successo di stima". Del resto l'alterazione del testo era già iniziata. L'esecuzione di Strakosch era quella orchestrale e, dopo alcune edizioni abbastanza fedeli, furono pubblicati spartiti per piano e armonium che, invece di risalire all'originale, null'altro erano che riduzioni dalla partitura d'orchestra, spartiti che restarono in uso a lungo anche quando si tornò in sede esecutiva alla prima versione. Solo in epoca molto recente si è ripristinata per quest'ultima la lezione dell'autografo eseguendo, ad esempio, il *Prélude religieux* non già con l'armonium, ma, come prescritto da Rossini, col pianoforte, e solo nel 1980 ne è apparsa, per cura di Angelo Cohan, una lezione criticamente attendibile e tale da rendere questo capolavoro disponibile "come Rossini volle". Questo almeno per la versione con due pianoforti. Quanto a quella con orchestra, Rossini incappò nelle riserve di quanti, come Filippo Filippi, critico della «Perseveranza» e portavoce della saccenteria italiana di quegli anni, pur esaltando molte parti della composizione, rimproverarono l'autore di non essere sempre al passo coi tempi e con «quelle fusioni e quelle varietà di combinazioni, che costituiscono il prestigio delle orchestre nelle opere di Meyerbeer, di Gounod, di Wagner e nelle ultime di Verdi». Ciò che, sappiamo bene, era lontanissimo dalla volontà dell'au-



tore. Ma non era solo l'orchestrazione a non essere compresa, era tutta la composizione nella sua duplice versione e nelle sue primigenie intenzioni.

Che la *Petite Messe* dovesse costituire al suo apparire un problema critico era evidente. Già il ritorno alla musica del grande assente, non già con pezzi da *salon*, ma con una composizione di così grande respiro e per di più di genere sacro, era singolare. Singolarissimo era poi l'organico e ancor più la presentazione che Rossini ne aveva fatto. A tale evento, verificatosi in un mondo in preda da un lato agli isterismi del tardo romanticismo e della "musique de l'avenir", dall'altro tutto teso al ritorno alla presunta purezza del gregoriano propugnata dai "ceciliani", la critica francese si mostrò assai più preparata di quella tedesca e italiana, che rimasero guardinghe e non di rado dettero prova di ottusità. Per la critica francese abbiamo una fonte di prima mano. Con chiaro intento promozionale, alla vigilia della celebre tournée europea, Strakosch pubblicò le recensioni parigine uscite dopo la "prima". Per qualche verso queste codificavano l'immagine di un Rossini classico redivivo. A veder bene, il primo a muoversi in questa direzione era stato proprio Meyerbeer, che al termine dell'esecuzione aveva esclamato: «È il nostro Giove e tiene tutti noi nel cavo della sua mano». Frase che appartiene all'immagine del Rossini "olimpico" già allora in auge e che lo sarebbe stata ancor più negli anni successivi. Lo stesso Meyerbeer ribadì il suo entusiasmo con un biglietto, vergato il giorno dopo, indirizzato a *Jupiter Rossini* e che iniziava salutandolo il destinatario come *Divin Maître*. Su questo tono si tennero la maggior parte dei giornali, dove fioccarono i paragoni con Dante, con le cattedrali marmoree e via discorrendo. Comunque fu l'elogio della sapienza e del genio accoppiati in supremo equilibrio (laddove gli italiani preferiranno dar credito a un eccesso di sapienza). Sul «Ménestrel» Heugel commentava:

Rossini ha scritto con l'anima questo immortale lavoro, che ha aggiunto un nuovo serto al suo capo per ben venti volte incoronato. Se la scolastica del contrappunto e della fuga ne è la sapiente trama, si può dire che il genio vi domina così bene la scienza che lo scaltro Maestro si divincola come per incanto

dalla scuola, di cui si fa gioco, sfidandola sul proprio terreno per soggiogarla od uguagliarla da domatore invincibile.

Quanti sconosciuti tesori di armonia, sparsi a profusione dal Maestro attraverso i suoi disegni melodici, nei quali vengono ad acquistare come una doppia esistenza, senza perder nulla della loro purezza, della loro chiarezza, del loro fascino, della loro unità!

Insomma è un intero trattato di nuove armonie, questa Messa incomparabile, ma quelle meravigliose trovate non sanno neppure lontanamente di pedanteria: dappertutto si scorge la grazia del cigno, la forza del leone, per tutto l'ardore della giovinezza, temperato dalla maturità del genio, purificato dal più elevato sentimento dell'arte. (trad. Radiciotti)

Più pittoresco fu l'Héquet sull'«Illustration». Paragonando gli splendori profusi dai Pillet-Will nella loro casa con quelli della cerimonia inaugurale, scriveva:

Cosa sono mai l'oro, il marmo, le tappezzerie e i broccati preziosi in confronto del glorioso lampo di luce che ha segnato la sua inaugurazione e dell'inattesa manifestazione di un genio che si trasforma e appare in un nuovo aspetto, quando si credeva che avesse detto da un pezzo l'ultima parola?... L'autore del *Guillaume Tell* si erge davanti a voi in tutta la sua altezza e vi accorgete con meraviglia che né il tempo, né l'inazione hanno fatto perdere nulla a questa intelligenza meravigliosamente dotata. Stessa facilità di invenzione, stessa abbondanza melodica, stessa nobiltà di stile, eleganza, novità di movenze, stessa ricchezza armonica, arditezza e felicità di modulazione, stesso vigore di concezione e di espressione, stessa abilità nella conduzione delle voci, stessa arte magistrale e sovrana nella condotta generale e in quella dei singoli pezzi...

Accanto a questi elogi non mancò l'esame delle varie parti della Messa, sulle quali si diffusero specialmente Azevedo e Scudo, oltre allo stesso Heugel. I paragoni con Bach e Cherubini furono altrettanto frequenti e anche pertinenti. Fra le righe, non dettata da mero entusiasmo, ma da stupore di fronte all'evento, Heugel affacciò anche l'ipotesi che si trattasse di musica «viable pour la postérité la plus reculée».

