

MESSA PER ROSSINI

A Requiem by Verdi and
12 other composers in memory of Rossini

Coro e Orchestra del Teatro alla Scala
RICCARDO CHAILLY





MESSA PER ROSSINI

FOR SOLOISTS, CHORUS AND ORCHESTRA

CD 1 59.48

1	Antonio Buzzolla	<i>Requiem & Kyrie</i>	9.04
2	Antonio Bazzini	<i>Dies irae</i>	5.22
3	Carlo Pedrotti	<i>Tuba mirum</i>	5.16
4	Antonio Cagnoni	<i>Quid sum miser</i>	5.36
5	Federico Ricci	<i>Recordare</i>	7.15
6	Alessandro Nini	<i>Ingemisco</i>	10.48
7	Raimondo Boucheron	<i>Confutatis</i>	9.25
8	Carlo Coccia	<i>Lacrimosa</i>	7.02

CD 2 40.56

1	Gaetano Gaspari	<i>Offertorio</i>	8.15
2	Pietro Platania	<i>Sanctus</i>	7.28
3	Lauro Rossi	<i>Agnus Dei</i>	5.01
4	Teodulo Mabellini	<i>Lux aeterna</i>	7.38
5	Giuseppe Verdi	<i>Libera me</i>	12.34

María José Siri *soprano* • Veronica Simeoni *mezzo-soprano*
Giorgio Berrugi *tenor* • Simone Piazzola *baritone*
Riccardo Zanellato *bass*

Coro e Orchestra del Teatro alla Scala

Chorus master: Bruno Casoni

RICCARDO CHAILLY

Sant'Agata, 17 November 1868

Dear Ricordi,

To honour the memory of Rossini I would like the most distinguished Italian composers (starting with Mercadante, even if it's only for a few bars) to compose a Requiem Mass to be performed on the anniversary of his death.

I would like not only the composers, but all the performing artists to make a contribution towards the costs incurred, as well as giving their services free of charge. I do not want any foreigner, any hand alien to our art, no matter how powerful, to help us. In that case, I would withdraw at once from the association.

The Mass should be performed in San Petronio, in the city of Bologna, which was Rossini's true musical home.

This Mass should not be an object of curiosity or of speculation; as soon as it has been performed, it should be sealed and placed in the archives of the city's Liceo musicale and never removed again. Exception could perhaps be made for Rossini's anniversaries, if posterity should decide to celebrate them.

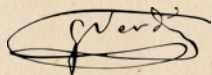
If I were in the good graces of the Holy Father, I would beg him to allow women to take part in the performance of this music, at least this once, but since I am not, it would be best to find someone more suitable than me to achieve this end.

It would be good to set up a committee of intelligent men to take charge of the arrangements for this performance, and above all to choose the composers, assign the pieces, and oversee the general format of the work.

This composition (however good the individual numbers may be) will necessarily lack musical unity; but if it is wanting in this respect, it will nevertheless demonstrate how much all of us venerate the man whose loss the whole world mourns.

Goodbye, and believe me,

Yours,

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Verdi', enclosed within a large, loopy oval flourish.

G. VERDI

A PAN-ITALIAN PROJECT TO COMMEMORATE ROSSINI MICHELE GIRARDI

Giuseppe Verdi would never have imagined that his proposal to celebrate Rossini's genius when that giant of European, Italian and French opera died in 1868 would become reality more than a century later. At the time, his vision of bringing together Italy's leading musicians and asking each of them to compose a movement of a Requiem Mass sank in a multitude of vested interests and refusals on practical grounds. These, in reality, masked the deliberate rejection of an entirely selfless initiative, which moreover established principles that were unpopular with arts agencies.

The project was and remains above all unique for its moral significance, and modern listeners should assess it in this light: expecting a unified compositional style is unrealistic, and should be ruled out from the outset. The varying quality of the music should be judged in the same way: which country in the world could have lined up thirteen musicians of a uniformly high calibre?

So was this a Verdian utopia? No – quite the opposite. The first person to run into these problems was the composer from Busseto himself. His letters about the project clearly demonstrate his focus on the moral meaning of the event, and you can read, on the preceding page, his extremely magnanimous statement of intent published in the *Gazzetta musicale di Milano*. As a musical "craftsman" and composer of the highest level he predicted the artistic result of the work, but he was not seeking perfection; instead he wanted his nation, as it actually was, to pay homage to the great Rossini, and the result reflected what he had at his disposal. It is carefully crafted utility music, destined for everyday use (despite the aim for an exceptional event), put together following the same criteria used in the opera circles frequented by some of the chosen composers, without any romantic aim of achieving artistic immortality, although it is clear that everyone did their best to produce the highest quality they could.

Some of the first critics in Milan to comment on Verdi's statement, first the "Trovatore" and then the appropriately named "Sotterratore" ("the Burier"), expected a level of artistry in the new work at least on a par with Rossini's *Stabat Mater* (the main event of the commemorative events in Paris, where his funeral was held on 21 November 1868, and in Pesaro), and wondered "whether Verdi

had considered the long, tiresome, hodgepodge, mix-and-match potpourri that would result". But this did not overly concern the composer, although it is true that, once the anniversary date had passed – due to people's unwillingness to cooperate –, he lost interest in continuing the project, despite the score being complete and ready to be rehearsed. In 1874, he used his contribution, the *Libera me*, as the final movement of his Requiem Mass to mark the death of Alessandro Manzoni (1785–1873).

In 1988 the Mass, rediscovered by David Rosen, finally made it to the concert hall through the joint endeavours of the then director of the National Institute of Verdi Studies, Pierluigi Petrobelli, and the director of the Internationale Bachakademie Stuttgart, Helmuth Rilling. Here too a decision was made in line with Verdi's original aims: the job of revising the score for modern performance was entrusted to young music scholars who, as far as possible, came from the same cities or regions as each of the original composers. The work made its debut in Stuttgart on 11 September 1988, followed by two Italian performances, in Parma Cathedral and the Teatro Morlacchi in Perugia and, later, occasional performances in France and the UK. The performances revealed that almost all of the movements are of a respectable standard, short of the 'genius' that could never realistically have been expected anyway, but undoubtedly at no risk of falling into academicism or parochialism.

The *Messa per Rossini* (Mass for Rossini), as Julian Budden perceptively noted, had the merit "of opening a window onto Italian sacred music from over one hundred years ago", one which we still know too little about. It also provided us with access to Verdi's compositional technique, allowing us to see the evolution of his art and the way he constantly honed his craft in the few, yet significant, changes he made to his *Libera me*. Listening to it, it is clear that in 1869 Verdi had already composed the sequence for the Requiem for Manzoni, since the concluding responsory contains the powerful theme from the *Dies irae*, which returns periodically in the second section. These two results alone would be sufficient to hope that operations like this become ever more frequent. The rediscovery of the *Messa per Rossini* confirms the value of the concept of creating a specific theatrical laboratory that effectively combined specialist research and practical application, and offers an essential tool for looking at the past not only with fanaticism or affection, but also with a knowledge of history, sharing with Verdi the concept of a selfless celebration of one of the greatest musical minds of all time.

THE HISTORY OF THE MESSA PER ROSSINI

Choosing the composers to write the Requiem Mass in honour of Rossini was no easy task. The committee established at Milan Conservatory set out the selection criteria in a statement drafted by the secretary, Giulio Ricordi, for the *Gazzetta musicale di Milano* on 9 May 1869, and published or summarised in the main Italian periodicals. First of all, any amateur composers were ruled out, with the final selection made based on the plaudits the composers had received either for their music for theatre or in sacred music, through work for the "choirs of most renown". The announcement took care to quash the complaints circulating about Verdi's ability as the promoter of the project to make a final judgement on which composers were approached. The committee actually worked with a good deal of autonomy, as shown by a letter from Ricordi to Verdi on 19 December 1868, in which the publisher refers the composer to a meeting of the supervisors that had taken place the previous day. Having initially intended to use a very small number of participants, the committee eventually decided upon the 13 names given in the statement.

Two of the three composers on whom everyone agreed signed up to the project: Verdi and Carlo Coccia. The third, Saverio Mercadante, turned the invitation down for health reasons. Enrico Petrella, who was meant to write the *Agnus Dei*, declined the invitation and was replaced by Lauro Rossi who, as a member of the committee, therefore presented a clear conflict of interests.

The most serious doubts on whether the musicians chosen were truly representative were raised by the main opponent of Verdi's project, the Bologna based impresario Luigi Scalaberni, who refused to lend the performers and chorus contracted for the season at the Teatro Comunale in Bologna, an essential component of the performance of the Mass in the Basilica of San Petronio on the anniversary of Rossini's death (13 November 1869). In a letter sent on 6 October to the *Monitore*, published and commented on in the *Gazzetta musicale* of 14 November 1869, he remarked that the "national ceremony", i.e. the composition of the Mass, "excluded young composers, such as Boito, Dall'Argine, Faccio, Marchetti, etc.". However, the absence of these names was completely justified. Costantino Dall'Argine, from Parma, had gained a certain amount of fame in Bologna for using the libretto chosen by Rossini to create his own version of *Il barbiere di Siviglia*, which was performed at the Teatro Comunale on 11 November 1868, two days before Rossini's death, while his other two operas had received a lukewarm response the previous year in two minor theatres in Milan:

he therefore was not one of the leading talents of his age. Filippo Marchetti's opera *Ruy Blas* had certainly had some impact, but its debut at La Scala on 3 April 1869 passed almost unnoticed, and it only became well known later, when it was bought by the Lucca publishing house. Finally, Franco Faccio and Arigo Boito were two of the leading musical exponents of Scapigliatura, which neither Ricordi nor Verdi saw in a particularly favourable light at the time, despite developing a close relationship with some leading figures from the movement, such as Antonio Ghislanzoni, the editor of the *Gazzetta musicale*. Moreover, the arguments provoked by the poor response to *Mefistofele* at La Scala in March 1868 (eight months before Rossini's death) had not yet died down, and, if that was not enough, there was the unsurmountable obstacle of Verdi's dislike of Boito, who had cryptically singled him out with a Sapphic ode of dubious taste, "for having besmirched like the walls of a brothel" the altar of Italian art (these lines, improvised at a banquet, were published in November 1863). Another reason for excluding the four composers could be their young age: apart from Marchetti, who was born in 1831, the other three were all born after 1840, while the youngest participants in the Mass, Antonio Cagnoni and Pietro Platania, were born in 1828. These two were the only ones in the group aged below 50, while six of the others, Verdi included, were in their fifties, and another four were over 60, with Coccia well past 80. Having reached a mature age was probably one of the criteria adopted by the committee, which, after Platania and Cagnoni, did not intend to make any other exceptions.

Similar reasoning could be used to explain the absence of Amilcare Ponchielli, born in 1834, who also had links, albeit not particularly close, with Scapigliatura, and who had not yet garnered the fame he would achieve with his major works, beginning with the revised version of *I promessi sposi* (1872).

The 12 composers chosen by the committee therefore did a good job of representing music in Italy at the time, both in the theatre and in the world of sacred music.

Well spread out in terms of their place of birth across a range of Italian cities, nine of the musicians had completed regular studies at major Italian institutions, including, most notably, Naples' conservatories and the Liceo musicale in Bologna. All had written at least one opera, except Gaspari, and many were acclaimed composers at Italy's leading theatres; half had held, or still held, the role of *maestro di cappella*, and all, in line with Italian tradition, had had some contact with sacred music. Two of them, Rossi and Platania,

were the directors of leading conservatories, while others held similar roles in music colleges and schools, and others still would be appointed to similar positions at a later date, providing clear recognition of their artistic merits. Three had written important treatises on musical theory and historiography, two had taught singing in St Petersburg (Nini and Ricci), and while many of them had played in and conducted orchestras, two (Mabellini and Pedrotti) were renowned specialists. Finally, one of the 13, Antonio Bazzini, stands out as a renowned performer, with a prestigious career as a violinist and composer behind him. He was known throughout Europe, and even received critical appraisal from Robert Schumann, who in 1843 dedicated a long article to him published in the *Neue Zeitschrift für Musik* (he noted, amongst other observations, that Bazzini "is Italian in everything he does, in the best sense of the word; he seems to come not from a land on this earth, but from a land of song, an unknown, eternally peaceful land").

THE COMPOSERS OF THE MESSA PER ROSSINI

ANTONIO BUZZOLLA (1815–1871) started out as an orchestral musician before studying composition in Naples, and made a name for himself with *Amleto* (1848) at the Teatro La Fenice in Venice, following a period in Berlin. As a result, he was named *maestro di cappella* at St Mark's Cathedral, and it was probably this position that earned him the invitation from the committee in Milan to write the Requiem and Kyrie for the Mass: the maestro at St Mark's was always one of the most important musicians on the Church's payroll. For obvious political reasons (with the capture of Rome still some way off) the committee in Milan could not invite any of the maestri from the Roman churches to take part in the project. Although he was not a top-class musician, Buzzolla showed decent technique in his sacred compositions, and was considered a good teacher. His principal achievement was founding, alongside other musicians, the Venice Music Society and School in 1867, which later became the Benedetto Marcello Conservatory.

