



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



Comune di Pesaro



Enti fondatori
Comune di Pesaro, Intesa Sanpaolo, Fondazione Scavolini
Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

TEATRO ROSSINI
DOMENICA 15 NOVEMBRE 2020 - ORE 20.30

MISERERE

per soli, coro e orchestra
Edizione Carus-Verlag, a cura di **GUIDO JOHANNES JOERG**

MANUEL AMATI
ANTONIO GARÉS
GRIGORY SHKARUPA

MESSA DI MILANO

per soli, coro e orchestra
Edizione critica della Fondazione Rossini, in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di **FERDINANDO SULLA**

SVETLINA STOYANOVA **MANUEL AMATI**
ANTONIO GARÉS **GRIGORY SHKARUPA**

Direttore
FERDINANDO SULLA

CORO DEL TEATRO DELLA FORTUNA
Maestro del Coro **MIRCA ROSCIANI**
FILARMONICA GIOACHINO ROSSINI

Il Festival ringrazia

INTESA  **SANPAOLO**

e **UBI Banca** per il contributo erogato tramite *Art Bonus*

Partner



Media partner



***Il Miserere e la Messa di Milano:* la musica sacra del giovane Rossini**

La *Messa di Milano*, lavoro giovanile di Rossini, rientra in quella produzione considerata “minore” che ancora oggi risulta poco dibattuta e affrontata sia in ambito storico-scientifico, sia in ambito performativo.

La vicenda biografica di Rossini tra il 1802 e il 1809, caratterizzata dalla formazione musicale a Lugo e l'ammissione al Liceo Musicale di Bologna nel 1806, vede la nascita anche di questa produzione che si rivela tutt'altro che marginale e ci offre, invece, oltre alla consapevolezza del suo valore artistico, una prospettiva altrettanto importante nel delineare il profilo giovanile del compositore pesarese.

Durante la sua permanenza a Lugo (1802-1804), il giovane Rossini è allievo di Don Giuseppe Malerbi, grazie al quale riceve la prima vera formazione musicale. Negli anni successivi, quelli di studio al Liceo Musicale di Bologna sotto la guida di don Angelo Tesi e, dalla primavera 1807, di padre Stanislao Mattei per il contrappunto, il rapporto con Malerbi, suo mentore e primo vero maestro, non viene interrotto: ne è prova la presenza presso l'Archivio musicale Malerbi di numerosi manoscritti autografi di opere sacre, prodotti oltre il periodo di studio a Lugo, e databili tra il 1808 e il 1809 (periodo al quale appartiene probabilmente anche la *Messa di Milano*). Infatti alcune di queste partiture manoscritte sono addirittura firmate o attribuite impropriamente a Malerbi in virtù del fatto che sono state oggetto di alterazioni e adattamenti riconducibili alla sua mano. Questo fatto potrebbe, invece, rivelarci un'altra verità: considerato il valore artistico ragguardevole di questi lavori, è probabile che Malerbi intendesse riadattarli per poi spacciarli per propri.

Negli stessi anni bolognesi quale allievo tra i più promettenti della classe di padre Mattei compone la cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo* (1808) per la chiusura dell'anno scolastico, due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabasso*, le *Sonate a quattro* e una *Messa* da eseguirsi in S. Maria in Porto a Ravenna (la cosiddetta *Messa di Ravenna*), seguita da una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata*.

I titoli delle messe non sono attribuiti dall'autore, ma prendono

il nome dal luogo in cui sono attualmente conservate le fonti principali. Infatti il manoscritto della *Messa di Milano* fu acquistato insieme al *Miserere* nel periodo 1860-1865 dal collezionista e compositore milanese Gustavo Adolfo Nosedà e attualmente è conservato presso il fondo omonimo della Biblioteca del Conservatorio di Milano.

Queste due composizioni sacre, oggi rappresentate per la prima volta al ROF, ci mostrano, dal punto di vista tecnico-stilistico, un giovane Rossini quasi inedito, attento alle regole accademiche e incline allo stile rigoroso ecclesiastico. Così come in altre opere sacre di questo periodo, in entrambi i lavori si riscontrano episodi fugati e imitativo-contrappuntistici. Rimane comunque salda nel compositore la fede ai canoni acquisiti da Malerbi e maturati alla scuola di padre Mattei, e cioè un'idea stilistica che privilegia il binomio indissolubile di matrice italiana: linea melodica e accompagnamento. L'assimilazione di questa tradizione risulta evidente nei brani solistici quanto in quelli corali: in questi ultimi le voci di concerto cantano accompagnate dall'orchestra e quelle di ripieno sono condotte, nella maggioranza dei casi, con assoluta omoritmia in sillabazioni accordali dove i violini svolgono passi d'agilità molto brillanti e fungono da elemento decorativo.