Fin qui l'eco delle prime esecuzioni. Purtroppo al momento del diffondersi della Messa, la vicenda critica era destinata a prendere vie contorte e peregrine che non riuscirono



comunque a giovare più che tanto alla progettata operazione impresariale. Scarsa fortuna ebbe, per esempio, l'impresario Ulmann, che aveva acquistato i diritti per l'Italia da Strakosch. Si prenotarono molte città, ma la progettata tournée fu interrotta dopo poche esecuzioni, anche se i critici si impegnarono a fondo. Il già ricordato Filippo Filippi, quale capo della fazione legata alla Casa Ricordi, proprietaria dello spartito per l'Italia, dettò sulla «Gazzetta di Milano» un articolo sulla falsariga di quelli francesi, con paragoni che spaziavano da Bach all'abate Clari, dagli Scarlatti a Schumann e con osservazioni pertinenti, non senza abbandonarsi (accanto alle ricordate riserve sulla strumentazione) a veri e propri voli pindarici, come quello sul *Sanctus*:

Il *Sanctus* a sole voci è il vero trionfo della musica vocale, è impossibile di ottenere un effetto più completo di sonorità pastosa, di varietà di timbri e di effetti, insieme a tutto ciò che vi ha di più poetico, di più ideale, di più mistico nell'ispirazione melodica, non c'è in tutta la Messa un pezzo che vada più diritto al cuore, che tocchi come questo le fibre più sensibili dell'anima: c'è veramente da imparadisare, ed al grido festante dell'*Hosanna in excelsis!* sono i cieli che si aprono, sembra che miriadi di legioni angeliche scendano ad unirsi alle voci terrene.

Ma il pubblico rimase freddo e non mancò chi, come il mordace autore dei *Cento anni*, Rovani, attribuì tale freddezza alla

[...] generale aspettazione che avendo varcato quasi i limiti del possibile, quando poi la messa venne rappresentata nei teatri, [fu causa] che lasciasse nei pubblici un senso di incertezza e quasi di delusione.

Rovani (che scriveva dopo la prima scaligera del 23-24 aprile 1869) non aveva tutti i torti, dato che la pubblicità aveva presentato come lavoro grandioso ciò che andava in tutt'altra direzione. Né mancò di rimarcare ironicamente che

[...] l'ammirazione non rimase intera che nei dotti di professione e nei sacerdoti gratuiti dell'arte. Gli altri, o tacquero per tema di eruditi rabbuffi o, più audaci, si dichiararono senza reticenze per tutta la musica anteriore di Rossini.

«Sacrée musique» o «musique sacrée»?

Se le prime schermaglie urtarono contro lo scoglio della preziosità di un testo che si voleva dare in pasto al grande pubblico, ben presto lo scomodo lavoro sarebbe diventato, in Italia e in Francia, oggetto di riprovazione da parte dei difensori della musica sacra "pura". L'accusa di teatralità, già rivolta allo *Stabat* e per la quale fu redarguito anche il Verdi del *Requiem*, non mancò di esercitarsi anche per la *Petite Messe*, ad onta della sua ostentata semplicità e della sua scarna linearità. E se Pio IX aveva fatto orecchio da mercante alla richiesta di Rossini di far cantare le donne in chiesa, relegando con ciò la *Petite Messe* a sedi laiche, tanto peggiori furono gli anatemi rivolti alla composizione da certi integralisti e da quanti si ispiravano al movimento ceciliano o erano da questo influenzati.

Nadar.
Gioachino Rossini.
Fotografia del 1856.
Parigi, Musée d'Orsay.



Già nel 1869 il Beulé, segretario perpetuo dell'Académie des Beaux Arts, commemorando Rossini, riconosceva nella messa «formes exquisés, mais réservées au théâtre plutôt qu'au sanctuaire». Ben oltre era andata l'«Unità Cattolica» di Torino che insinuava nei suoi lettori il concetto che se una Messa, di per sé destinata alla Chiesa, non era giudicata dall'autorità degna di esservi ascoltata, ciò significava che costituiva una profanazione: *ergo* non era da ascoltare nemmeno in teatro. Il ben costruito sofisma non fece per fortuna lezione, ma di certo la *Petite Messe* finì per impantanarsi nel dibattito sui concetti di "stile severo", sui problemi della vocalità in rapporto all'uso ecclesiastico e insomma in tutti quegli scogli nei quali si era incagliata la musica sacra dalla fine del Settecento in poi.

Sono evidenti le distorsioni che emergono dalla vicenda critica, qui appena accennata, della *Petite Messe*. Una composizione in tutti i sensi "riservata" veniva proposta a suon di trombe come evento spettacolare a un grande pubblico. Il quale, non a torto, si aspettava ciò che preconizzavano i critici come Filippi: l'apertura dei cieli e la discesa di legioni di angeli. Eventi promessi da un Berlioz e forse anche da un Bach o da un Beethoven, non certo dallo scettico, ultimo Rossini. D'altra parte le uniche esecuzioni in linea con la volontà dell'autore erano state quelle in casa Pillet-Will. Ma qui la critica aveva fatto da cassa di risonanza a un evento non verificabile dal pubblico dei lettori di giornali. La Messa era inedita e gli osanna, come pure le analisi particolareggiate, non avevano alcuna possibilità di verifica e chiedevano ai benevoli lettori un puro e semplice atto di fede. Da questo punto di vista si può ben dire che Rossini sia riuscito, col suo ultimo capolavoro, ancora una volta a "se moquer" della critica, del giornalismo, del contenutismo in arte, da lui guardati con tanto sospetto. Il fatto poi che la Messa fosse diffusa nella versione "grande", quella orchestrale, non servì come valido passaporto nemmeno presso i puristi. Né, francamente, questi avrebbero potuto apprezzare meglio e di più la versione originale. Il timbro asciutto del pianoforte, l'esilità della voce dell'armonium rispondevano sì all'aspirazione a un linguaggio scarnificato ed essenziale, povero perfino (non si dimentichi

che l'armonium era lo strumento delle parrocchie di campagna, delle piccole chiese), ma non era la povertà che i restauratori del gregoriano (in realtà smaniosi di un "à rebour" affatto decadentistico) volevano. Paradossalmente Rossini aveva praticato ciò che essi fingevano o sognavano di praticare e, a suo modo, "clauso hostio", come prescriveva un Evangelista, e dunque nell'intimità della sua casa e del foro interiore, aveva fatto della vera musica sacra, non dell'arcaismo o del trionfalismo sonoro. Per cui, scontentati i ceciliani, scontentati i fautori del grandioso e del teatrale, ancora una volta aveva guardato ai posteri lontani. E non a torto Heugel aveva intuito che la composizione era destinata alla «postérité la plus reculée». E di fatto solo negli ultimi decenni, riportata alle sue vere dimensioni e al suo vero spirito, la *Petite Messe* ha potuto essere compresa.

La prima versione

L'organico, innanzitutto, col timbro percussivo del pianoforte principale, solo in pochi passi irrobustito dal secondo "di riempimento". È un pianismo non romantico, di ascendenza clavicembalistica, che trionfa nell'asciuttezza del *Prélude religieux*. L'armonium addolcisce qua e là il discorso musicale senza mai dominare e appena venando il timbro di un'aura pastorale che va perduta se non si usa lo strumento adatto e lo si sostituisce con l'organo. Infatti anche se il tipo di armonium in uso all'epoca in Francia aveva una cospicua robustezza di suono, si era comunque ben lontani dalla pienezza dominante dell'organo. La sobrietà dell'accompagnamento dovrebbe trovare un esatto *pendant* nelle voci. Il fatto che Rossini avesse prescritto ai solisti di cantare insieme con gli altri le parti d'assieme, la dice lunga sulla sua intenzione di restaurare uno stile di canto non prevaricante, a fior di labbra, quel canto che seguitava a rincorrere nostalgicamente e a opporre a quello "con l'elmo" delle nuove mode.