ANTONIO BAZZINI (1818–1897) was made president of the Brescia Concert Society in 1868. He had returned to settle in his city of birth only four years earlier, following a final tour of the Netherlands. He previously enjoyed an esteemed career as a violinist, and achieved fame beyond the reach of most Italians at the time, playing to large audiences in all the major cities in Europe, and for ten years, from 1853 to 1863, living in Paris and getting to know France's top musicians. Bazzini was unusual amongst Italian composers

due to his interest in German music. As a performer, he therefore preferred chamber music, and he was one of the leading promoters of various quartet societies once he had definitively returned to his homeland. Composition was his favourite activity, and he held a genuine interest in sacred music. Prestigious recognition of his work came in his appointment as professor of composition (1873) and then director (1882) of the Milan Conservatory: his students included, most notably, Alfredo Catalani and Giacomo Puccini, who later moved to study under Ponchielli, and who was greatly inspired by the subject of Bazzini's only opera, *Turanda* (Milan, 1867).

CARLO PEDROTTI (1817–1893) also had a prominent role as a cultural administrator, and especially as an orchestra conductor, a specialism in which he excelled thanks to his technical ability and sensitivity. Although he wrote almost 20 operas, the musician from Verona never achieved any real public or critical acclaim in the theatre. Following a period at the Teatro Italiano in Amsterdam, he lived in Verona, where he worked as a teacher, before being appointed *maestro concertatore* (repetiteur) and director of the Teatro Regio in Turin and director of the newly founded Liceo musicale in 1868. His career was therefore on an upward trajectory: shortly afterwards (1872), Pedrotti founded the *Concerti popolari*, an initiative that promoted the performance of the major symphonic works, and so gave a significant boost to the rebuilding of music in Italy.

ANTONIO CAGNONI (1828–1896) made a name for himself several times in comic opera, as one of a glut of Italian opera composers in the late 19th century. But the composer never got beyond the level of a respected musical craftsman, despite the success he enjoyed with *Don Bucefalo* (with a libretto by Calisto Bassi) as early as 1847, confirmed by several performances in Paris that caught the attention of the renowned musicologist François-Joseph Fétis. Cagnoni's experience as *maestro di cappella* in Vigevano led to two important positions: he was first asked to replace Coccia in Novara in 1873, and then Ponchielli in 1887 at Santa Maggiore in Bergamo, the same position that Nini held for many years. When he died he was working on an opera with a subject of great interest to Verdi: *Re Lear*, with a libretto by Antonio Ghislanzoni.

FEDERICO RICCI (1809–1877) was known above all for the celebrated and unusual composing duo he formed with his brother Luigi. They temporarily revived the proud Neapolitan opera tradition with *Crispino e la Comare*, with a libretto by Francesco Maria Piave, which achieved great success on the stages of Venice in 1850. In such a close-knit pair it is difficult to distinguish

the characteristics of one from the other. The operas Federico wrote show a good sense of drama and a fair grasp of melody. At the time he received the invite to compose the *Recordare* in memory of Rossini, the musician was in the process of moving from St Petersburg, where he was in charge of vocal classes at the Imperial Theatre, to Paris, where he returned to the career in theatre he had left in 1853.

ALESSANDRO NINI (1805–1880) began and ended his career as a maestro di cappella and composer of sacred music, with a long period in between spent writing for the theatre, achieving particular success with *La marescialla d'Ancre*, performed in Padua in 1839 and then in numerous cities across Italy. His style was renowned for its precision and inspiration, both of which were demonstrated by his most famous sacred work, a Requiem Mass for four voices and orchestra. The position he held as *maestro di cappella* at the Basilica of Santa Maria Maggiore in Bergamo was one of the oldest in Italy at the time, and therefore one of the most prestigious. It also involved running a music school connected to the basilica, where, under the leadership of Nini's better-known predecessor, Johann Simon Mayr (*maestro di cappella* from 1802), Gaetano Donizetti received his training, alongside other famous musicians and singers.

RAIMONDO BOUCHERON (1800–1876) held the most prestigious post in Milanese sacred music for over 30 years as the cathedral's maestro di cappella. He was also well known to Giulio Ricordi for his work at the *Gazzetta musicale di Milano*. A member of Italy's most important academies of music (Bologna, Rome and Florence), he occasionally came into contact with the world of opera: as well as having conducted the orchestra of the Teatro Civico in Voghera as a young man, he wrote two operas that were never performed. Perhaps the most interesting aspect of his multifaceted career was his writing: he wrote educational works on harmony and counterpoint and treatises on aesthetics, in which he showed himself to be highly cultured, with a good grounding in the classics. Although he never went beyond academicism, in his work *Filosofia della musica*, a book published by Ricordi in 1842, Boucheron managed to develop a theory of beauty in the art of sound, touching on the character of instruments, voices and tonality, and on the possibilities offered by counterpoint, and dividing music up into two main genres: liturgical and theatre music.

CARLO COCCIA (1782–1873) was included in the trio of composers to whom the committee initially considered entrusting a third of the movements of the Mass each. The maestro from Naples was a distinguished figure for many reasons. He was ten years older than Rossini, and made his theatre debut three years before him. The farces he wrote between 1810 and 1820 received critical acclaim, especially on the stages of Venice, where Rossini had also triumphed. Perhaps inevitably, after prestigious stays abroad in Lisbon and London, from the 1830s onwards he sought to imitate Rossini, and following various attempts with varying levels of success (ripped to shreds in Naples, but celebrated in Milan for what was probably his masterpiece, *La solitaria delle Asturie*, performed at La Scala in 1838) he decided to retire from the theatre. From 1840, the year in which he succeeded Saverio Mercadante as *maestro di cappella* at the Basilica of San Gaudenzio in Novara, Coccia effectively enjoyed a second career as a composer of sacred music, something which, with all probability, made him the symbolic figure Verdi's project required. He represented the relationship with an opera tradition dating back as far as the 18th century, given that it was Giovanni Paisiello who had pushed him towards the theatre, combined with almost 30 unbroken years as a composer of sacred music and the author of practical treatises on counterpoint. The fact he spent a large part of his life, having left the theatre, writing music not destined for the stage is another similarity with Rossini, something which cannot have gone unnoticed by the members of the committee.

GAETANO GASPARI (1807–1881) was *maestro di cappella* for another of the oldest and most important choirs in the country, at the Basilica of San Petronio in Bologna, having previously also conducted the choruses at the city's Teatro Comunale. He composed almost exclusively minor sacred works, but specialised in musical historiography and bibliography. As well as writing numerous history texts, Gaspari's most time-consuming and noteworthy enterprise was cataloguing the entire archive of Padre Martini and the majority of the library of the Liceo Musicale, encompassing tens of thousands of precious titles that still today form one of the largest book collections on the art of sound in Europe.

PIETRO PLATANIA (1828–1907), despite being ten years younger than his colleagues, like Cagnoni, was already a relatively well-established composer. Back in 1852 his work *Matilde Bentivoglio*, commissioned by Ricordi, went down well with the Palermo public, but despite repeating this success with his subsequent operas, when he took over as director of the Palermo Conservatory in 1862 Platania focused most of his energy on his new role, showing great dedication to his work. He later conducted the choir of Milan Cathedral, where he produced the majority of his sacred work (his setting of Psalm 67, *Exurgat Deus*, in 24 separate parts accompanied by a large orchestra, is particularly noteworthy, a truly colossal work that pushes counterpoint to its limits, a technique he learned from his esteemed teacher, Pietro Raimondi). He returned to the theatre only much later, having taken on the role of director of Naples Conservatory (1885), with *Spartaco*, with a libretto by Ghislanzoni (Naples, Teatro di San Carlo, 1891). He was an extremely well-educated musician, and wrote a couple of important treatises: *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere* (Comprehensive course on fugues and canons of all types, 1871) and *Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi* (Treatise on harmony followed by a course in counterpoint, from choral music to fugues and similar partimenti, 1883).

LAURO ROSSI (1812–1885), as well as being director of Milan Conservatory, also wrote for the *Gazzetta musicale di Milano*. Having achieved his first success in Naples and Rome during the 1830s, he emigrated to South America, where he worked as an artistic director and impresario. He returned to Europe, retaining his ties to traditional Neapolitan comic opera, and producing worthy imitations of the genre into the 1870s. He received widespread acclaim for his works predominantly of a semi-serious nature, which were very popular amongst the leading performers of the time (including Marietta Albin and Amelita Galli). These included *Il domino nero* (Milan, 1849) and *La contessa di Mons*, which made its debut in Turin in 1874, conducted by Carlo Pedrotti. His experience in the field of sacred music when he agreed to compose the Agnus Dei of the Requiem for Rossini instead of Petrella was rather limited, but he enjoyed a high standing as a musician and man of culture in Milanese circles. After a few years, having moved from the Milan Conservatory to direct the Naples Conservatory in 1871, Rossi managed to overhaul his style, and thus assert himself confidently in the stylistic evolution taking place in Italian opera at the time.

TEODULO MABELLINI (1817–1897) was one of the most prominent musicians of the age. As a composer he made a name for himself in the theatre, achieving success in various opera halls throughout Italy, but he was also known in the world of sacred music, with a sizeable oeuvre comprising numerous masses, oratorios, motets, responsories, hymns and other pieces. As professor of composition at the Academy of Music in Florence he trained many students who would go on to great things, including Emilio Usiglio and Luigi Mancinelli. Finally, he conducted both at the renowned Teatro della Pergola in Florence, where he made his debut with *Macbeth* in 1947, and the *Concerti popolari* held in the Salone dei Cinquecento in the Palazzo Vecchio, an initiative that played a fundamental role in spreading knowledge of German Classical and Romantic instrumental music in Italy. Mabellini's style was criticised for being overly intelligent and lacking any true originality, but his alertness to the latest musical innovations make up for any limitations.

Michele Girardi

Sant'Agata, le 17 novembre 1868

Très cher Ricordi,

Afin d'honorer la mémoire de Rossini, je souhaiterais que les maîtres italiens les plus distingués (Mercadante en tout premier lieu, même si ce n'est que pour quelques mesures) composent une Messe de Requiem qui serait exécutée lors de l'anniversaire de sa mort.

Je voudrais que non seulement les compositeurs, mais tous les artistes interprètes, en plus de nous confier leur ouvrage, prennent également en charge les dépenses nécessaires au projet. Je voudrais qu'aucune main étrangère à l'Italie ou à notre art, aussi puissante soit-elle, ne nous apporte son aide. D'ailleurs, si cela devait se produire, je me retirerais immédiatement de l'association.

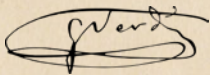
La Messe devrait être exécutée à San Petronio dans la ville de Bologne, qui fut la véritable patrie musicale de Rossini. Cette Messe ne devrait pas être un objet de curiosité ou de spéculation, et à peine son exécution terminée, sa partition devrait être scellée et remise dans les archives du Lycée musical de cette ville pour ne plus jamais en sortir. On pourrait peut-être faire une exception pour les anniversaires de Rossini, quand les générations postérieures trouveraient bon de les célébrer.

Si j'étais dans les bonnes grâces du Saint Père, je le prierais de bien vouloir permettre que cette fois au moins, des femmes puissent prendre part à l'exécution de ces pages, mais comme ce n'est pas le cas, il faudra trouver quelqu'un de mieux placé que moi pour atteindre cet objectif.

Il sera bon de créer une Commission d'hommes intelligents pour régler le développement du projet, et surtout pour choisir les compositeurs, répartir les différents morceaux et veiller à la forme générale de l'ouvrage.

Cette composition (aussi bons que puissent être ses différents éléments) manquera nécessairement d'unité musicale, mais si elle pêche par cet aspect, elle servira néanmoins à démontrer à quel point nous vénérons cet homme dont le monde entier pleure aujourd'hui la perte.

Adieu, bien à toi,

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'G. Verdi', enclosed within a large, loopy oval flourish.

G. VERDI

UN PROJET PAN-ITALIEN POUR FÊTER ROSSINI MICHELE GIRARDI

Giuseppe Verdi n'aurait jamais pu imaginer qu'à plus d'un siècle de distance, le projet qu'il conçut en 1868 pour célébrer le génie de Rossini à la mort de ce géant de l'opéra européen, italien et français puisse être enfin mené à terme. À l'époque, son idée de réunir les musiciens les plus représentatifs de l'Italie d'alors et de confier à chacun d'eux la composition d'un morceau d'une Messe de Requiem, s'était retrouvée engluée dans un bourbier d'intérêts particuliers et de refus motivés par diverses difficultés pratiques. En réalité, ces annulations masquaient le renoncement délibéré à une initiative totalement désintéressée, qui par ailleurs établissait des principes préjudiciables pour les agences artistiques.