Questi stilemi, che rimandano a quel mondo "galante" settecentesco di cui Malerbi era erede, sono rintracciabili in tutta la produzione rossiniana di quegli anni, nella musica da camera (*Sonate a quattro*), nella musica sinfonica (*Sinfonie*), così come appunto nelle opere sacre giovanili che si distinguono per la nettezza delle funzioni armoniche, regolarità melodica, moderata *sensiblerie*, canonico formulario degli accompagnamenti e lunghi "crescendi" ottenuti con l'iterazione di rapidi schemi.

All'interno di questi piccoli capolavori a non mancare, però, sono anche le innocenti ingenuità di un giovane compositore, seppur già riconoscibile nella sua inconfondibile cifra identificativa, alle prese con l'assimilazione dei canoni e delle regole accademiche sostenute da un riverente atteggiamento di rispetto nei confronti di una tradizione sacra ormai consolidata all'inizio del XIX secolo.

La *Messa di Milano* possiede la tipica struttura della *missa brevis* – all'epoca molto in voga – della quale l'ossatura principale è costituita dai primi tre brani previsti dall'*Ordinarium Missae*: *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*, nei quali si alternano pezzi corali e numeri chiusi affidati ai solisti.

Il più caratterizzante per varietà e presenza di arie solistiche è il *Gloria*, nel quale le voci sono impegnate in piccole arie di bravura per il virtuosismo tecnico richiesto. Il *Kyrie* e il *Credo*

invece ospitano un solo momento dedicato al lirismo solistico: rispettivamente il *Christe* e il *Crucifixus*; il primo affidato al tenore primo e il secondo al contralto sostenuto dal coro di sole voci maschili.

L'orchestrazione a tratti dai toni scuri e ambrati, lascia agli archi – nella fattispecie ai violini – il compito di alternare frasi di lirismo puro a virtuosismi sfavillanti, che diventeranno caratteristici del Rossini maturo. Un chiaro esempio fra tutti è l'uso del violino solista nel *Qui tollis* del contralto, quasi un concerto per violino e orchestra in miniatura, dalla forma bipartita giocato tutto sul rapporto dialogico tra il violino solo, il contralto solista e l'orchestra.

Il *Miserere* oltre alla struttura costituita dall'alternanza di cori e numeri chiusi, condivide con la *Messa* lo stesso organico strumentale e vocale (tranne nel caso del contralto).

In entrambi i lavori l'impiego delle sole voci maschili per il coro potrebbe apparire una scelta non comune e alquanto azzardata, poiché la mancanza dei registri vocali femminili costringe i tenori a districarsi in passaggi di non facile tenuta. Per il contesto storico e religioso nel quale questi due lavori sono immersi, invece, la scelta risulta essere una consuetudine, la sola possibile laddove non erano impiegabili le voci bianche o i castrati (prerogativa delle grandi Cappelle Musicali). Di contro, potrebbe sembrare un'eccezione la presenza della voce femminile del contralto, ma che in quel contesto fu affidato senza dubbio a un castrato (a quel tempo alle donne era proibito esibirsi in chiesa durante le celebrazioni liturgiche).

Nella *Messa di Milano* sono già rintracciabili elementi musicali che ritroveremo sviluppati nella *Messa di Gloria* e nella *Petite messe solennelle* per l'uso del fraseggio vocale e per il coinvolgimento emotivo di alcuni momenti. Ancor più evidenti risultano i riferimenti alla produzione teatrale coeva alla *Messa*, che riconducono ad arie della *Cambiale di matrimonio* (1810) e dell'*Inganno felice*, (1812). Similitudini, echi, suggestioni che ben si confanno allo spirito ironico e irriverente del Cigno di Pesaro.