I numeri dell'opera sono in tutto quattordici, suddivisi in due parti di sette pezzi ciascuna. La prima parte inizia in la minore e termina in fa maggiore con la fuga conclusiva del Gloria. La seconda inizia e termina in mi maggiore. Che vi fosse, come del resto in



tutte le opere maggiori di Rossini e in buona parte delle minori, un chiarissimo intento architettonico generale si evince da molti elementi. Intanto dall'aggiunta di due pezzi non compresi nell'Ordinario. Oltre al *Prélude religieux* da suonare durante l'Offertorio, e che fa da sipario tra i sette pezzi della seconda parte, Rossini inserì tra *Sanctus* e *Agnus Dei* la preghiera eucaristica *O salutaris hostia*. Tale aggiunta fu fatta probabilmente dopo le esecuzioni parigine e durante la preparazione della versione orchestrale. Ambedue i pezzi erano preesistenti, creati nella fucina segreta della Chaussée d'Antin, e nella *Petite Messe* trovarono la loro definitiva forma e sistemazione.

All'originalità indubbia di questa architettura si associano vari elementi che vanno oltre o reinventano la tradizione, sia quella generale sia quella personale, di Rossini. Il n. 1, *Kyrie-Christe*, in forma tripartita, ha una struttura armonica molto originale. Il *Kyrie* inizia in la minore e termina in do maggiore. La sua ripresa, dopo il *Christe*, è rovesciata e va da do maggiore a la minore. Al centro del pezzo, il *Christe* è invece in do minore ed è a cappella. È dunque uno di quei passi per voci sole di cui Rossini aveva fatto uso non solo nei suoi lavori religiosi precedenti, ma anche nel bel mezzo dei concertati delle opere teatrali, comprese quelle buffe. Qui esso è costituito da un doppio canone, secondo uno stile dotto che Rossini non ostenta, ma piuttosto attenua con la prescrizione esecutiva "sotto voce". Segue il primo pezzo del *Gloria* (n. 2) in fa maggiore, costituito da un *Allegro maestoso* per coro e strumenti e da un *Andante mosso* per i quattro solisti e strumenti con intervento finale del coro. Anche qui sono presenti vari passi imitativi. Solo dopo questa prima parte intonata a rigore e severità, oltre che a solennità, Rossini inserisce i momenti solistici veri e propri, indulgendo alla melodia e alle inflessioni più intime. Si susseguono infatti un Terzetto per contralto, tenore e basso (*Gratias*), un'Aria per tenore (*Domine Deus*), un Duetto per soprano e contralto (*Qui tollis*) e un'Aria per basso (*Quoniam*). Alla soavità degli accenti del Terzetto e del Duetto si contrappone la baldanza di certi passi, come il ritmo di marcia con cui si avviano le Arie del tenore e del basso,

LIBRI

Giovanni Carli Ballola.
Rossini, l'uomo, la musica.
Milano, Bompiani 2009.

Giochino Rossini.
Lettere e documenti.
A cura di **Bruno Cagli**
e **Sergio Ragni**, 4 voll.
Fondazione Rossini Pesaro
1992-2004.



Petite Messe Solennelle
Orchestra del
Gewandhaus di Lipsia,
Coro del Teatro
dell'Opera di Lipsia
Riccardo Chailly direttore
Pendatchanska, Custer,
Secco, Palazzo
Euroarts 2011 (dvd)



Petite Messe Solennelle;
Stabat Mater
Coro Polifonico
del Teatro alla Scala,
London Symphony Chorus,
London Symphony Orchestra,
Romano Gandolfi,
István Kertész direttori
Pavarotti, Freni,
Lorengar, Minton
Valentini-Terrani,
Sotin, Raimondi
Decca 1997 (2 cd)

quelle che si sono prestate (soprattutto la prima) alla facile accusa di teatralità. In realtà ancora una volta Rossini persegue un ideale architettonico preciso, con una perfetta alternanza degli affetti: preghiera, commozione, esultanza sono i connotati di una scrittura religiosa non univoca. Da sommo artigiano della musica, assai più saggio dei dotti ceciliani, Rossini sa di poter scegliere nella linea della tradizione le formule più ampie, comprese quelle di una vocalità fiorita (mai in realtà rimasta estranea alla musica sacra e anzi nata con essa e col concetto di "jubilatatio"). Ciò che sorprende e inquieta è la contaminazione audace tra antico e moderno, evidentissima, ad esempio, proprio nel tenorile *Domine Deus* che, dopo un inizio tradizionale, si perde in modulazioni e peregrinazioni armoniche che finiscono per smentire la cifra dell'iniziale esultanza. È l'armonia, del resto, come ha dimo-

strato puntualmente Piero Rattalino, che rende l'unità e collega i vari pezzi.

Il *Gloria* si chiude col *Cum Sancto* che torna alle più audaci strutture polifoniche, con la celebre fuga *Allegro a Capella* e il suo raddoppio nell'*Amen*, più veloce e tutto in *fortissimo*. È una pagina per la quale Maximilian Kantner ha ricordato «i vertici della polifonia drammatica di Händel». La struttura generale di questa prima parte è dunque ben precisa: due grandi, doppie arcate (iniziale, *Kyrie* e *Gloria*, e finale, *Cum sancto* e *Amen*), esplosione della religiosità collettiva, racchiudono gli episodi di religiosità personale.

L'architettura della seconda parte è più aperta. Il *Credo* è a sua volta tripartito con l'intimo *Crucifixus*, celeberrima pagina per soprano solo, posto tra due altri grandi episodi, il *Credo* iniziale per soli e coro e un'altra fastosa fuga conclusiva (*Et vitam venturi saeculi*).