Ce projet était et demeure unique, avant tout par sa portée morale, et toute évaluation de ceux qui récoltent aujourd'hui les fruits de ce travail se doit d'en tenir compte : en effet, il serait illusoire de rechercher ici une quelconque unité stylistique, et cette condition doit être exclue d'emblée. De la même manière, comment juger de la qualité forcément inégale de ces pages, puisque de toute façon, aucune nation au monde n'aurait été en mesure de mobiliser treize musiciens de très haut vol ?

N'était-ce là qu'une utopie verdienne ? En aucun cas. Le premier à être conscient de ces problèmes était justement le maestro de Busseto. Ses lettres relatives au projet indiquent clairement le sens moral qu'il donnait à cet événement, et sa note d'intention pleine de noblesse publiée par la *Gazzetta musicale di Milano* en fait clairement état (cf page X). Se considérant lui-même comme un « artisan musicien » nonobstant les pages sublimes qu'il composait, il se trouvait en mesure de prévoir le résultat artistique de l'ouvrage, mais ne recherchait pas la perfection, sinon la réalité propre de la nation qui rendait hommage au grand Rossini. Et le résultat fut à l'avenant. Une musique artisanale, pouvant être utilisée pour l'office quotidien (nonobstant l'objectif exceptionnel de l'événement), élaborée avec des critères analogues à ceux qui valaient pour les circuits lyriques honorablement fréquentés par certains des compositeurs sélectionnés : aucune aspiration romantique à l'immortalité artistique, même si on remarque que tous les participants déploierent de louables efforts pour exploiter au mieux leurs capacités personnelles.

Parmi les premières voix qui s'élevèrent alors à Milan pour commenter la déclaration de Verdi, celle du « Trovatore », suivie de celle du « Sottterratore »

(c'est-à-dire le Fossoyeur, pseudonyme éloquent), exigeaient du nouvel ouvrage un niveau artistique au moins égal à celui du Stabat Mater de Rossini (clou des cérémonies de Paris, où le compositeur avait été inhumé le 21 novembre 1868, et de celles de Pesaro), et se demandaient « si Verdi avait bien conscience du pot-pourri pas forcément très digeste qui en résulterait ». Mais le compositeur ne s'en souciait guère ; en revanche, une fois que la date prévue pour la commémoration fut dépassée – car on ne peut pas toujours compter sur les autres –, il perdit courage et renonça à l'entreprise, même si la partition était entièrement achevée et prête à être testée par les interprètes. Par la suite, il récupéra son *Libera me* et en fit le mouvement final de sa Messe de Requiem pour la mort d'Alessandro Manzoni (1785–1873) en 1874.

En 1988, redécouverte par David Rosen, la Messe fut créée en concert à l'initiative conjointe de celui qui était alors directeur de l'Institut national d'études verdiennes, Pierluigi Petrobelli, et du directeur de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart, Helmuth Rilling. À cette occasion, un choix conforme aux intentions originales de Verdi fut opéré : la révision de la partition en vue de son exécution moderne fut confiée à de jeunes musicologues provenant autant que possible des mêmes villes ou régions que chacun des compositeurs concernés. La création fut donnée à Stuttgart le 11 septembre 1988 et suivie de deux exécutions en Italie en la cathédrale de Parme et au Teatro Morlacchi de Perugia ; par la suite, l'ouvrage connut quelques rares reprises en France et au Royaume-Uni. En l'écoutant, on remarque que presque tous les morceaux sont d'un assez bon niveau, loin du génie auquel on ne pouvait guère s'attendre, mais bien loin aussi de tout académisme ou provincialisme.

Comme l'a justement écrit Julian Budden, la Messe pour Rossini a eu le mérite « d'ouvrir une fenêtre sur la musique sacrée italienne d'il y a plus de cent ans », encore assez peu connue. Elle nous a également permis de pénétrer dans le laboratoire de composition de Verdi et de voir à travers les modifications (rares mais significatives) apportées à son *Libera me* comment son art a évolué, se perfectionnant au fil de sa carrière.

À l'écoute, on se rendra facilement compte qu'en 1869, Verdi avait déjà composé en germe la séquence du Requiem pour Manzoni, étant donné que le répons conclusif contient le puissant thème du *Dies irae* qui revient de manière cyclique dans la deuxième section. Ces deux seuls éléments suffiraient à nous donner envie de voir plus souvent des opérations comme celle-ci se reproduire. L'idée

de lancer un laboratoire théâtral concret assurant une unité opérationnelle entre recherche spécialisée et application pratique trouve dans la redécouverte de la Messe pour Rossini un précieux encouragement ; elle fournit également une indispensable clé interprétative pour examiner le passé non pas avec fanatisme ou sentimentalisme, mais avec une vraie conscience historique, et en partageant avec Verdi l'idée de célébrer de manière désintéressée l'un des plus grands génies musicaux de tous les temps.

L'HISTOIRE DE LA MESSE POUR ROSSINI

Le choix des compositeurs de la Messe de Requiem en l'honneur de Rossini ne fut pas tâche aisée. La Commission mise en place au Conservatoire de Milan publia ses notes et ses critères de sélection dans un communiqué rédigé par son secrétaire, Giulio Ricordi, dans la *Gazzetta musicale di Milano* du 9 mai 1869, et il fut repris ou cité dans les principaux périodiques italiens. La Commission commença par exclure les amateurs, et sa sélection ultérieure fut fondée sur la base de mérites acquis soit dans le domaine de la musique théâtrale, soit dans celui de la musique sacrée, et notamment les services rendus aux « chapelles les plus renommées ». Le communiqué révèle l'empressement de la Commission pour démentir les rumeurs qui circulaient quant au rôle de Verdi : en tant qu'initiateur du projet, on murmurait qu'il décidait personnellement de l'admission de tel ou tel compositeur. En réalité, la Commission avait joui d'une assez grande autonomie, ainsi qu'en témoigne une lettre de Ricordi à Verdi du 19 décembre 1868, dans laquelle l'éditeur parle au musicien d'une réunion des décideurs tenue la veille. Partie avec l'idée de faire appel à un très petit nombre de participants, la Commission avait fini par arrêter les treize noms cités dans le communiqué.

Deux des trois premiers compositeurs sur lesquels tous devaient être tombés d'accord allaient prendre part à l'entreprise : Verdi et Carlo Coccia. Le troisième était Saverio Mercadante, qui refusa la proposition pour raisons de santé. De la même manière, Enrico Petrella, qui aurait dû écrire *l'Agnus Dei*, déclina l'invitation et fut remplacé par Lauro Rossi ; pourtant, en sa qualité de membre de la Commission, celui-ci se trouvait clairement en position de conflit d'intérêts.

Celui qui émit les doutes les plus sérieux quant à la réelle représentativité des musiciens sélectionnés fut justement le plus grand adversaire du projet de Verdi, l'imprésario bolonais Luigi Scalaberni, qui avait refusé de céder

les solistes et les effectifs engagés pour la saison au Teatro Comunale de Bologne et indispensables à l'exécution de la Messe dans la basilique de San Petronio le jour de l'anniversaire de la mort de Rossini (le 13 novembre 1869). Dans la lettre envoyée le 6 octobre au *Monitore*, publiée et commentée dans la *Gazzetta musicale* du 14 novembre 1869, Scalaberni fait observer que de cette « solennité nationale », c'est-à-dire la composition de la Messe, « ont été exclus les jeunes maîtres comme Boito, Dall'Argine, Faccio, Marchetti, etc. ». Néanmoins, l'absence de ces noms est parfaitement justifiée.

Originaire de Parme, Costantino Dall'Argine jouissait d'une certaine notoriété à Bologne pour avoir remis en musique le livret du *Barbier de Séville* utilisé par Rossini, dans un ouvrage qui fut représenté au Teatro Comunale le 11 novembre 1868, deux jours avant la mort du compositeur de Pesaro, alors que ses deux autres opéras avaient été accueillis avec tiédeur l'année précédente dans deux théâtres secondaires de Milan : il n'était donc pas l'un des génies de son époque. Filippo Marchetti avait signé *Ruy Blas*, opéra qui avait eu une certaine répercussion, mais sa création à la Scala le 3 avril 1869 était passée quasiment inaperçue, et c'est seulement par la suite qu'acheté par l'éditeur Lucca, cet ouvrage avait acquis une véritable notoriété. Franco Faccio et Arrigo Boito, quant à eux, figuraient parmi les principaux tenants musicaux du mouvement artistique de la « Scapigliatura », que ni Ricordi, ni Verdi ne considéraient d'un bon œil à cette époque, même s'ils entretenaient d'excellents rapports avec d'autres adeptes illustres du mouvement, comme Antonio Ghislanzoni, l'éditeur de la *Gazzetta musicale*. En outre, les polémiques provoquées par le tout récent échec de *Mefistofele* à la Scala en mars 1868 (huit mois avant le décès de Rossini) ne s'étaient pas encore apaisées, mais si le revers subi par cet opéra ne suffisait pas, il y avait aussi l'obstacle insurmontable de l'aversion que Verdi éprouvait alors à l'égard de Boito. En effet, celui-ci l'avait mis en cause de manière détournée dans une ode saphique d'un goût douteux « pour avoir sali comme des murs de lupanar » l'autel de l'art (ces strophes, improvisées lors d'un banquet, avaient été publiées en novembre 1863). Un dernier motif d'exclusion peut avoir tenu à la jeunesse des quatre compositeurs : hormis Marchetti, né en 1831, les trois autres étaient nés après 1840, alors que les plus jeunes participants à la Messe, Cagnoni et Platania, étaient tous deux de 1828. Ceux-ci étaient les seuls membres du groupe de moins de cinquante ans, alors que six autres, Verdi compris, les avaient dépassés, que quatre autres avaient plus de soixante ans, et enfin que Coccia avait allègrement franchi la barre des quatre-vingts ans :

peut-être que le fait d'avoir atteint un âge canonique était l'un des critères de sélection adoptés par la Commission, et mis à part Platania et Cagnoni, elle ne comptait sans doute pas faire d'autres exceptions.

L'absence d'Amilcare Ponchielli, né en 1834 et par ailleurs lié, même si c'était de loin, à la « Scapigliatura » est sans doute due à des considérations de même nature ; en outre, il ne jouissait pas encore de la célébrité qu'allaient lui valoir ses grands opéras à partir de la version révisée de *I promessi sposi* (1872).

Ainsi, les douze compositeurs sélectionnés par la Commission représentaient dignement l'Italie musicale d'alors, tant dans le domaine théâtral que dans le domaine sacré.

Bien répartis, de par leur naissance, dans différentes villes italiennes, neuf de ces musiciens pouvaient se targuer d'avoir suivi des études officielles dans les principales institutions du pays, dont se détachent notamment les Conservatoires napolitains et le Liceo musicale de Bologne. Tous avaient écrit au moins un opéra, Gaspari excepté, et nombre d'entre eux étaient des compositeurs acclamés dans les plus grands théâtres d'Italie ; la moitié d'entre eux avaient exercé ou exerçaient encore des fonctions de maître de chapelle, mais tous, conformément à la tradition italienne, avaient été en contact avec la musique sacrée. Deux d'entre eux, Rossi et Platania, dirigeaient de prestigieux Conservatoires, et d'autres assuraient des emplois analogues dans des lycées ou des écoles de musique, d'autres encore étaient sur le point d'être nommés à des charges similaires, en reconnaissance explicite de leurs mérites artistiques. Trois d'entre eux avaient signé d'importants traités de théorie et d'historiographie musicale, deux autres (Nini et Ricci) avaient enseigné le chant à Saint-Petersbourg, et s'ils étaient nombreux à avoir été musiciens de concert et chefs d'orchestre, seuls deux d'entre eux (Mabellini et Pedrotti) étaient des spécialistes reconnus en la matière. Enfin, il y avait parmi eux un soliste très célèbre, Antonio Bazzini, qui avait mené une éminente carrière de violoniste et compositeur connu dans toute l'Europe et avait même retenu l'attention de Robert Schumann, qui en tant que critique lui avait consacré en 1843 un long article publié dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Il y faisait observer, entre autres, que Bazzini était « italien en tout et au meilleur sens du terme : on dirait qu'il vient non pas d'un village de cette terre, mais d'un pays du chant, inconnu et éternellement serein ».

LES COMPOSITEURS DE LA MESSE POUR ROSSINI

ANTONIO BUZZOLLA (1815–1871) avait débuté comme professeur d'orchestre puis s'était perfectionné en composition à Naples et après une période passée à Berlin, il avait assis sa réputation à La Fenice de Venise avec son *Amleto* (1848). En conséquence, en 1851, il fut nommé maître de la chapelle de Saint-Marc. C'est sans doute le fait d'occuper cet emploi qui lui valut d'être invité par la Commission milanaise à écrire le *Requiem* et *Kyrie* de la Messe : parmi les plus importants musiciens qui exerçaient au service de l'église ne pouvait manquer de figurer le maître de chapelle de la basilique vénitienne – pour des raisons politiques évidentes (l'épisode de Porta Pia était imminent), la Commission milanaise n'aurait pas pu solliciter la collaboration des compositeurs qui travaillaient dans les chapelles romaines, et ceux-ci demeurèrent donc exclus du projet. Même s'il n'était pas un artiste de tout premier plan, Buzzolla fit montre dans sa production sacrée d'un savoir-faire discret, et fut considéré comme un bon pédagogue. Son mérite principal est d'avoir fondé, avec d'autres musiciens, la Société et école musicale de Venise en 1867, qui par la suite allait devenir le Conservatoire Benedetto Marcello.