Ferdinando Sulla

Particolari sul *Miserere*

«Io composi è vero nella mia prima gioventù un Misererino a tre voci senza accompagnamento in Venezia, feci dono del autografo al mio amico Conte Grimani che era uno dei trè esecutori ne più sentii parlare di questa mediocre mia composizione». Così scrive Rossini il 20 febbraio 1848 al suo editore Ricordi, con alcune imprecisioni e il solito *understatement* che la distanza del tempo comportava. Il riferimento è senza dubbio al nostro *Miserere* (l'unica intonazione rossiniana del salmo 51) scritto appunto per tre voci – 2 tenori e basso, soliste e corali –, anche se solo il terzetto *Asperges me* risulta “senza accompagnamento”. Breitkopf & Härtel all'inizio del 1832 pubblicò *Trost und Erhebung. Kantate nach einem Miserere von J. Rossini*, inviato (a quanto pare all'insaputa di Rossini) nel giugno 1828 all'editore di Lipsia da Peter Lichtenthal, corrispondente milanese della sua «Allgemeine musikalische Zeitung». La definizione “Kantate” non allude a una forma determinata, ma conferma semplicemente che si trattava di un'opera dedicata (così com'è una *cantata* nella definizione di Rossini il “dramma giocoso” *Il viaggio a Reims*). Al basso Filippo Grimani Rossini dedicò anche un *Quoniam* e l'aria «Alle voci della gloria» – tutti e due nel 1813, all'apogeo delle sue frequentazioni veneziane. E un non casuale richiamo veneziano si trova all'inizio del terzo atto di *Otello* (Napoli, 1816), che – guarda caso – inizia con la stessa melodia “ondulata” come le primissime battute di questo non trascurabile *Miserere*.

Reto Müller

The *Miserere* and the *Messa di Milano*: the young Rossini's sacred music

The Milan Mass [Messa di Milano], a youthful composition of Rossini's, falls into the category considered to be "minor" works, which even today receive little attention or consideration whether from the historical-scientific point of view or in the sphere of performance. The events of Rossini's life between 1802 and 1809, highlights of which include his musical education at Lugo and his admission to the Liceo Musicale of Bologna in 1806, also witnessed the birth of these works that can now be seen as anything but marginal and that, on the contrary, not only offer us insight into their artistic merit but also an equally important view of the composer's youthful profile.

*During his residence in Lugo (1802-1804), the young Rossini was a pupil of Don Giuseppe Malerbi, thanks to whom he received his first real musical instruction. In the following years, those of his studies at the Liceo Musicale of Bologna under the guidance of Don Angelo Tesei and, as from the spring of 1807, of Father Stanislao Mattei for counterpoint, his relationship with Malerbi, his mentor and his first real teacher, was not interrupted: this is proved by the presence in Malerbi's musical archives of numerous autograph manuscripts of sacred works, produced when he was no longer studying in Lugo, and datable as between 1808 and 1809 (to which period the *Messa di Milano* also probably belongs). In fact, some of these manuscript scores have even been signed by or inappropriately ascribed to Malerbi himself because of the fact that they have been subjected to alterations or adaptations that might be in his handwriting. This fact may, on the other hand, expose a different truth: considering the notable artistic value of these works it is probable that Malerbi meant to revise them and pass them off as his own.*

*In those same Bologna years, as one of the most promising pupils in Father Mattei's class, he composed the cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo* [Harmony's lament over the death of Orpheus] (1808) for the end of the school year; two symphonies known as *Al Coventello* and *Obbligata a contrabasso*, the *Sonate a quattro* and a *Mass* to be performed at *Santa Maria in Porto, Ravenna* (the so-called *Ravenna Mass*), followed by a *Sinfonia* a*

più strumenti obbligati and a Sinfonia concertata.

The titles of the Masses were not given to them by the composer, but take their names from the places where the main sources are to be found today. In fact, the manuscript of the Milan Mass was purchased in the period 1860-1865 by the Milanese collector and composer Gustavo Adolfo Nosedà and is to be found today in the collection of the same name in the library of the Milan Conservatorio.

These two sacred compositions, being performed at the ROF for the first time today, show us, from the technical-stylistic point of view, an almost unfamiliar young Rossini, keenly following academic rules and inclined towards the rigorous ecclesiastical style. Just as in other sacred works of this period, in both these pieces we find fugal and imitative-contrapuntal episodes. However the composer remains absolutely faithful to the rules he learned from Malerbi and developed in the school of Father Mattei, that is, a stylistic vision that gives prominence to the indissoluble Italian coupling: melodic line and accompaniment. His assimilation of this tradition is clear in the solo numbers as well as the choral ones: in the latter the solo voices sing accompanied by the orchestra and the choral voices, for the most part, are written in strict rhythm and in chordal hyphenation, in which the violins execute very brilliant agility passages and serve a decorative purpose.