La chiusura dell'opera pose a Rossini diversi problemi. È evidente la sua intenzione di terminare con toni più meditativi e personali, pur sempre nei limiti di una rinuncia totale a ogni implicazione romantico-contenutistica. A questo scopo l'in-

terludio proposto col *Prélude religieux* costituisce una soluzione di audacia e di modernità assolute. Nato in precedenza e originariamente destinato all'*Album de Chaumière*, il pezzo funziona straordinariamente bene nella sua ultima collocazione. Il sapore bachiano è evidente nell'*Andantino fugato* preceduto da una breve introduzione (Rossini, non dimentichiamolo, era tra i sottoscrittori della edizione della *Bachgesellschaft* di Lipsia e quando Wagner gli fece visita non mancò di indicargli sul tavolo l'ultimo volume apparso), ma il richiamo a Bach, come ha notato Rognoni, «appare filtrato attraverso un sapore armonico-cromatico che sembra anticipare Franck, il cui orientamento verso la struttura bachiana si manifesterà quando Rossini aveva abbandonato questo mondo da parecchi anni». Gli ultimi tre pezzi sono costituiti dal *Sanctus*, dall'*O salutaris hostia*, e dall'*Agnus Dei*. Il primo, incastonato da un Ritornello dell'armonium, è ancora un pezzo a cappella, «molto dolce ed estatico» (Rattalino). L'ultimo è invece un canto sommesso per contralto e coro, più intimo ancora, che funge da prosciugato congedo. L'inserimento dell'*O salutaris* può apparire dunque superfluo e le ragioni di questa aggiunta non sono chiarissime. Si può però ipotizzare che, a parte il desiderio di realizzare una simmetria rigorosa tra le due parti della Messa (certi impulsi formali furono in Rossini al limite della mania), ci sia stato anche quello di mettere nella giusta luce un pezzo particolarmente riuscito e nato in parte dagli stessi intenti estetici della Messa.

Nella sua prima versione la pagina aveva, come si è detto, il titolo *O Salutaris, de Campagne* e come tale figura, con pochissime varianti, nel volume XI dei *Péchés*, intitolato *Miscellanée de musique vocale*. Il suo inserimento nella Messa appare problematico. In merito Rattalino notava: «Ci sembra che l'*O salutaris*, per quanto piacevole e geniale – ed è piacevolissimo (basti pensare alla prima frase del soprano) e genialissimo (basti pensare alle enarmonie della parte centrale) – sia superfluo nell'equilibrio generale della Messa, e in qualche misura lo turbi». Indubbiamente la chiusura segnata dal progressivo interiorizzarsi del *Sanctus* e poi dell'*Agnus Dei* è magistrale.

Pure un senso l'*O salutaris* può averlo. Quello, prima di licenziare l'opera, di un ulteriore richiamo al distacco, alla semplicità. "Musique de campagne" e "Musique sacrée de campagne" dunque, dopo tanto fulgore di passi a cappella e di ricchezze armoniche. Il dualismo voluto della *Petite Messe* trionfa anche in questo accostamento. La scarnificazione totale, l'annullamento del soggetto e del soggetto hanno doppia strada: quella dell'astrattezza dei fugati e del rigore della grande architettura e quella della semplicità dei colori, dei toni volutamente dimessi. E qui si svela ancora una volta il senso ultimo di questo prodotto così anomalo. Manifesto contro la degenerazione dell'arte romantica, la *Petite Messe* è anche la testimonianza di un artefice che rifiuta di ergersi come individuo, con l'autoesaltazione, al cospetto della divinità. Mentre si celebravano i riti di Bayreuth, nella sua casa Rossini tornava, come giustamente ha notato ancora Rattalino, «all'antico». Non lo faceva seguendo i dettami della decadenza, ma secondo le esigenze di un *homo faber*, inquieto tuttavia e consapevole di limiti e di sofferte piaghe interiori. In tal senso la *Petite Messe*, checché ne pensassero i contemporanei, era autentica composizione "sacra". Composizione sacra di uno scettico e dunque di una sacralità aperta quanto basta per giustificare il giudizio di Heugel: «viable pour la postérité la plus reculée». Non vi è dubbio che, non sappiamo quanto consapevolmente (ma probabilmente molto consapevolmente), mentre altri, troppi, aspiravano a un "remoto" di tempi passati e trapassati, Rossini guardasse a un remoto che era quello appunto della posterità. In tal senso la *Petite Messe* poteva iniziare il suo vero *iter* e la sua vera fortuna solo nei nostri giorni. Con la possibile riserva di finire in prima linea quando, col mutare ulteriore del gusto e della consapevolezza, altre musiche, anche rossiniane, siano destinate a retrocedere. Del che sarà giudice un'altra posterità. Ma è cammino parziale. Per colmo di ironia, nel momento in cui la versione originale sembra essere generalmente accettata e preferita, è quella orchestrale a essere relegata tra le rarità e a costituire in qualche modo un problema irrisolto per la critica.



La versione orchestrale

Sulle vere ragioni che indussero Rossini a dare della Messa una versione con orchestra si è già detto. Il progetto era quello di presentare il suo lavoro in una grande basilica parigina. Ciò che sarebbe dovuto avvenire nel corso del rito (in caso contrario non avrebbe avuto senso la preoccupazione di avere la licenza di far cantare le donne). Da sommo artigiano, ancora una volta Rossini rispettò le regole. Ciò che poteva funzionare in un ambito ristretto come il *salon* dei Pillet-Will non poteva certo essere adeguato agli spazi di una basilica. La pertinenza della veste esteriore della Messa, quella strumentale, alla sede di esecuzione fu dunque la ragione prima che lo indusse a redigere la seconda versione, sulla quale i giudizi della critica sono più o meno fermi alle riserve di Filippi, fatte proprie ancora dal Radiciotti («tale strumentazione non riuscì, a dire il vero, in ogni sua parte opera degna del nome dell'autore») e accettate in epoca più recente dal Rognoni. Il problema infatti non è stato ancora affrontato dall'ultima critica rossiniana, che pure ha rivisto, tanto e tanto a fondo, moltissimi aspetti dell'arte del Pesarese. Il che è ben comprensibile. La versione originale suona moderna, audace e tanto consona alla sensibilità attuale (e anche tanto più comoda in sede esecutiva) da far sembrare pleonastico un esame ulteriore di una versione che si giudica comunque in qualche modo frutto di esigenze estranee alla vera sensibilità dell'autore. Pure la versione orchestrale è di Rossini e di un Rossini che, checché amasse dire e ripetere, conosceva a fondo non solo la tecnica dell'orchestrazione (ciò che è o dovrebbe essere superfluo affermare) ma anche la sua esatta funzionalità ai luoghi e agli ambienti deputati. Il che sembra cozzare contro le apparenze, le quali, ancora una volta, sono contraddittorie. A fronte della castigatezza della versione originale, ci si potrebbe aspettare un organico ridotto che, in qualche modo, rispecchiasse la prima stesura. Nulla di tutto questo. Rossini rifugge da una soluzione tanto semplicistica che, questa sì, avrebbe tutt'al più fornito il fallace

travestimento di un originale collaudato. Al contrario egli utilizzò un organico imponente, comprendente ottavino, flauti, clarinetti, tre fagotti, quattro corni, quattro trombe, tre tromboni più oficleide, e timpani (non mancano quattro arpe per accompagnare il "Qui tollis", anche se comunemente se ne usano soltanto due). Si tratta di un'orchestrazione compatta, dal timbro pastoso, mirata ad aggiungere al canto una severa cornice di solennità il cui vero colore e tono sono dati dalla parte d'organo con pedali che accompagna tutta la partitura (fino ad oggi malauguratamente tale parte non figurava nelle partiture in uso, che erano per questo e per molti altri particolari, assai poco attendibili e fuorvianti, ma per la presente esecuzione è stata correttamente ripristinata). Si scopre così il raccordo con la prima versione: se questa propugnava un suo arcaismo col timbro pianistico di ascendenza clavicembalistica, quella orchestrale lo rinviene in una veste e in un timbro che si può far risalire all'organo, alla cui organizzazione sonora e ai cui impasti Rossini sembra far continuamente riferimento, soprattutto nell'uso dei fiati. A ciò si aggiunga