ANTONIO BAZZINI (1818–1897) était devenu président de la Société des concerts de Brescia en 1868. Il y avait seulement quatre ans qu'il était retourné s'établir dans sa ville natale, après sa dernière tournée aux Pays-Bas. Avant cela, il avait mené une prestigieuse carrière de violoniste, acquérant une renommée que peu d'Italiens de l'époque pouvaient imaginer connaître. Drainant les foules, il avait joué dans toutes les métropoles européennes, et pendant dix ans, de 1853 à 1863, il avait vécu à Paris, se familiarisant avec les plus grands musiciens français. Bazzini se distinguait de ses confrères et compatriotes de par l'intérêt qu'il portait à la musique allemande. C'est pour cela qu'en tant qu'interprète il préférait la musique de chambre, et qu'une fois rentré définitivement dans sa patrie, il fut l'un des principaux promoteurs de différents cercles de quatuors. Son activité de prédilection était la composition, avec un intérêt un peu plus marqué pour la musique sacrée. Il allait acquérir une illustre réputation, d'abord en devenant professeur de composition (1873), puis directeur du Conservatoire de Milan (1882). Parmi ses élèves, on retiendra notamment les noms d'Alfredo Catalani et de Giacomo Puccini ; ce dernier assista à ses cours avant de suivre ceux de Ponchielli, et il fut sûrement marqué par le sujet *Turanda* (Milan, 1867), le seul opéra composé par Bazzini.

CARLO PEDROTTI (1817–1893) joua lui aussi un rôle de premier plan en tant qu'animateur culturel et surtout comme chef d'orchestre, spécialité dans laquelle ses capacités techniques et sa sensibilité lui permirent de se distinguer. Bien qu'ayant signé près de vingt opéras, le musicien véronais ne rencontra jamais de vrai succès théâtral, que ce soit auprès du public ou de la critique. Après une période passée au Théâtre Italien d'Amsterdam, il travailla à Vérone en tant qu'enseignant jusqu'à sa nomination, en 1868, comme directeur musical et administratif du Teatro Regio de Turin, et directeur du Liceo Musicale récemment créé. Sa carrière était donc en plein essor : sous peu (1872), Pedrotti allait fonder les Concerts populaires, institution qui en promouvant l'exécution des plus grands chefs-d'œuvre symphoniques allait favoriser le renouveau de la vie musicale italienne.

ANTONIO CAGNONI (1828–1896) se distingua à maintes reprises dans le genre comique dans le contexte des opéras italiens de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais sans jamais surpasser un savoir-faire délicat, et ce malgré le succès rencontré par son *Don Bucefalo* (sur un livret de Calisto Bassi) en 1847, succès confirmé par quelques reprises parisiennes qui suscitèrent l'intérêt du célèbre musicologue François-Joseph Fétis. Il allait ensuite être nommé à deux prestigieux postes de maître de chapelle, activité qu'il avait déjà exercée à Vigevano : d'abord quand il fut appelé à remplacer Coccia à Novara en 1873, puis pour succéder à Ponchielli en 1887 à Santa Maria Maggiore de Bergame, où Alessandro Nini avait longtemps travaillé. On notera aussi qu'à sa mort, il devait laisser inachevé un opéra dont le sujet avait aussi grandement intéressé Verdi : *Le roi Lear*, sur un livret de Ghislanzoni.

FEDERICO RICCI (1809–1877) était surtout connu pour avoir formé, avec son frère Luigi, un duo de compositeurs célèbre et singulier. Ensemble, ils avaient momentanément fait revivre la glorieuse tradition napolitaine avec *Crispino e la Comare*, sur un livret de Francesco Maria Piave, opéra qui avait rencontré un remarquable retentissement sur les scènes vénitiennes en 1850. Avec un tandem aussi soudé que le leur, il est difficile de discerner les caractéristiques de l'un ou de l'autre. Les opéras écrits par Federico révèlent un sens du drame modestement développé et des dons mélodiques de bon aloi. Quand on l'invita à composer le *Recordare* à la mémoire de Rossini, le musicien revenait de Saint-Petersbourg, où il avait dirigé l'école impériale de chant, pour se fixer à Paris, où il allait reprendre sa carrière théâtrale interrompue en 1853.

ALESSANDRO NINI (1805–1880) commença et termina sa carrière comme maître de chapelle et compositeur de musique sacrée, avec une longue parenthèse théâtrale durant laquelle il se fit surtout remarquer pour *La marescialla d'Ancre*, opéra monté à Padoue en 1839 et repris dans de nombreuses villes d'Italie. Il jouissait d'une modeste notoriété grâce à son style scrupuleux et à son inspiration, qu'illustre sa composition sacrée la plus connue, une Messe de Requiem pour quatre voix et orchestre. Son poste de maître de chapelle de la basilique de Santa Maria Maggiore à Bergame était l'un des plus riches en tradition spécifique de l'Italie d'alors et partant, l'un des plus prestigieux. Ses fonctions englobaient également la direction d'une école de musique annexe à la basilique où s'étaient formés, sous la houlette du plus illustre prédécesseur de Nini, Johann Simon Mayr (maître de chapelle à partir de 1802), Gaetano Donizetti, outre plusieurs autres musiciens et chanteurs renommés.

RAIMONDO BOUCHERON (1800–1876) occupait depuis plus de trente ans le poste le plus prestigieux de la musique sacrée milanaise, car il était maître de chapelle de la cathédrale. En outre il était bien connu de Giulio Ricordi en tant que collaborateur de la *Gazzetta musicale di Milano*. Membre des plus importantes académies philharmoniques d'Italie (Bologne, Rome et Florence), il avait eu des contacts sporadiques avec le mélodrame chanté : en plus d'avoir dirigé dans sa jeunesse l'orchestre du Teatro Civico di Voghera, il composa deux opéras qui ne furent jamais représentés. La plus intéressante de ses multiples activités fut peut-être celle qu'il mena dans le domaine de l'édition : on lui doit des ouvrages didactiques consacrés à l'harmonie et au contrepoint, ainsi que des traités d'esthétique dans lesquels il fit montre d'une vaste culture fondée sur de solides bases classiques. Sans jamais vraiment transcender les limites de l'académisme, Boucheron parvint, dans sa *Filosofia della musica*, livre publié par Ricordi en 1842, à développer une théorie sur le beau dans l'art des sons, traitant du caractère des instruments, des voix, des tonalités, des possibilités du contrepoint, et distinguant deux genres musicaux principaux, le genre liturgique et le genre théâtral.

CARLO COCCIA (1782–1873) figurait dans le trio initial de compositeurs auxquels la Commission avait d'abord pensé pour leur confier à chacun un tiers de la Messe. De nombreuses raisons contribuaient au prestige de ce maestro napolitain. De dix ans l'aîné de Rossini, il avait commencé à travailler au théâtre trois ans avant lui. Ses opéras-bouffe rencontrèrent un grand succès

entre 1810 et 1820, en particulier sur les scènes vénitiennes où avait aussi triomphé le compositeur de Pesaro. À partir des années 1830 et après de glorieux séjours à l'étranger – Lisbonne et Londres –, il marcha inévitablement sur les traces de Rossini, et suite à diverses essais plus ou moins transformés (une mauvaise presse à Naples mais des éloges à Milano pour ce qui fut sans doute son chef-d'œuvre, *La solitaria delle Asturie*, représenté à la Scala en 1838), il décida de se retirer de la vie théâtrale. À partir de 1840, année où il succéda à Mercadante en tant que maître de chapelle de San Gaudenzio, dans la province de Novara, Coccia mena pratiquement une seconde carrière comme compositeur de musique sacrée, ce qui fit de lui, selon toute probabilité, le symbole clé du projet verdien. Il incarnait le lien avec une tradition lyrique héritée en droite ligne du XVIII^e siècle (c'est Giovanni Paisiello qui le mit sur la voie de l'opéra, auquel il avait consacré sans relâche près de trente ans de sa vie, écrivant aussi de la musique sacrée et des traités pratiques de contrepoint). Le fait d'avoir passé une grande partie de sa vie à composer de la musique qui n'était plus destinée aux scènes lyriques une fois qu'il eut renoncé au théâtre constitue une analogie supplémentaire avec Rossini, et elle ne dut pas échapper aux membres de la Commission.

GAETANO GASPARI (1807–1881) était maître de l'une des chapelles les plus anciennes et importantes de la péninsule, San Petronio de Bologne et avait également dirigé pendant quelque temps les chœurs du Teatro Comunale. Il composa presque exclusivement des pièces sacrées assez quelconques, mais ses véritables spécialités furent l'historiographie musicale et la bibliographie. En plus de nombreux écrits de nature historique, l'entreprise la plus ardue et méritoire que Gaspari mena à bien fut l'inventaire de toutes les archives du Padre Martini et de la majeure partie de la bibliothèque du Liceo musicale, avec des dizaines de milliers de titres précieux qui constituent encore aujourd'hui l'un des plus imposants patrimoines de livres sur l'art des sons en Europe.

PIETRO PLATANIA (1828–1907), bien qu'étant, comme Cagnoni, de dix ans plus jeune que ses confrères, était déjà un compositeur assez reconnu. En 1852, le public de Palerme avait fait bon accueil à sa *Matilde Bentivoglio*, appuyée par Ricordi, et ce succès se vit confirmé par ses opéras suivants. Après avoir été nommé directeur du Conservatoire de Palerme en 1862, Platania se consacra avec une remarquable diligence à ce nouvel établissement. Par la suite, il dirigea aussi durant quatre ans la chapelle de la cathédrale de

Milan, où sont conservées la plupart de ses œuvres sacrées (dont le Psaume LXVII « *Exurgat Deus* », à vingt-quatre parties réelles avec accompagnement de grand orchestre, ouvrage véritablement titanesque, caractérisé par un contrepoint que Platania pousse jusqu'à ses derniers retranchements techniques grâce au savoir-faire acquis auprès de son professeur virtuose Pietro Raimondi). Il n'allait retourner au théâtre que beaucoup plus tard, après avoir assumé la direction du Conservatoire de Naples (1885), avec *Spartaco*, sur un livret de Ghislanzoni (Naples, Teatro San Carlo, 1891). Platania était un musicien extrêmement cultivé, et il a laissé des traités remarquables (*Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere*, 1871, *Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi*, 1883).

LAURO ROSSI (1812–1885), en plus de diriger le Conservatoire de Milan, était également collaborateur de la *Gazzetta musicale di Milano*. Après avoir glané ses premiers succès dans les provinces de Naples et de Rome au cours des années 1830, il avait émigré en Amérique du Sud, où il avait été directeur artistique et imprésario. Une fois rentré en Europe, il était resté en lien avec les modèles de la tradition bouffe napolitaine, dont il fut l'un des champions jusqu'à la fin des années 1870. Il acquit une grande notoriété avec des titres de caractère principalement semi-sérieux, très aimés des plus grands interprètes de l'époque (y compris Marietta Albin et Amelita Galli), comme *Il domino nero* (Milan, 1849) et *La contessa di Mons*, créé à Turin en 1874 sous la direction de Carlo Pedrotti. Il n'avait pas beaucoup d'expérience en matière de musique sacrée quand il accepta de composer l'*Agnus Dei* du Requiem pour Rossini à la place de Petrella, mais il jouissait d'un grand prestige de musicien et d'homme de culture dans les salons milanais. Quelques années plus tard, devenu directeur du Conservatoire de Naples (en 1871) après avoir dirigé celui de Milan, Rossi montra qu'il était capable de renouveler son style, s'insérant avec autorité au cœur de l'évolution stylistique que connaissait alors l'opéra italien.

TEODULO MABELLINI (1817–1897) était l'un des artistes les plus en vue du monde de la musique de l'époque. En tant que compositeur, il s'était distingué au théâtre grâce aux succès rencontrés sur différentes scènes lyriques italiennes, mais il s'était aussi signalé dans le domaine de la musique sacrée, avec à son actif un solide catalogue d'œuvres comprenant quantité de messes, d'oratorios, de motets, de répons, d'hymnes et d'autres pages. En sa qualité de professeur de composition de l'Institut musical florentin, il

forma de nombreux élèves appelés à devenir célèbres comme Emilio Usiglio et Luigi Mancinelli. Il occupa ensuite outre le poste de maestro directeur de l'important Teatro della Pergola de Florence, qui avait accueilli la création de *Macbeth* en 1847, celui des concerts populaires qui se déroulaient dans le Salone dei Cinquecento du Palazzo Vecchio, institution incontournable pour la diffusion de la musique instrumentale des Allemands classiques et romantiques en Italie. Mabellini s'était vu reprocher son style excessivement savant, qui s'imposait aux dépens d'une véritable originalité, mais son approche de musicien attentif à toutes les innovations nécessaires transcende ces éventuelles limites.