These features, which look back to that galant eighteenth-century world that Malerbi had inherited, can be traced in all Rossini's compositions belonging to those years, in his chamber music (the Sonate a quattro), in his symphonic music (the Sinfonie), just as much as in his youthful sacred music in which the neatness of harmonic function stands out, together with melodic regularity, a moderate sensiblerie, scholastic regularity of the accompaniments and long "crescendi" obtained by the reiteration of rapid figures. Within these little masterpieces, however, there is no lack of that innocent ingenuousness pertaining to a young composer, even though he is already recognizable in his own unmistakable identity traits, coping with assimilating canons and academic rules sustained by a reverent attitude of respect with regard to a tradition of sacred music that was already firmly entrenched at the beginning of the nineteenth century.

The Messa di Milano has all the typical structure of the missa brevis – much in fashion at the time – the main framework of which consists of the first three passages foreseen by the Ordinarium Missae: Kyrie, Gloria and Credo, in which choral passages alternate with individual solos for the principal singers.

The section most characterized by variety and the presence of solo arias is the Gloria, in which the voices are called upon in short bravura arias showing off their technique. The Kyrie and the Credo, on the other hand, contain only one passage dedicated to solo lyricism: respectively, the Christe and the Crucifixus; the first given to the tenore primo and the second to the contralto, backed by a chorus of only male voices.

The orchestration, from time to time featuring dark and amber-coloured tones, leaves to the strings – especially the violins – the job of alternating purely lyrical phrases with passages of unbri-dled virtuosity such as would become characteristic in the mature Rossini. One clear example among the others is the employment of the solo violin in the contralto's Qui tollis, almost a miniature concerto for violin and orchestra, in bi-partite form, playing entirely on dialogue between solo violin, solo contralto and orchestra.

Apart from its structure, consisting of an alternation of choral and solo numbers, the Miserere shares the same instrumental and vocal organic as the Mass (except for the contralto).

In both works the use of a chorus of only male voices might look like an unusual and rather risky choice, since the lack of female voice ranges forces the tenors to get involved in passages not easy to sustain. On the other hand, considering the historic and religious context in which these two works are embedded, this choice is normal usage, the only available one where it was not possible to employ voices of boys or castrati (limited exclusively to the great musical chapels). On the other hand, the presence of the female contralto voice might look like an exception, but in this context it would undoubtedly have been entrusted to a castrato (in those days women were forbidden to sing in church during religious services).

In the Messa di Milano we can already recognize musical elements that we shall find further developed in the Messa di Gloria and the Petite messe solennelle regarding the use of vocal phrasing and emotional involvement in certain moments. Even more evident are echoes of his operatic works produced at the same period as the Mass, which recall some arias in La cambiale di matrimonio (1810) and L'inganno felice (1812). Similarities, echoes and suggestions that truly coincide with the ironic and irreverent spirit of the Swan of Pesaro.

Ferdinando Sulla

Translation by **Michael Aspinall**

Particulars of the *Miserere*

*“It is true that in my youth I composed a Misererino [poor little Miserere] for three voices without accompaniment in Venice, I gave the autograph as a present to my friend Count Grimani who was one of the three singers and I heard no more of this mediocre composition of mine.” Thus wrote Rossini on the 20 February 1848 to his publisher Ricordi, with a few inaccuracies and his usual understatement that the passage of years involved. He is without doubt referring to our Miserere (Rossini’s only setting of Psalm 51) which was in fact composed for three voices – 2 tenors and bass, solo and choral voices –, even though only the trio *Asperges me* is “without accompaniment”. Early in 1832 Breitkopf & Härtel published *Trost und Erhebung*. Kantate nach einem Miserere von J. Rossini, sent (apparently without Rossini’s knowledge) in June 1828 to the publisher in Leipzig by Peter Lichtenthal, Milan correspondent of his “Allgemeine musikalische Zeitung”. The definition “Kantate” does not refer to any particular format, but merely confirms that the work has been dedicated (thus the “dramma giocoso” *Il viaggio a Reims* is a cantata in Rossini’s definition). Rossini also dedicated a *Quoniam* and the aria “*Alle voci della gloria*” to the bass Filippo Grimani – both in 1813, when his visits to Venice were at their height. And a far from casual reference to Venice can be found at the beginning of the third act of *Otello* (Naples, 1816), which – incidentally – begins with the same “undulating” melody as the opening bars of this far from negligible Miserere.*

Reto Müller

Translation by **Michael Aspinall**