La villa di Passy.
Litografia di P.
Benoist e E. Cicéri
da un disegno di C.
Doussault. Parigi,
Musée Carnavalet.



che non sempre egli riporta le medesime indicazioni dinamiche della prima versione. Due volte, nel *Gloria* e nel *Cum Sancto*, sostituisce *Allegro maestoso* con *Allegro moderato*, sostituzione comprensibile, dato che il clima di maestosità è dato dalla compagine orchestrale e preme a Rossini sottolineare l'esigenza di trattenere il ritmo. All'"Et vitam venturi saeculi" l'*Allegro* è sostituito da un *Allegro brillante*, qui forse per impedire un eccesso di pesantezza. Infine l'*Andante mosso* dell'*O salutaris* e il *Largo* dell'*Agnus Dei* sono sostituiti rispettivamente da *Andantino sostenuto* e *Andante sostenuto*. Anche qui sembra che Rossini voglia compensare con maggiore fluidità ritmica la grandiosità dell'impianto orchestrale. Alle indicazioni dinamiche comunque Rossini aggiunse anche quelle metronomiche. Uno dei punti di maggiore interesse è il modo come Rossini risolse il *Prélude religieux* che sappiamo affidato nell'originale al pianoforte. Il *Ritornello*, all'inizio, conferma l'intenzione di attenersi a un impasto organistico, essendo intonato da clarinetti, fagotti, tromboni, oicleide e organo. Dopo il *Ritornello* Rossini scrive "Suit orgue solo" e stende l'inizio dell'*Andantino mosso* con i tre pentagrammi. A partire però dalla seconda battuta è il suo copista a vergare la musica sui due primi pentagrammi, desumendola ovviamente da quella pianistica. Di suo pugno Rossini aggiunge sul terzo pentagramma la parte della pedaliera (delle raschiature sul foglio sono indizio di numerosi ripensamenti). La chiusura, con poche battute di *Andantino mosso* e con la ripresa del *Ritornello*, è ancora tutta di mano rossiniana.

Già da queste poche indicazioni si può comprendere con quanta libertà dalle mode imperanti e con quanto rigore egli avesse concepito anche la versione orchestrale della sua Messa. Certamente i colori auspicati dal Filippi e dagli altri contemporanei non hanno posto in questa partitura. Al bianco e nero della versione originale, asciutta sinopia, fa da pendant in quella orchestrale un impasto denso e austero. Non sono certo gli esiti esuberanti e sinuosi di Meyerbeer, o quelli cangianti e sensuali di un Gounod o di un certo Wagner quelli cui aspira Rossini. Se qualche paragone si vuol trovare, occorrerà

ancora una volta evocare il nome di Franck, ma anche quello di Bruckner, o il Fauré del *Requiem*. Musiche di là da venire o che Rossini non era in grado di conoscere. Con le sue avevano in comune il fatto di nascere come espressioni individuali e isolate. Si conferma dunque un, anzi *il*, dato fondamentale per la comprensione dell'ultimo Rossini. Il suo volontario restar fuori dal giro delle mode, dalla circolazione forzata e forzosa dei prodotti dell'arte ha un riflesso ben preciso sulla pagina. Non si stenta a credere alle notizie del Radiciotti sul Rossini «cogitabondo e taciturno» nel periodo della stesura della *Petite Messe*, così come si comprendono le esitazioni a metterla in circolazione. Il suo non era un dialogo col mondo: era un dialogo con se stesso, con la propria arte, forse con quel buon Dio al quale aveva indirizzato la lettera di congedo. Le dichiarazioni scherzose e le definizioni antifrastiche non possono e non debbono ingannare. Come aveva scritto a Liszt, il suo ultimo capolavoro era stato composto non solo con tutto il «sapere musicale», ma anche, e forse soprattutto, con «vero amore di religione».

(Pubblicato per gentile concessione del Teatro alla Scala di Milano).

LA PETITE MESSE SOLENNELLE A SANTA CECILIA

versione per orchestra

1996 *direttore* **Daniele Gatti**, *soprano* Anna Caterina Antonacci, *mezzosoprano* Luciana D'Intino, *tenore* Vincenzo La Scola, *basso* Michele Pertusi.

1999 *direttore* **Paolo Olmi**, *soprano* Carmela Remigio, *mezzosoprano* Francesca Provvionato, *tenore* Paul Austin-Kelly, *basso* Giovanni Furlanetto (Orchestra Giovanile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, London Symphony Chorus).

2004 *direttore* **Wolfgang Sawallisch**, *soprano* Eva Mei, *mezzosoprano* Daniela Barcellona, *tenore* Matthew Polenzani, *basso* Roberto Scandiuzzi.



Messa Solenne

A QUATTRO PARTI

(Soli e Cori)

Composta e dedicata alla CONTESSA

S. VIGIA PILLET VILL

Op.

G. ROSSINI

CHITO CON ACCOMP.^{to} DI PIANOFORTE
ED HARMONIUM AD LIBITVM

*Prop. dell'Editore
netto Fr. 15*

41310

R. STABILIMENTO  TITO di G. RICORDI

MILANO - NAPOLI - FIRENZE
Vendicisio Bustelli-Rossi

PETITE MESSE SOLENNELLE

KYRIE (Soli e Coro)

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

GLORIA (Soli e Coro)

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

Laudamus te,

benedicimus te,

adoramus te,

glorificamus te.

GRATIAS (Contralto, Tenore e Basso)

Gratias agimus tibi

propter magnam gloriam tuam.

DOMINE DEUS (Tenore)

Domine Deus,

rex coelestis.

Deus Pater omnipotens.

Domine. Fili unigenite,

Jesu Christe.

Domine Deus,

agnus Dei.

Filius Patris.

QUI TOLLIS (Soprano e Contralto)

Qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,

Miserere nobis.

QUONIAM (Basso)

Quoniam tu solus sanctus,

tu solus Dominus,

tu solus altissimus,

Jesu Christe.