Michele Girardi



Sant'Agata, 17. November 1868

Liebster Ricordi,

Ich möchte, dass zum Gedenken an Rossini die angesehensten Komponisten Italiens (allen voran Mercadante und sollte er nur ein paar Takte beisteuern) eine Messa da Requiem komponieren, die an dessen ersten Todestag aufgeführt werden soll.

Ich möchte, dass nicht nur die Komponisten, sondern auch die ausführenden Musiker, über ihre Arbeit hinaus auch noch einen Obolus spenden, um die notwendigen Unkosten zu bezahlen.

Ich möchte, dass niemand von außen und niemand außerhalb der Kunst – so einflussreich er auch sein mag, dieses Vorhaben unterstützt. In dem Fall würde ich mich sofort davon zurückziehen.

Das Requiem sollte in der Basilika San Petronio in der Stadt Bologna aufgeführt werden, der eigentlichen musikalischen Heimat Rossinis.

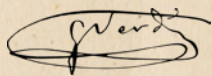
Diese Messe darf auf keinen Fall Gegenstand von Neugier oder Spekulation werden, sondern vielmehr, sobald sie aufgeführt wurde, versiegelt und im Archiv des Liceo Musicale deponiert werden, woraus sie nimmermehr entfernt werden sollte. Vielleicht könnte man eine Ausnahme zu Jahrestagen machen, wenn die Nachwelt Rossinis Todestag zu ehren gedenkt.

Wenn ich beim Heiligen Vater gut angesehen wäre, würde ich ihn um die Erlaubnis bitten, dass wenigstens dieses eine Mal Frauen an der Aufführung der Musik beteiligt werden dürften, aber da dies nicht der Fall ist, sollte man jemand Geeigneteren als mich finden, diese Erlaubnis zu erhalten.

Man sollte ein Komitee aus klugen Männern einsetzen, um den Fortgang dieses Vorhabens zu regeln und vor allem, um die Komponisten auszuwählen, die einzelnen Stücke zu verteilen und die Arbeiten insgesamt zu überwachen.

Die Komposition wird (so gut auch ihre einzelnen Teile sein mögen) zwangsläufig keine musikalische Einheit erreichen, doch selbst wenn sie darin fehlt, wird sie unter Beweis stellen, wie groß in uns allen die Bewunderung für diesen Mann ist, dessen Verlust nun die ganze Welt betrauert.

Lebwohl und vertrau mir
Herzlich

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'G. Verdi', enclosed within a simple oval border.

G. VERDI

EIN PANITALIENISCHES PROJEKT ZU EHREN ROSSINIS MICHELE GIRARDI

Nie hätte Giuseppe Verdi sich wohl träumen lassen, dass sein 1868 gemachter Vorschlag, wie man Rossinis Künstlergenie nach dem Tod dieses Titanen der europäischen, also der italienischen und der französischen, Oper ehren könne, mehr als ein Jahrhundert später in die Realität umgesetzt werden würde. Damals hatte seine Idee, die für das damalige Italien repräsentativsten Komponisten zu vereinen und jeden mit einem Teil eines Requiems zu betrauen, in einem Meer von Eigeninteressen und Absagen aus Absagen wegen vorgeblicher praktischer Schwierigkeiten Schiffbruch erlitten. Hinter diesen Absagen versteckte sich die eindeutige Weigerung, an einem Vorhaben teilzunehmen, das nicht nur vollkommen uneigennützig war, sondern für die Künstleragenturen ungünstige Bedingungen bot.

Verdis Vorhaben war und bleibt einzigartig schon wegen seiner moralischen Komponente, und diesen Aspekt muss jeder, der heute dieses Werk hört, bei dessen Bewertung berücksichtigen. Es wäre unrealistisch, einen einheitlichen Kompositionsstil zu erwarten, dies war von Anfang an auszuschließen. Genauso sollte auch die unterschiedliche Qualität der Musik beurteilt werden. Welches Land auf der Welt hätte schon 13 Komponisten auf dem gleichen hohen Niveaus nennen können? War es also nur eine Utopie Verdis? Keineswegs. Er war sich dieser Probleme vor allen anderen bewusst. Aus den Briefen über dieses Projekt geht deutlich hervor, dass er seinen Blick auf die moralische Bedeutung des Ereignisses richtete, wie man in seiner edelmütigen Absichtserklärung auf Seite X lesen kann, die in der *Gazzetta musicale di Milano* veröffentlicht wurde. Er, der als Komponist auf höchstem Niveau sich selbst als „Handwerker“ sah, konnte durchaus das künstlerische Ergebnis absehen, doch er suchte nicht nach dem Ideal, sondern wünschte ein reales Abbild des eigenen Landes, das den großen Rossini damit ehren sollte. Und genauso kam es auch. Handwerklich gute Musik, Gebrauchsmusik, Musik für den Alltag (obwohl das Ereignis ausdrücklich als außergewöhnlich geplant war), geschrieben nach den gleichen Kriterien, die für die Opernkreise galten, in denen einige der ausgewählten Komponisten sich ehrenvoll schlugen: kein romantisches Streben nach künstlerischer Unsterblichkeit, obwohl bei jedem das Bemühen zu sehen ist, sein Bestes zu geben.

Erste kritische Stimmen, die sich im damaligen Mailand zu Verdis Plan erhoben, waren der „Trovatore“, gefolgt vom „Sotterrato“ (der Name, Totengräber,

ist hier Programm), der von dem neuen Projekt ein Rossinis *Stabat Mater* (wichtigster Programmpunkt bei den Feierlichkeiten zu dessen Begräbnis am 21. November 1868 in Paris und in Pesaro) wenigstens ebenbürtiges künstlerisches Niveau erwartete und sich fragte, ob „Verdi an den Hackbraten, die gemischte Fischplatte, das Potpourri oder den spanischen Kohleintopf gedacht hat, der daraus entstünde“. Diese Einwände berührten Verdi kaum, doch nachdem der Gedenktag wegen der Ignoranz der Menschen ungenutzt verstrichen war, schwand seine Motivation, das Vorhaben fortzusetzen, obwohl die Partitur vollendet war und man mit den Proben hätte beginnen können. Später nahm er das *Libera me*, das er dafür geschrieben hatte, als Finalsatz in dem zum Tode Alessandro Manzoni (1785–1873) geschriebenen Requiem wieder auf (1874).

1988 wurde die von David Rosen wiederentdeckte *Messa* dem Konzertleben durch eine gemeinsame Initiative von Pierluigi Petrobelli, dem damaligen Direktor des Istituto Nazionale di Studi Verdiani, und des Leiters der Stuttgarter Bachakademie, Helmuth Rilling zurückgegeben. Auch für diese Fassung wurde eine Auswahl ganz in Verdis Sinne getroffen, indem man die Überarbeitung der Partitur für die moderne Aufführungspraxis jungen Musikwissenschaftlern anvertraute, die nach Möglichkeit aus der gleichen Stadt oder Region kommen sollten wie die beteiligten Komponisten. Das Werk wurde am 11. September 1988 in Stuttgart uraufgeführt, es folgten zwei weitere Konzerte im Dom von Parma und im Teatro Morlacchi in Perugia. Die Messe wurde später noch wenige Male in Frankreich und Großbritannien gespielt. Beim Hören bemerkt man, dass beinahe alle Teile ein ansehnliches Niveau besitzen, zwar weit entfernt von Genie, das man sich auch nicht erwarten durfte, aber zweifellos auch von Formalismus und Provinzialität.

Wie Julian Budden so geglückt formulierte, gebührt der Messe für Rossini der Verdienst, „einen Einblick in die italienische Kirchenmusik vor 100 Jahren zu geben“, die man selbst heute noch nicht ausreichend kennt. Außerdem hat sie uns ermöglicht, Einblick in Verdis kompositorische Werkstatt zu bekommen, um dort an den wenigen, aber signifikanten Änderungen, die er am *Libera me* vornahm, die Entwicklung seiner Kunst zu sehen, die sich fortwährend vervollkommnete. Beim Hören lässt sich leicht erkennen, dass Verdi 1869 im Kern schon die Sequenz des Requiems für Manzoni komponiert hatte, da das abschließende Responsorium das große Thema des *Dies irae* bereits enthält und es auch regelmäßig im zweiten Abschnitt wiederaufgenommen

wird. Diese beiden Ergebnisse würden schon genügen, um sich zu wünschen, dass man öfter so vorgehen würde. Die Idee, ein konkretes musikalisches Werkstattprojekt auf den Weg zu bringen, in dem sich wissenschaftliche Forschung mit praktischer Ausführung zu einer Einheit verbinden, findet in der Neuentdeckung der Messe für Rossini eine wertvolle Bestätigung und einen unabdingbaren Schlüssel zur Interpretation, um die Vergangenheit nicht nur mit fanatischer Begeisterung oder Sentimentalität zu betrachten, sondern auch in einem historischen Bewusstsein, und so teilt man mit Verdi den Gedanken einer uneigennützigen Ehrung eines der größten musikalischen Genies aller Zeiten.

DIE MESSE FÜR ROSSINI UND IHRE GESCHICHTE

Es war nicht einfach, eine Auswahl der Komponisten für diese Messe zu treffen. Das am Konservatorium von Mailand eingesetzte Komitee, gab seine Kriterien in einer Erklärung bekannt, die der Sekretär Giulio Ricordi für die *Gazzetta musicale di Milano* (Ausgabe vom 9. Mai 1869) verfasste und die in den wichtigsten italienischen Zeitschriften ganz oder in Zusammenfassung veröffentlicht wurde. Als Erstes hatte man komponierende Laien ausgeschlossen, dann eine Auswahl getroffen je nach Verdienst entweder für das Musiktheater oder die geistliche Musik, die die Komponisten bei den „renommiertesten Chören“ erworben hatten. Die Erklärung lässt auch erkennen, wie sehr man bemüht war, Gerüchte auszuräumen, die sich um den Einfluss Verdis als dem Initiator des Vorhabens bei der Entscheidungsfindung für diesen oder jenen Komponisten rankten. Tatsächlich hatte das Komitee überwiegend unabhängig gearbeitet, wie ein Brief Ricordis an Verdi vom 19. Dezember 1868 beweist, in dem der Verleger dem Komponisten von einer Sitzung des Komitees am Vortag berichtet. Ausgehend von der Idee, sich auf wenige Teilnehmer zu beschränken, hatte das Komitee sich schließlich für die 13 in der Erklärung aufgeführten Namen entschieden. Zwei der ersten drei Komponisten, bei denen sich alle einig waren, sollten dann auch tatsächlich an dem Projekt teilnehmen, nämlich Verdi und Carlo Coccia. Der dritte war Saverio Mercadante, der aus gesundheitlichen Gründen ablehnte. Enrico Petrella, der für das *Agnus Dei* vorgesehen war, sagte ebenfalls ab und wurde durch Lauro Rossi ersetzt, der als Mitglied des Komitees dadurch in einen offensichtlichen Interessenskonflikt geriet.

Die stärksten Zweifel an der tatsächlichen Repräsentativität der ausgewählten Komponisten kamen ausgerechnet vom ärgstem Gegner von Verdis Projekt, dem

Impresario Scalaberni aus Bologna, der sich geweigert hatte, die für die Saison des Teatro Comunale in Bologna verpflichteten Solisten, Chor und Orchester zur Verfügung zu stellen, ohne die man die Messe zum ersten Todestag Rossinis, dem 13. November 1869, in der Basilica San Petronio nicht aufführen konnte. In einem Brief vom 6. Oktober an den *Monitore*, der in der *Gazzetta Musicale* vom 14. November mit einem Kommentar veröffentlicht wurde, monierte er, dass von der „nationalen Feierlichkeit“, gemeint ist die Komposition der Messe, „junge Maestros wie Boito, Dall'Argine, Faccio, Marchetti usw. ausgeschlossen“ würden. Doch diese Namen fehlen durchaus mit Berechtigung. Dall'Argine, geboren in Parma, genoss in Bologna eine gewisse Bekanntheit wegen seines *Barbiers von Sevilla* auf das gleiche Libretto wie Rossini, der am 11. November 1868, zwei Tage vor dem Tod Rossinis, in Bologna uraufgeführt wurde, während zwei weitere seiner Werke im Vorjahr in zwei kleineren Theatern in Mailand nur lauwarm aufgenommen worden waren. Also zählte er wohl kaum zu den genialsten Musikern seiner Zeit. Filippo Marchetti hatte mit *Ruy Blas* zweifellos ein bedeutsames Stück, doch das Debüt an der Scala am 3. April 1869 war beinahe unbeachtet geblieben und erst später, nachdem der Mailänder Musikverlag Lucca es erworben hatte, sollte das Werk wirklich bekannt werden. Faccio und Boito gehörten zu den bedeutendsten Vertretern der Scapigliatura, einer Stilrichtung, für die weder Ricordi noch Verdi damals Sympathien hegten, obwohl sie zu einigen von deren Leitfiguren ausgezeichnete Beziehungen pflegten, wie zu Antonio Ghislanzoni, dem Herausgeber der *Gazzetta musicale*. Außerdem waren die kritischen Stimmen noch nicht verstummt, die sich nach dem noch nicht lange zurückliegenden Misserfolg von Boitos *Mefistofele* im März 1868 (acht Monate vor Rossinis Tod) an der Scala erhoben hatten, und als wäre das nicht genug, gab es noch ein unüberwindliches Hindernis, die damalige Abneigung Verdis gegen Boito, der ihn indirekt in einer Ode in Sapphischem Stil eines zweifelhaften Geschmacks beschuldigt hatte, er hätte den Altar der Kunst „als Mauer eines Hurenhauses verschandelt“ (die bei einem Bankett improvisierten Verse wurden im November 1863 veröffentlicht). Ein letztes Ausschlusskriterium könnte auch das jugendliche Alter der vier Komponisten gewesen sein: außer Marchetti, Jahrgang 1831, waren alle nach 1840 geboren, während die jüngsten an der Messe beteiligten Komponisten, Cagnoni und Platania, 1828 geboren waren. Diese beiden hatten als einzige die 50 noch nicht erreicht, während sechs der anderen, darunter auch Verdi, über 50 waren, weitere vier über 60 und Coccia sogar über 80: Vielleicht gehörte auch ein reifes Alter zu den Kriterien des Komitees, das außer bei Platania und Cagnoni keine Ausnahmen zulassen wollte.