CUM SANCTO SPIRITU (Soli e Coro)

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

CREDO (Soli e Coro)

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum,
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine
et homo factus est.

CRUCIFIXUS (Soprano)

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato
passus et sepultus est.

ET RESURREXIT (Soli e Coro)

Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos;
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,



qui locutus est per Prophetas.
Et in unam sanctam Catholicam
et Apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et exspecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

PRELUDIO RELIGIOSO - OFFERTORIO (Organo)

SANCTUS (Soli e Coro)

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

O SALUTARIS HOSTIA (Soprano)

O salutaris hostia,
quae coeli pandis ostium,
bella premunt hostilia,
da robur, fer auxilium.

AGNUS DEI (Contralto e Coro)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.



IL TACCUINO DELL'INTERNAUTA A CURA DI FABRIZIO SCIPIONI

Il 29 febbraio 2012, qualcuno lo ricorderà perché accade solo ogni quattro anni, si è celebrato il 220 anniversario della nascita del grande genio pesarese e non poteva certo sfuggire alla rete un personaggio di tale importanza: l'home page di Google era dedicata a Rossini (<http://www.youtube.com/watch?v=9njmOZOohRM&feature=related>) e in quell'occasione nella città natale si sono svolte molte manifestazioni e concerti (illustrati dall'assessore alla cultura del comune di Pesaro http://www.youtube.com/watch?v=P__lvLc08zY).

Per chi volesse conoscere meglio il compositore è a disposizione on line la biografia della Treccani (http://www.treccani.it/enciclopedia/rossini_%28Enciclopedia-Italiana%29/) ed è possibile anche vedere alcune scene del film biografico *Rossini! Rossini!* di Mario Monicelli. Anche il testamento di Rossini (<http://www.crtpesaro.it/Cultura%20e%20Storia/Musica/Testamento%20di%20Gioachino%20Rossini.php>) è un documento interessante per conoscere meglio il compositore.

Vale la pena inoltre fare una visita virtuale in tutti i luoghi rossiniani di Pesaro: sul sito della Fondazione Rossini (<http://www.fondazionerossini.com/rossini/>) c'è un bel video che ci fa entrare nella sede della Fondazione, nella casa natale del compositore, nelle aule del Conservatorio e nel cosiddetto "Tempietto Rossiniano" che contiene preziosi autografi.

È poi di grande interesse il sito del Rossini Opera Festival (<http://www.rossinioperafestival.it/?IDC=18>) che permette di ripercorrere, attraverso il suo archivio, la storia della *Rossini Renaissance* dal 1980 ad oggi: questi trent'anni sono ben raccontati anche in un lungo documentario sulla storia del ROF (<http://www.youtube.com/watch?v=uOQw8nQq6DY&feature=related>).

Il grande filosofo Hegel amava molto la musica di Rossini e un bell'articolo di Alessandra Lazzerini Belli intitolato *Hegel e Rossini*. "Il cantar che nell'anima si sente" (<http://users.unimi.it/~gpiana/dm1/dm1rosal.htm>), affronta i risvolti estetici della musica rossiniana.

A testimonianza dell'amore incondizionato che tutto il mondo nutre per Rossini si può vedere un documentario giapponese sulle opere più celebri messe in scena al teatro Rossini di Pesaro (<http://www.youtube.com/watch?v=kqH2kF1P2X8&feature=related>); in rete si trovano anche le interessanti puntate della trasmissione di Raidue *Totem* dedicate a Rossini da Alessandro Baricco.

La riscoperta di Rossini non è immaginabile senza la voce di Maria Callas e la rete ci offre molti video con la cantante impegnata nelle arie più celebri del maestro.

Per quanto riguarda la ***Petite Messe Solennelle*** la rete è letteralmente sommersa da video di esecuzioni amatoriali e/o professionali sia della versione da camera sia di quella orchestrale. Per intero, o suddivisa nei vari movimenti, la *Petite messe* è il banco di prova di tutti i cantanti, dai più ai meno celebri. Della versione originale con due pianoforti c'è una intensa edizione registrata proprio al Parco della Musica dal Coro dell'Accademia con il maestro Sawallisich al pianoforte; della versione orchestrale si può avere un'idea della esecuzione diretta da Chailly (con il coro e l'orchestra del Gewandhaus di Lipsia) all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=FiroE5l39rI> (ma in rete è possibile vedere l'intera versione anche se di minor qualità video).

Grazie alla rete è possibile mettere a confronto decine di esecuzioni della pagine più celebri (come *O salutaris Hostia* o il *Domine Deus*) e studiare i diversi stili esecutivi degli interpreti; interessante ad esempio il *Domine Deus* cantato da Pavarotti e quello di Juan Diego Florez (su di lui un interessante ritratto nel sito della casa discografica Decca <http://www.youtube.com/watch?v=5vAn5y2l3GE>). Merita un ascolto anche il *Cujus animam* eseguito da un giovane Bocelli accompagnato dall'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia (direttore Myung-Whun Chung).

Per una più facile consultazione dei link consigliati, visita la pagina www.santacecilia.it/link

GLI INTERPRETI



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

Sir **ANTONIO PAPPANO**

Sir **Antonio Pappano** è Direttore Musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dal 1° ottobre 2005; dal settembre 2002 è Music Director del Covent Garden di Londra. In passato ha ricoperto altri incarichi di prestigio: nel 1990 viene nominato Direttore Musicale della Norske Opera di Oslo e dal 1991 al 2002 ricopre lo stesso ruolo al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles.

Nato a Londra nel 1959 da genitori italiani, studia pianoforte, composizione e direzione d'orchestra negli Stati Uniti. Fra le tappe più prestigiose della sua carriera sono da ricordare i debutti alla Staatsoper di Vienna nel 1993, al Metropolitan di New York nel 1997 e al Festival di Bayreuth nel 1999.

Pappano ha diretto molte tra le maggiori orchestre del mondo, tra cui New York Philharmonic, Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, Ba-



yerisches Rundfunkorchester, London Symphony. Nel 2005 è stato nominato "Direttore dell'anno" dalla Royal Philharmonic Society e ha vinto il Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana per l'esecuzione dei *Requiem* di Brahms, Britten e Verdi realizzati con i Complessi Artistici dell'Accademia di Santa Cecilia.

Sir Antonio Pappano registra in esclusiva per Emi Classics; con l'Orchestra e il Coro di Santa Cecilia ha inciso diversi cd: due dedicati a Čajkovskij, uno con musiche di Lalo, Dvořák, Glazunov e Saint-Saëns e un altro dedicato alle musiche di Respighi. Nel 2008 ha registrato l'opera *Madama Butterfly* di Puccini che ha vinto il Gramophone Award e nel 2009 la *Messa da Requiem* di Verdi "dal vivo", che ha ricevuto il BBC Music Magazin Awards 2010 (Settore Corale), il premio della critica ai Classical Brits Awards 2010 e il Gramophone Award 2010. Per la DGG ha inciso lo *Stabat Mater* di Pergolesi (con Anna Netrebko e Marianna Pizzolato). Tra le incisioni EMI più recenti: un cd dedicato a Rachmaninoff (*Sinfonia n. 2*), lo *Stabat Mater* e l'opera *Guillaume Tell* di Rossini, la *Sesta Sinfonia* di Mahler e, appena pubblicata, la *Sinfonia n. 9* "Dal Nuovo mondo" e il *Concerto per violoncello* di Dvořák con Mario Brunello.

Il 16 aprile 2007 Sir Antonio Pappano è stato nominato Accademico Effettivo di Santa Cecilia; recentissima la prestigiosa nomina a Cavaliere nella Queen's New Year's Honours List e l'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana.



Il soprano lettone **Marina Rebeka** si è affermata in ambito internazionale come una artista di riferimento della sua generazione. Nata a Riga, ha iniziato gli studi musicali in Lettonia, diplomandosi nel 2007 al Conservatorio di Santa Cecilia.

Nel 2009 compie il prestigioso debutto internazionale al Festival di Salisburgo, interpretando il ruolo di Anaï in una nuova produzione del *Moïse et Pharaon* di Rossini diretto da Riccardo Muti. Da allora è invitata regolarmente dai più importanti teatri del mondo quali Metropolitan e Carnegie Hall di New York, Covent Garden di Londra, Wiener Staatsoper, Teatro alla Scala, Deutsche Oper Berlin, Maggio Musicale Fiorentino.

Fra i suoi prossimi impegni segnaliamo il *Guillaume Tell* alla Nederlandse Opera di Amsterdam, *La traviata* alla Bayerische Staatsoper, al Lyric Opera di Chicago, al Metropolitan di New York e all'Opernhaus di Zurigo, *Les contes d'Hoffmann* alla Wiener Staatsoper.

Nel 2013 tornerà alla Scala di Milano con un programma dedicato a Händel e Mozart con la direzione di Ottavio Dantone.



Regolare ospite delle principali istituzioni musicali italiane e internazionali, **Sara Mingardo** è una delle rarissime voci di autentico contralto della scena musicale odierna. Collabora stabilmente con direttori del calibro di Abbado, Chailly, Chung, Gardiner, Muti, Norrington, Pinnock e Tate e con le principali orchestre internazionali, tra cui Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques. Di particolare rilievo anche la sua collaborazione con Rinaldo Alessandrini e Concerto Italiano, che l'ha vista esibirsi nei più importanti teatri italiani ed esteri. Tra gli impegni recenti e futuri ricordiamo i *Kindertotenlieder* ad Anversa diretta da Dmitri Jurowski; *Il ritorno di Ulisse in patria* a Zurigo e all'Opéra di Parigi; concerti alla Wigmore Hall di Londra e al Konzerthaus di Vienna.

Nel 2009 l'Associazione dei Critici Musicali Italiani le ha conferito il prestigioso Premio Abbiati.

Sara Mingardo è ospite abituale dei concerti di Santa Cecilia.

Nato nel 1980 a Genova, **Francesco Meli** ha iniziato gli studi di canto al Conservatorio "Paganini" della sua città. Nel 2002 debutta in *Macbeth*, *Petite Messe Solennelle* e *Messa di gloria* di Puccini; nel 2005 ha aperto la Stagione del Rossini Opera Festival in una nuova produzione di *Bianca e Falliero*, ha cantato al Carlo Felice di Genova e alla Scala di Milano, quindi ha debuttato al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi con *Don Giovanni* e a Lyon (*La Sonnambula*) per un'incisione Virgin a fianco di Nathalie Dessay. Ha cantato per 3 anni consecutivi in occasione dell'apertura del festival rossiniano di Pesaro (*Bianca e Falliero*, *Torvaldo e Doriška* e *Maometto II*), alla Scala con nuove produzioni di *Don Giovanni* e *Maria Stuarda*. Ha debuttato a Vienna nel *Così fan tutte* diretto da Riccardo Muti, a Tokyo in *Maometto II* e al Covent Garden in *Rigoletto*, al Metropolitan ha eseguito il *Rigoletto*, a Vienna *Anna Bolena* e *Simon Boccanegra* e ha debuttato a Los Angeles nei *Due Foscari*. A Santa Cecilia nel 2011 ha eseguito, diretto da Yuri Temirkanov, il *Requiem* di Verdi.



Alex Esposito, nato a Bergamo nel 1975, è considerato uno dei più interessanti talenti della sua generazione. Nel 2007 i critici musicali italiani gli hanno assegnato il prestigioso Premio Abbiati quale miglior cantante lirico della stagione 2005/06.

Collabora con i più celebri direttori d'orchestra (Abbadò, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi) nelle più importanti istituzioni teatrali e musicali del mondo: Teatro alla Scala, Fenice di Venezia, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Covent Garden di Londra, Teatro Real di Madrid, Opera National de Paris, Festival di Salisburgo, Aix en Provence Festival, Rossini Opera Festival.

Tra le sue più acclamate interpretazioni ricordiamo il ruolo di Leporello (*Don Giovanni*) alla Scala di Milano, alla Deutsche Oper Berlin e alla Bayerische Staatsoper; Papageno (*Il flauto magico*) alla Scala e a Monaco di Baviera, Figaro (*Le nozze di Figaro*) e Guglielmo (*Così fan tutte*). I suoi prossimi debutti lo vedranno ad Oslo (*Les Contes d'Hoffmann*) e alla Fenice di Venezia con *The Rake's Progress* di Stravinskij.





Dal marzo 2010 **Ciro Visco** è il Maestro del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, da settembre 2011 ha assunto anche la carica di Direttore responsabile delle Voci Bianche di Santa Cecilia. Dal 1997 al 2000 è attivo all'Accademia di Santa Cecilia accanto a Norbert Balatsch, ed in seguito come maestro del coro in numerose produzioni collaborando, tra gli altri, con direttori quali Giuseppe Sinopoli, Myung-Whun Chung, Jeffrey Tate, Roberto Abbado, Yutaka Sado, Ennio Morricone.

Negli stessi anni ha diretto all'Accademia di Santa Cecilia i *Carmina Burana* di Orff, i *Vespri* di Rachmaninoff e composizioni corali di Schubert e Brahms, ed ha effettuato con il Coro una tournée in Sud America. Negli ultimi anni ha preparato il Coro di Santa Cecilia in occasione di concerti in prestigiose sedi europee: Théâtre des Champs-Élysées (*Petite Messe Solennelle* di Rossini), Teatro alla Scala di Milano (*Requiem Tedesco* di Brahms), PROMS di Londra (*Guillaume Tell* di Rossini), Festival di Salisburgo (*Stabat Mater* di Rossini).