Ähnliche Überlegungen könnten auch für das Fehlen Amilcare Ponchiellis gelten, geboren 1834, der zudem, wenn auch nicht eng, der Scapigliatura verbunden und noch nicht zu dem Ruhm gekommen war, den er dann mit seinen Hauptwerken erreichen sollte, angefangen mit der neuen Version von Manzoni's *Verlobten* (1872). Die 12 vom Komitee schließlich ausgewählten Komponisten boten also ein würdiges und repräsentatives Abbild des italienischen Musiklebens der Zeit, sowohl im Bereich der Oper als auch der Kirchenmusik. Obwohl sie ursprünglich aus ganz verschiedenen Städten Italiens kamen, konnten sich immerhin neun Komponisten rühmen, an den wichtigsten italienischen Institutionen studiert zu haben, besonders bedeutend die Konservatorien von Neapel und das Liceo Musicale in Bologna. Alle außer Gaspari hatten mindestens eine Oper geschrieben und viele von ihnen waren in den wichtigsten Opernhäusern Italiens gefeiert worden; die Hälfte der Komponisten hatte eine Position als Kapellmeisters inne oder in der Vergangenheit gehabt, vor allem aber waren gemäß der italienischen Musiktradition alle mit Kirchenmusik vertraut. Zwei von ihnen, Rossi und Platania, leiteten bedeutende Konservatorien, weitere erfüllten vergleichbare Ämter an Musikakademien oder -schulen, andere sollten sie später als Anerkennung ihrer künstlerischen Verdienste erlangen. Drei der Komponisten hatten bedeutende Abhandlungen über Musiktheorie und Musikgeschichte verfasst, zwei, Nini und Ricci, hatten in Sankt Petersburg Gesang unterrichtet, viele hatten als Orchestermusiker und Dirigenten gewirkt, besonders Mabellini und Pedrotti waren anerkannte Experten auf diesem Gebiet. Und schließlich gab es unter ihnen noch einen hervorragenden Konzertmusiker, Antonio Bazzini, der eine europaweite Karriere als Geiger und Komponist vorzuweisen hatte, sodass sogar Robert Schumann ihm 1843 als Musikkritiker einen langen Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* widmete (in dem er davon sprach, dass dieser im besten Sinn in allem italienisch sei, Bazzini scheine nicht aus einem Land von dieser Erde zu kommen, sondern aus einem Land des Gesangs, einem unbekannten Land der ewigen Seligkeit).

DIE KOMPONISTEN DER MESSE FÜR ROSSINI

ANTONIO BUZZOLA (1815–1871) hatte seine Laufbahn als Orchestersolist begonnen, um dann seine Fähigkeiten als Komponist zu vervollkommen, und konnte – nach einem Zwischenspiel als Kapellmeister in Berlin – am Teatro La Fenice in Venedig mit seiner Oper *Hamlet* (1848) seinen Ruf festigen. In der Folge wurde er 1851 zum Kapellmeister von San Marco berufen. Dieser Position

verdankt Buzzola wahrscheinlich die Einladung des Mailänder Komitees, *Requiem* und *Kyrie* zu komponieren: Unter den bedeutendsten Musikern im Dienst der Kirche durfte der Kapellmeister dieser berühmten Basilika in Venedig nicht fehlen – aus offensichtlichen politischen Gründen (Die Erstürmung Roms und die folgende Einheit Italiens war noch Zukunftsmusik) hätte das Mailänder Komitee keine Kapellmeister an den Kirchen Roms berücksichtigen können. Obwohl Buzzola kein Komponist von höchstem Rang war, zeugten seine geistlichen Werke von einer recht guten Technik und er galt als fähiger Lehrer. Doch sein größter Verdienst war die Gründung der „Società e Scuola Musicale Benedetto Marcello“ 1867 in Venedig, aus der später das Konservatorium „Benedetto Marcello“ hervorging.

ANTONIO BAZZINI (1818–1897) war 1868 Präsident der Società dei Concerti in Brescia geworden. Erst vier Jahre zuvor war er nach einer Tournee durch die Niederlande in seine Heimatstadt zurückgekehrt. Bazzini hatte eine glanzvolle Karriere als Geiger hinter sich, durch die er einen Bekanntheitsgrad wie wenige Italiener seiner Zeit erlangt hatte. Er hatte in allen wichtigen Städten Europas gespielt und zehn Jahre, von 1853 bis 1863, in Paris gelebt und sich dort mit den bedeutendsten französischen Musikern angefreundet. Anders als die meisten italienischen Komponisten interessierte Bazzini sich sehr für die deutsche Musik. Deswegen zog er als Interpret die Kammermusik vor, und nachdem er endgültig nach Brescia zurückgekehrt war, gehörte er zu den größten Förderern der verschiedenen Società del Quartetto, in denen diese Musik gespielt wurde. Doch seine größte Liebe galt dem Komponieren, wobei er ein starkes Interesse für geistliche Musik entwickelte. Eine wertvolle Anerkennung seiner Talente war die Ernennung erst zum Professor für Komposition (1873) und dann zum Direktor des Mailänder Konservatoriums (1882): Unter seinen Schülern muss man natürlich Alfredo Catalani und Giacomo Puccini nennen, Letzterer hatte Unterricht bei ihm, bis er zu Ponchielli überwechselte und sollte das Thema von dessen einziger Oper, *Turanda* (Mailand, 1867) im Hinterkopf behalten.

CARLO PEDROTTI (1817–1893) war als Leiter von kulturellen Institutionen und vor allem als Dirigent ebenfalls eine Persönlichkeit ersten Ranges im italienischen Musikleben. In der Arbeit mit dem Orchester zeichnete er sich durch seine technische Brillanz und seine Sensibilität hervor. Obwohl er knapp 20 Opern komponiert hatte, war den Werken des in Verona Gebürtigen nie wirklicher Erfolg – weder beim Publikum noch bei den Kritikern – beschieden. Nachdem er einige Zeit das Teatro Italiano in Amsterdam geleitet hatte, arbeitete er in

Verona als Lehrer, bis er 1868 zum Leiter und Dirigenten des Teatro Regio und gleichzeitig zum Direktor des neugegründeten Liceo Musicale berufen wurde. Mit seiner Karriere ging es also gerade kräftig bergauf: Kurze Zeit später, 1872, gründete Pedrotti die „Concerti popolari“, die mit der Aufführung der größten sinfonischen Meisterwerke wichtige Impulse für die Erneuerung des italienischen Musiklebens geben sollten.

ANTONIO CAGNONI (1828–1896) trat öfter im komischen Genre aus der Menge der italienischen Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervor. Aber er kam nie über anständiges Handwerk hinaus, obwohl er mit seinem *Don Bucefalo* auf ein Libretto von Calisto Bassi ab 1847 reüssierte, ein Erfolg, der durch einige gelungene Aufführungen in Paris bestätigt wurde und sogar das Interesse des Musikwissenschaftlers Fétis weckte. Seine Tätigkeit als Kapellmeister, die er schon in Vigevano ausgeübt hatte, wurde durch die Zuerkennung zweier wichtiger Stellen in diesem Bereich gewürdigt, 1873 folgte er auf Coccia in Novara, 1887 auf Ponchielli in Santa Maria Maggiore, eine Stelle, die Nini viele Jahre innegehabt hatte. Als er starb, ließ er eine unvollendete Oper zurück, mit deren Thema sich auch Verdi intensiv beschäftigt hatte: König Lear, auf ein Libretto von Ghislanzoni.

FEDERICO RICCI (1809–1877) war vor allem dafür bekannt, dass er mit seinem Bruder Luigi ein berühmtes und in der Geschichte einzigartiges Komponistenduo bildete. Mit *Crispino e la Comare* auf ein Libretto von Francesco Maria Piave hatten sie die glorreiche Buffatradition Neapels wiederbelebt und damit 1850 beachtlichen Erfolg auf venezianischen Bühnen erreicht. Bei einem so eingespielten Duo fällt es schwer zu unterscheiden, wer welche Eigenschaften einbrachte. Die Werke Federicos offenbaren einen gewissen Sinn für das Theater und melodische Qualitäten. Als er eingeladen wurde, das *Recordare* zum Gedenken an Rossini zu komponieren, war er gerade auf dem Weg von Sankt Petersburg, wo er die Kaiserliche Gesangsschule geleitet hatte, nach Paris, wo er seine 1853 unterbrochene Theaterkarriere wiederaufnahm.

ALESSANDRO NINI (1805–1880) begann und beschloss seine Laufbahn als Kapellmeister und Komponist von Kirchenmusik, dazwischen lag eine lange Zeit der Tätigkeit fürs Theater, in der er besonders mit seiner *La marescialla d'Acre* hervortrat, die 1839 in Padua uraufgeführt und in zahlreichen italienischen Städten nachgespielt wurde. Nini's Kompositionsstil genoss recht guten Ruf wegen seiner Genauigkeit und seines Einfallsreichtums, welche er auch in seinem bekanntesten sakralen Werk bewies, einem Requiem für vier Stimmen und Orchester. Sein

Amt als Kapellmeister der Basilika Santa Maria Maggiore in Bergamo gehörte zu den traditionsreichsten und deshalb auch renommiertesten im Italien seiner Zeit, beinhaltete es doch auch die Leitung der der Basilika angeschlossenen Musikschule, in der unter seinem berühmtesten Vorgänger, Johann Simon Mayr (Kapellmeister von 1802 bis zu seinem Tod) neben anderen berühmten Musikern und Sängern auch Gaetano Donizetti ausgebildet wurde.

RAIMONDO BOUCHERON (1800–1876) hatte als Domkapellmeister schon über 30 Jahre die angesehenste Position im Bereich der Kirchenmusik in Mailand inne. Außerdem war er Giulio Ricordi als Mitarbeiter der *Gazetta musicale di Milano* bestens bekannt. Mitglied der bedeutendsten Musikakademien Italiens (Bologna, Rom, Florenz) kam er auch vereinzelt mit der Oper in Berührung: In seiner Jugend hatte er das Orchester des Teatro Civico in Voghera geleitet und zwei Opern geschrieben, die nie aufgeführt wurden. Doch die vielleicht interessanteste seiner vielseitigen Tätigkeiten war die des Autors: Boucheron schrieb Lehrwerke über Harmonielehre und Kontrapunkt, Abhandlungen über Musikästhetik, in denen er seine umfangreiche humanistische Bildung bewies. Obwohl er nie die Grenzen des Akademismus überschritt, gelang es Boucheron in seinem 1842 bei Ricordi verlegten Werk über die *Philosophie der Musik* eine Theorie über das Schöne in der Tonkunst zu entwickeln, in dem er das Wesen der Instrumente, der Stimmen, der Tonalitäten, der Möglichkeiten des Kontrapunktes behandelte und die Musik in zwei Hauptkategorien einteilte: Kirchenmusik und Bühnenmusik.