Ciro Visco è stato maestro del coro al Teatro Carlo Felice di Genova dal 2001 al 2010, al Teatro San Carlo di Napoli e a Radio France. Come direttore di coro ha inciso per importanti etichette discografiche come Deutsche Grammophon (la *Misa Tango* di Bacalov con Chung e Domingo), Sony (musiche di Morricone), Decca, TDK, nonché come pianista per la Nuova Era.

Ha recentemente preso parte alle incisioni EMI dello *Stabat Mater* e del *Guillaume Tell* di Rossini.



**CORO
DELL'ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA**



CIRO VISCO MAESTRO DEL CORO
MIRCO ROVERELLI maestro collaboratore

SOPRANI

Anna Maria Berlingiero,
Cristina Cappellini, Fabrizia Carbocci,
Mascia Carrera, Maria Chiara Chizzoni,
Letizia Cosacchi, Roberta De Nicola,
Rosaria Di Palma, Sara Fiorentini,
Rosita Frisani, Francesca Gavarini,
Patrizia Guelfi, Cristina Iannicola,
Orietta Manente, Donika Mataj,
Maura Menghini, Eufrasia Meuti,
Antonietta Nigro, Daniela Petrini,
Patrizia Polia, Patrizia Roberti,
Caterina Sbrighi, Emanuela Scilocchi,
Bruna Tredicine, Marta Vulpi

MEZZOSOPRANI

Simonetta Anniballi, Cristina Bigaroni,
Francesca Calò, Antonella Capurso,
Maria Grazia Casini, Anna Stefania Februo,
Michela Malagoli, Giovanna Mayol,
Simonetta Pelacchi, Patrizia Pupillo,
Cristina Reale

CONTRALTI

Flavia Caniglia, Katia Castelli,
Daniela Gentile, Gabriella Martellacci,
Tiziana Pizzi, Donatella Ramini,
Maura Riacci, Violetta Socci

TENORI

Corrado Amici, Antonio Cerbara,
Anselmo Fabiani, Alessandro Galluccio,
Massimo Iannone, Ivano Lecca,
Christian Maragliano, Nicola Montaruli,
Carlo Napoletani, Gianluca Parisi,
Simone Ponziani, Valerio Porcarelli,
Carlo Putelli, Antonio Rocchino,
Marco Santarelli, Carmelo Scuderi,
Francesco Toma, Paolo Traica,
Maurizio Trementini, Cesare Zamparino

BARITONI

Gian Paolo Fiocchi, Sergio Leone,
Davide Malvestio, Marcovalerio Marletta,
Carlo Riccioli, Massimo Simeoli,
Andrea Sivilla, Roberto Valentini,
Renato Vielmi, Rinaldo Zuliani

BASSI

Danilo Mariano Benedetti,
Andrea D'Amelio,
Francesco Paolo De Martino,
Fabrizio Di Bernardo, Giulio Frasca Spada,
Cesidio Iacobone, Antonio Mameli,
Giuliano Mazzini, Marco Pinsaglia,
Antonio Pirozzi, Roberto Titta





ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA

Sir ANTONIO PAPPANO

DIRETTORE MUSICALE

CARLO RIZZARI

direttore assistente

VIOLINI PRIMI

Carlo Maria Parazzoli*, **Marco Fiorini***, Ruggiero Sfregola, Marlene Prodigio, Elena La Montagna, Nicola Lolli, Margherita Ceccarelli, Roberto Saluzzi, Fiorenza Ginanneschi, Roberto Granci, Paolo Piomboni, Barbara Castelli, Kaoru Kanda, Jalle Feest, Daria Leuzinger, Tania Mazzetti, Seo Seo Hee, Elitza Demirova

VIOLINI SECONDI

Alberto Mina*, **David Romano***, Ingrid Belli, Rosario Genovese, Leonardo Micucci, Lavinia Morelli, Pierluigi Capicchioni, Riccardo Piccirilli, Daniele Ciccolini, Andrea Vicari, Maria Tomasella Papais, Cristina Puca, Giovanni Bruno Galvani, Rocco Malagoli, Brunella Zanti, Svetlana Norkina, Annamaria Salvatori

VIOLE

Raffaele Mallozzi*, **Simone Briatore***, Sylvia Mayinger, Michael Kornel, Sara Simoncini, Carla Santini, Fabio Catania, Ilona Balint, Andrea Alpestre, Lorenzo Falconi, Stefano Trevisan, David Bursack, Luca Manfredi, Federico Marchetti

VIOLONCELLI

Luigi Piovano*, Gabriele Geminiani*, Carlo Onori, Diego Romano, Francesco Storino, Bernardino Penazzi, Francesco Di Donna, Matteo Michele Bettinelli, Sara Gentile, Giacomo Menna, Danilo Squitieri

CONTRABBASSI

Antonio Sciancalepore*, Libero Lanzilotta*, Anita Mazzantini, Simona Iemmolo, Paolo Marzo, Andrea Pighi, Piero Franco Cardarelli, Enrico Rosini, Paolo Cocchi, Nicola Cascelli

*Prime parti soliste. N.B.: le prime parti del concerto odierno sono evidenziate in neretto



FLAUTI

Carlo Tamponi*, Andrea Oliva*, Nicola Protani

Ottavino: Davide Ferrario

OBOI

Paolo Pollastri*, Francesco Di Rosa*, Anna Rita Argentieri, Andrea Gallo

Corno inglese: Maria Irsara

CLARINETTI

Stefano Novelli*, Alessandro Carbonare*, Simone Sirugo

Clarinetto basso: Dario Goracci

FAGOTTI

Francesco Bossone*, Andrea Zucco*, Fabio Angeletti

Controfagotto: Alessandro Ghibauda

CORNI

Alessio Allegrini*, Guglielmo Pellarin*, Marco Bellucci,

Arcangelo Losavio, Fabio Frapparelli, Luca Agus, Giuseppe Accardi

TROMBE

Andrea Lucchi*, Omar Tomasoni*, Ermanno Ottaviani,

Vincenzo Camaglia, Antonio Ruggeri

TROMBONI

Basilio Sanfilippo*, **Andrea Conti***, Agostino Spera, Sergio Bernetti

Trombone basso: Maurizio Persia

TUBA

Gianluca Grosso

ARPE

Cinzia Maurizio*, Augusta Giraldi

TIMPANI

Enrico Calini*, Antonio Catone*

PERCUSSIONI

Marco Bugarini, Edoardo Albino Giachino,

Andrea Santarsiere, Riccardo Angelini

ORGANO

Daniele Rossi

PIANOFORTE

Monaldo Braconi