CARLO COCCIA (1782–1873) gehörte zu den drei Komponisten, an die das Komitee zunächst je ein Drittel der Messe vergeben wollte. Es gab viele Gründe, die diesen Maestro aus Neapel so wertvoll für das Unternehmen erscheinen ließen. Er war zehn Jahre älter als Rossini und hatte sein Debüt im Theater drei Jahre vor ihm gehabt. Seine musikalischen Lustspiele wurden zwischen 1810 und 1820 höchst erfolgreich aufgeführt, besonders auf den Bühnen Venedigs, wo auch Rossini triumphierte. Unglücklicherweise wurde er ab 1830 nach prestigeträchtigen Auslandsaufenthalten in Lissabon und London zu einem Epigonen Rossinis, und nachdem einigen Werke unterschiedlicher Erfolg beschieden war – in Neapel wurde er verrissen, in Mailand gab es Beifall für seine *La solitaria delle Asturie* (Uraufführung 1838 an der Scala), wahrscheinlich sein Meisterwerk –, beschloss er, sich vom Theater zurückzuziehen. Ab 1840, als er die Nachfolge Mercadantes als Kapellmeister von San Gaudenzio (Novara) antrat, erlebte Coccia praktisch eine zweite Karriere als Komponist geistlicher Musik, was ihn höchstwahrscheinlich zur notwendigen Symbolfigur in Verdis Vorhaben werden ließ. Er stand für eine

Verbindung zur Operntradition des 18. Jahrhunderts, da Paisiello ihm als sein Lehrer den Weg zum Theater gewiesen hatte, woran sich nach dem Rückzug von der Bühne nach fast 30 Jahren ununterbrochener Tätigkeit, Komponist von Kirchenmusik und Autor von praktischen Abhandlungen um Kontrapunkt anschlossen. Dass Coccia in dieser zweiten Hälfte seines Lebens Musik schrieb, die nicht für die Bühne bestimmt war, war eine weitere Parallele zu Rossini, die dem Komitee bestimmt nicht verborgen geblieben war.

GAETANO GASPARI (1807–1881) war Kapellmeister einer anderen ehrwürdigen und bedeutenden Kirche Italiens, San Petronio in Bologna, nachdem er einige Zeit auch die Chöre des dortigen Teatro Comunale geleitet hatte. Seine geistlichen Werke waren fast alle unbedeutend, aber seine eigentlichen Spezialgebiete waren die historische Musikwissenschaft und die Bibliografie. Neben zahlreichen Schriften zur Musikgeschichte konnte Gaspari ein schwieriges und verdienstvolles Projekt erfolgreich zum Abschluss bringen, die Katalogisierung des gesamten Archivs von Pater Martini und eines großen Teils der Bibliothek des Liceo Musicale. Zehntausende kostbare Titel, die auch heute noch einen der größten Bibliotheksschätze in Europa in Bezug auf die Tonkunst darstellen.

PIETRO PLATANIA (1828–1907) galt schon als sehr bekannter Komponist, obwohl er wie Cagnoni gut zehn Jahre jünger als seine an der Messe beteiligten Kollegen war. Bereits 1852 hatte das Publikum von Palermo seine Oper *Matilde Bentivoglio* wohlwollend aufgenommen, die Aufführung hatte Giulio Ricordi finanziell unterstützt, aber obwohl er mit seinen folgenden Bühnenwerken seinen Erfolg bestätigen konnte, widmete sich Platania, nachdem er 1862 Leiter des dortigen Konservatoriums geworden war, mit ausgesprochener Hingabe vor allem dieser neuen Aufgabe. Danach war er vier Jahre Domkapellmeister in Mailand; aus dieser Zeit stammt der Hauptteil seiner geistlichen Werke. An dieser Stelle sei wenigstens an den Psalm LXVII *Exurgat Deus* für sechs vierstimmige Chöre und großes Orchester erinnert, ein wirklich monumentales Werk mit einer kontrapunktischen Struktur, die bis an die Grenzen des technisch Machbaren getrieben wurde, wie er sie bei seinem virtuellen Lehrer Pietro Raimondi gelernt hatte. Er sollte erst viel später, nämlich 1885, nachdem er die Leitung des Konservatoriums in Neapel übernommen hatte, mit *Spartacus* auf die Bühne zurückkehren. Das Werk auf ein Libretto von Ghislanzoni wurde 1891 am Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführt. Platania war ein äußerst gebildeter Musiker und hinterließ bedeutsame Schriften zu unterschiedlichen Themen (*Ein kompletter Kurs über Fugen und Kanons jeder Art* 1871 und *Abhandlung*

zur Harmonielehre, gefolgt von einem Kurs zum Kontrapunkt von Kanon zur Fuge und anderen ähnlichen Partimenti, 1883)

LAURO ROSSI (1812–1885) leitete das Konservatorium in Mailand und war Mitarbeiter der *Gazzetta musicale di Milano*. Nachdem er in den 1830ern erste Erfolge in Neapel und Rom gefeiert hatte, war er nach Südamerika gegangen, wo er als künstlerischer Leiter und Impresario wirkte. Die Werke, die er nach seiner Rückkehr nach Europa schrieb, blieben immer in der neapolitanischen Tradition der Opera buffa verhaftet, der er in angemessener Weise bis in die 1870er nacheiferte. Mit meist dem Genre der Opera semiseria angehörenden Werken, die bei den größten Sängern (z.B. bei Marietta Albinoni und Amelita Galli) seiner Zeit sehr beliebt waren, erlangte er breite Bekanntheit, darunter *Il domino nero* (Mailand, 1849) und *La contessa di Mons*, die unter der Leitung von Pedrotti 1874 in Turin uraufgeführt wurde. Er hatte wenig Erfahrung in der Kirchenmusik, als er anstelle von Petrella die Komposition des *Agnus Dei* im Requiem für Rossini übernahm, aber er war in Mailand als Musiker und Mann des Kulturbetriebs geschätzt und bekannt. Wenige Jahre später, ab 1871, nachdem er zunächst die Leitung des Konservatoriums in Neapel, danach die des in Mailand übernommen hatte, gelang es Ricci, seinen Musikstil zu erneuern, und er beeinflusste die stilistische Entwicklung der italienischen Oper seiner Zeit maßgeblich.

TEODULO MABELLINI (1817–1897) war einer der Künstler, die in der damaligen Musikwelt am meisten präsent waren. Als Komponist hatte er in einigen Opernhäusern Erfolge gefeiert, doch er konnte auf dem Gebiet der Kirchenmusik mit einem umfangreichen Werkkatalog vorweisen, der zahlreiche Messen, Motetten, Oratorien, Responsorien, Hymnen und andere Kompositionen beinhaltete. Als Kompositionslehrer am Istituto Musicale von Florenz bildete er viele Schüler aus, die später berühmt werden sollten wie Usiglio und Mancinelli. Schließlich wurde er zum Direktor und Chefdirigenten des berühmten Teatro alla Pergola berufen, in dem 1847 Verdis *Macbeth* uraufgeführt worden war, und gleichzeitig zum Leiter der „Concerti Popolari“ im Ratssaal (Sala dei Cinquecento) des Palazzo Vecchio, eine der wichtigsten Institutionen für die Verbreitung von Instrumentalmusik der deutschen Klassik und Romantik in Italien. Mabellini wurde stets vorgeworfen, sein Stil zeuge von übertriebener Gelehrsamkeit und zu wenig wahrer Kreativität, aber seine Position als Musiker, der ständig auf jede nötige Neuheit achtete, macht eventuelle Beschränkungen wieder wett.

Michele Girardi



Riccardo Chailly with (L to R) Giorgio Berrugi, Veronica Simeoni, Simone Piazzola, Maria José Siri and Riccardo Zanellato

Sant'Agata, 17 Novembre 1868

Carissimo Ricordi

Ad onorare la memoria di Rossini vorrei che i più distinti maestri italiani (Mercadante a capo, e fosse anche per poche battute) componessero una Messa da Requiem da eseguirsi all'anniversario della sua morte.

Vorrei che non solo i compositori, ma tutti gli artisti esecutori, oltre il prestare l'opera loro, offrissero altresì l'obolo per pagare le spese occorrenti.

Vorrei che nissuna mano straniera, nè estranea all'arte, e fosse pur potente quanto si voglia, ci porgesse aiuto. In questo caso io mi ritirerei subito dall'associazione.

La Messa dovrebbe essere eseguita nel S. Petronio della città di Bologna che fu la vera patria musicale di Rossini.

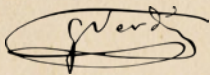
Questa Messa non dovrebbe essere oggetto né di curiosità, né di speculazione; ma appena eseguita, dovrebbe essere suggellata, e posta negli archivi del Liceo musicale di quella città, da cui non dovrebbe esser levata giammai. Forse potrebbe esser fatta eccezione per gli anniversari di Lui, quando i posterì credessero di celebrarli.

Se io fossi nelle buone grazie del Santo Padre, lo pregherei a voler permettere, almeno per questa sola volta, che le donne prendessero parte all'esecuzione di questa musica, ma non essendolo, converrà trovare persona più di me idonea ad ottenere l'intento.

Sarà bene istituire una Commissione di uomini intelligenti onde regolare l'andamento di quest'esecuzione, e soprattutto per scegliere i compositori, fare la distribuzione dei pezzi, e vegliare sulla forma generale del lavoro.

Questa composizione (per quanto ne possano essere buoni i singoli pezzi) mancherà necessariamente d'unità musicale; ma se difetterà da questo lato, varrà nonostante a dimostrare come in noi tutti sia grande la venerazione per quell'uomo, di cui tutto il mondo piange ora la perdita.

Addio e credimi

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'G. Verdi', enclosed within a simple oval border.

Aff^o G. VERDI

UN PROGETTO PANITALIANO PER CELEBRARE ROSSINI MICHELE GIRARDI

Mai avrebbe immaginato Giuseppe Verdi che qualcuno, a oltre un secolo di distanza, avrebbe realizzato la sua proposta di celebrare il genio di Rossini, formulata nel 1868, quando morì il gigante dell'opera europea, italiana e francese. La sua idea di riunire i musicisti più rappresentativi dell'Italia del tempo, affidando a ciascuno un brano di una Messa da requiem, era allora naufragata in una marea di interessi particolari e di rifiuti motivati da difficoltà di natura pratica. In realtà i dinieghi mascheravano la deliberata rinuncia a un'iniziativa totalmente disinteressata, che oltretutto stabiliva principi sfavorevoli per le agenzie artistiche.

L'iniziativa era e rimane unica anzitutto per la portata morale del gesto, e a quest'ottica va subordinata la valutazione di chi fruisce, oggi, di questo lavoro: sarebbe infatti velleitario pretendere uno stile unitario dalla composizione, condizione da escludere già in partenza. Allo stesso modo andrebbe giudicata la qualità discontinua della musica: quale nazione al mondo, infatti, avrebbe comunque potuto schierare tredici musicisti tutti di alto livello?

Utopia verdiana? Tutt'altro. Il primo a essere conscio di questi problemi era proprio il Maestro di Busseto. Nelle sue lettere relative al progetto emerge chiaramente come guardasse proprio al significato morale dell'avvenimento, e si legga, nella pagina a fronte, la nobilissima dichiarazione d'intenti pubblicata dalla "Gazzetta musicale di Milano". Egli stesso "artigiano" della musica, per quanto compositore di livello sublime, era in grado di prevedere il risultato artistico dell'opera, ma non cercava l'ideale, bensì la realtà della propria nazione che rendesse omaggio al grande Rossini. E fu ciò che ebbe. Musica artigianale, musica d'uso, musica destinata all'ufficio di tutti i giorni (nonostante il proposito di eccezionalità dell'evento), confezionata con criteri analoghi a quelli che valevano per i circuiti lirici onorevolmente frequentati da alcuni dei compositori prescelti: nessuna romantica tensione per raggiungere l'immortalità artistica, anche se è visibile in ognuno lo sforzo per mettere in atto tutte le proprie capacità migliori.

Fra le prime voci critiche levatesi nella Milano di allora a commentare la dichiarazione di Verdi, quella del "Trovatore", seguita dal "Sotterratore" (nomen omen), che dal nuovo lavoro pretendeva un livello artistico almeno pari allo *Stabat Mater* di Rossini (piatto forte delle celebrazioni a Parigi, dove

si svolsero i suoi funerali il 21 novembre 1868, e a Pesaro), e si chiedeva "se Verdi abbia pensato al polpettone, al *fritto misto*, al *pot-pourri*, all'*olla podrida* che ne verrebbe". Ma di ciò poco importava al compositore, tant'è vero che, svanita la ricorrenza a causa dell'insipienza degli uomini, egli fu demotivato dal proseguire nell'impresa, nonostante il fatto che la partitura fosse tutta terminata e pronta per essere provata dagli interpreti. Egli riprese poi il suo *Libera me* come movimento finale della *Messa da Requiem* per la morte di Alessandro Manzoni (1874).

Nel 1988 la Messa, riscoperta da David Rosen, venne recuperata alla vita concertistica per iniziativa congiunta dell'allora direttore dell'Istituto nazionale di studi verdiani, Pierluigi Petrobelli, e del direttore della Internationale Bachakademie di Stoccarda, Helmut Rilling. Anche in questa ripresa venne operata una scelta in linea con gl'intenti originali di Verdi, affidando il lavoro di revisione della partitura per l'esecuzione moderna a giovani musicologi provenienti, per quanto possibile, dalle stesse città o regioni di ognuno dei maestri. La prima ebbe luogo a Stoccarda l'11 settembre 1988, seguita da due esecuzioni italiane nel Duomo di Parma e al Teatro Morlacchi di Perugia e, in seguito, da rare riprese in Francia e nel Regno Unito. Dall'ascolto emerge un livello decoroso per quasi tutti i brani, lontano da quella genialità che non era lecito attendersi, ma senza dubbio altrettanto distante dall'accademismo e dal provincialismo.

La *Messa per Rossini*, – come ha felicemente scritto Julian Budden – ha avuto il merito "di aprire una finestra sulla musica sacra italiana di più di cent'anni fa", di cui ancora adesso non si conosce abbastanza. Ci ha inoltre permesso di entrare nel laboratorio compositivo di Verdi, per verificare nelle poche, ma significative modifiche apportate al suo *Libera me*, come la sua arte evolvesse, perfezionandosi in continuazione. All'ascolto sarà facile rendersi conto che nel 1869 Verdi aveva già composto *in nuce* la sequenza del *Requiem* per Manzoni, visto che il responsorio conclusivo contiene il possente tema del *Dies irae*, che torna ciclicamente nella seconda sezione. Basterebbero solo questi due risultati per augurarci che operazioni come questa divengano sempre più frequenti. L'idea di avviare un concreto laboratorio teatrale, in cui si realizzi una fattiva unità fra ricerca specialistica e realizzazione pratica, trova nella riscoperta della *Messa per Rossini* una preziosa conferma, e un'indispensabile chiave interpretativa per guardare al passato non solo con fanatismo o affetto, ma anche con la coscienza della storia, condividendo con

Verdi l'idea di una celebrazione disinteressata di uno degli ingegni musicali più alti d'ogni tempo.

LA STORIA DELLA MESSA PER ROSSINI

Non fu facile selezionare i compositori della Messa da Requiem in onore di Rossini. La Commissione instauratasi al Conservatorio di Milano rese noti i criteri di scelta adottati in un comunicato redatto dal segretario, Giulio Ricordi, per la "Gazzetta musicale di Milano" del 9 maggio 1869, e pubblicato o sunteggiato nei principali periodici italiani (vedi nella pagina precedente e qui sopra il prospetto dei pezzi come fu formulato allora). I primi a essere esclusi furono i dilettanti, poi l'ulteriore selezione avvenne in base ai meriti acquisiti o nel campo della musica teatrale o in quello della musica sacra, grazie al servizio prestato presso le "cappelle più rinomate". Molta premura rivela il comunicato nello smentire le voci che circolavano intorno al ruolo decisivo di Verdi, in quanto promotore, nel condizionare gli inviti a questo o quel compositore. In realtà la Commissione aveva lavorato con una buona dose di autonomia, come dimostra una lettera di Ricordi a Verdi, del 19 dicembre 1868, in cui l'editore riferisce al musicista di una riunione dei supervisor svoltasi il giorno prima. Partita dall'idea di un numero ridottissimo di partecipanti, la commissione era poi arrivata ai tredici nomi citati nel comunicato. Due dei primi tre maestri su cui tutti avevano concordato avrebbero poi aderito all'impresa, Verdi e Carlo Coccia. Il terzo era Saverio Mercadante, che non accettò per motivi di salute. Anche Enrico Petrella, che avrebbe dovuto scrivere l'*Agnus Dei*, declinò l'invito e venne sostituito da Lauro Rossi, che, quale membro della commissione, era dunque in palese conflitto d'interessi (si vedano i testi dei movimenti nelle pagine seguenti).

A sollevare i dubbi più seri sulla reale rappresentatività dei musicisti prescelti fu proprio il maggiore avversario del progetto di Verdi, l'impresario Bolognese Scalaberni, che si era rifiutato di concedere i solisti e le masse scritturate per la stagione al Teatro Comunale di Bologna, indispensabili per l'esecuzione della Messa nella basilica di San Petronio il giorno anniversario della morte di Rossini (13 novembre 1869). Nella lettera inviata il 6 ottobre al "Monitore", pubblicata e commentata nella "Gazzetta musicale", del 14 novembre 1869, egli rimarca che dalla "solennità nazionale", cioè la composizione della Messa, "furono esclusi i giovani maestri, come Boito, Dall'Argine, Faccio, Marchetti ecc.". Ma la mancanza di questi nomi è del tutto giustificata. Il parmigiano Dall'Argine godeva di una certa notorietà a Bologna per aver rimesso in musica il libretto del

Barbiere di Siviglia utilizzato da Rossini, che venne rappresentato al Comunale l'11 novembre 1868, due giorni prima della morte del Pesarese, mentre le altre sue due opere erano state accolte con tiepido successo l'anno precedente in due teatri minori di Milano: non era dunque ingegno fra i primi del suo tempo. Filippo Marchetti aveva scritto un'opera indubbiamente di un certo impatto, il *Ruy Blas*, ma il debutto scaligero del 3 aprile 1869 era passato quasi inosservato, e solo in seguito, acquistato da casa Lucca, il lavoro avrebbe acquisito una vera notorietà. Faccio e Boito, infine, erano tra i massimi esponenti musicali della Scapigliatura, a cui né Ricordi né Verdi guardavano con simpatia in quel momento, anche se coltivavano rapporti ottimi con alcuni esponenti di spicco, ad esempio Antonio Ghislanzoni, redattore della "Gazzetta musicale". Non si erano ancora spente, inoltre, le polemiche scatenate dal recentissimo tonfo scaligero del *Mefistofele* nel marzo del 1868 (otto mesi prima della morte di Rossini), ma se l'esito negativo dell'opera non fosse bastato c'era l'ostacolo, insormontabile, dell'avversione riservata allora da Verdi a Boito, che lo aveva chiamato velatamente in causa con un'*Ode saffica* di dubbio gusto, "per aver bruttato come muro di lupanare" l'altare dell'arte (le strofe, improvvisate a un banchetto, vennero pubblicate nel novembre 1863). Un ultimo motivo d'esclusione potrebbe essere derivato dalla giovane età dei quattro maestri: a parte Marchetti, del 1831, gli altri tre erano nati dopo il 1840, mentre i più giovani partecipanti alla Messa, Cagnoni e Platania, erano del 1828. Questi ultimi erano gli unici del gruppo di età inferiore ai cinquant'anni, mentre sei fra i rimanenti, compreso Verdi, li oltrepassavano, altri quattro avevano più di sessant'anni, e infine Coccia era felicemente ultraottuagenario: probabilmente il raggiungimento di un'età matura era uno dei criteri di scelta adottati dalla Commissione, che oltre a Platania e a Boucheron non intese fare altre eccezioni. Analoghe considerazioni potrebbero valere per la mancanza di Amilcare Ponchielli, nato nel 1834, peraltro legato, pur se non in modo vincolante, alla Scapigliatura, e non ancora gratificato dalla fama che gli sarebbe derivate dalle opere maggiori, a partire dalla nuova versione dei Promessi sposi (1872).

I dodici compositori prescelti dalla Commissione, dunque, rappresentavano degnamente l'Italia musicale del tempo, sia nel genere teatrale sia in quello sacro. Il diagramma riprodotto nelle pagine seguenti intende dare una sintetica immagine del gruppo di autori del Requiem per Rossini nel 1869, l'anno in cui avvenne la scelta del gruppo di esperti. Non vi sono perciò riportate le cariche ottenute dopo tale data, mentre compare l'anno di conclusione di carriera e incarichi ancora in corso. Dalla lettura dei dati emerge una sostanziale

omogeneità, che riflette i criteri di selezione. Ben dislocati, per nascita, in differenti città italiane, nove musicisti potevano vantare studi regolari nelle principali istituzioni italiane, fra cui spiccano i Conservatori napoletani e il Liceo musicale di Bologna. Tutti avevano scritto almeno un'opera, tranne Gaspari, e molti erano maestri acclamati nei principali teatri d'Italia; la metà aveva detenuto, o stava ancora esercitando, la carica di maestro di cappella, ma tutti, secondo la tradizione italiana, avevano avuto contatti con la musica sacra. Due di essi, Rossi e Platania, dirigevano importanti Conservatori di musica, altri rivestivano cariche analoghe in Licei e Scuole musicali, altri ancora le avrebbero ottenute in seguito, quale esplicito riconoscimento dei loro meriti artistici. Tre erano gli autori di importanti trattati di teoria e storiografia musicale, due avevano insegnato canto a San Pietroburgo (Nini e Ricci), e se molti avevano esercitato la concertazione e la direzione d'orchestra, due (Mabellini e Pedrotti) ne erano specialisti riconosciuti. Infine tra loro spiccava un concertista celeberrimo, Antonio Bazzini, reduce da una prestigiosa carriera come violinista-compositore noto in tutta Europa, di cui si era occupato, a livello critico, persino Robert Schumann, che gli dedicò nel 1843 un lungo articolo pubblicato sulla "Neue Zeitschrift für Musik" (fra l'altro, notò che "è italiano in tutto, nel senso migliore; egli sembra venire non da un paese di questa terra, ma da un paese del canto, da un paese sconosciuto, eternamente sereno").

I COMPOSITORI DELLA MESSA PER ROSSINI

CARLO COCCIA (1782-1873) era stato incluso, come abbiamo notato, nella triade iniziale di compositori a cui la Commissione aveva pensato in un primo tempo di affidare un terzo ciascuno dei brani della Messa. Molte ragioni contribuivano a rendere prestigioso il nome del maestro napoletano. Era più anziano di dieci anni rispetto a Rossini, e aveva esordito nei teatri tre anni prima di lui. Le sue farse erano state acclamate nel decennio 1810-1820, specialmente sui palcoscenici veneziani dove aveva trionfato il Pesarese. Fatalmente, dopo prestigiosi soggiorni all'estero, a Lisbona e Londra, divenne epigono di Rossini a partire dagli anni Trenta, e in seguito a varie prove con esiti diversi (stroncature a Napoli, riconoscimenti a Milano per quello che fu probabilmente il suo capolavoro, *La solitaria delle Asturie*, rappresentata alla Scala nel 1838) decise di ritirarsi dalla vita teatrale. Dal 1840, anno in cui succedette a Mercadante nella carica di maestro di cappella a San Gaudenzio, in Novara, Coccia visse praticamente una seconda carriera come compositore di musica sacra, fatto che lo rese, con ogni

probabilità, il necessario simbolo del progetto verdiano. Incarnava il rapporto con una tradizione operistica addirittura settecentesca, dato che era stato Paisiello a indirizzarlo verso il teatro, a cui aveva saldato senza soluzione di continuità quasi trent'anni quale autore di musica sacra e di trattati pratici di contrappunto. L'aver trascorso gran parte della vita, una volta lasciato il teatro, come compositore di musica non destinata alle scene è un'ulteriore analogia con Rossini, che non dovette passare inosservata agli occhi dei membri della Commissione.

RAIMONDO BOUCHERON (1800-1876) deteneva da oltre trent'anni la carica più prestigiosa nel campo della musica sacra milanese, quella di maestro di cappella del Duomo. Era inoltre ben noto a Giulio Ricordi in veste di collaborator della "Gazzetta musicale di Milano". Membro delle più importanti Accademie Filarmoniche d'Italia (Bologna, Roma e Firenze), ebbe sporadici contatti col melodramma: oltre ad aver diretto in gioventù l'orchestra del Teatro Civico di Voghera, scrisse due opere che non vennero mai rappresentate. Forse la più interessante delle sue poliedriche attività fu quella pubblicistica: fu autore, infatti, sia di opere didattiche, dedicate all'armonia e al contrappunto, sia di trattati di estetica, in cui mostrò di essere dotato di ampia cultura poggiata su solide basi classiche. Pur non oltrepassando i limiti dell'accademismo, Boucheron riuscì nella *Filosofia della musica*, libro pubblicato da Ricordi nel 1842, a sviluppare una teoria del bello nell'arte dei suoni, trattando del carattere degli strumenti, delle voci, della tonalità, delle possibilità del contrappunto, e differenziando due generi principali della musica, liturgico e teatrale.

ALESSANDRO NINI (1805-1880) cominciò e concluse la sua carriera come maestro di cappella e compositore di musica sacra, con una lunga parentesi teatrale in cui si era fatto notare soprattutto per *La marescialla d'Ancre*, rappresentata a Padova nel 1839 e ripresa in numerose città d'Italia. Il suo stile godeva di una discreta fama, per correttezza e ispirazione, dimostrate dalla sua composizione sacra più nota, una *Messa da Requiem* a quattro voci e orchestra. La carica che deteneva come maestro di cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo era una delle più ricche di specifica tradizione nell'Italia del tempo, e dunque delle più prestigiose. Essa comportava inoltre la direzione di una scuola di musica annessa alla basilica, alla quale, sotto la guida del più illustre predecessore di Nini, Johann Simone Mayr (maestro del 1802), si era formato Gaetano Donizetti, insieme ad altri celebri musicisti e cantanti.

GAETANO GASPARI (1808-1881) era Maestro di un'altra fra le Cappelle più antiche e importanti della penisola, San Petronio di Bologna, dopo aver diretto per un periodo anche i cori del Teatro comunale. Compose quasi esclusivamente brani sacri non rilevanti, ma le sue vere specialità furono la storiografia musicale e la bibliografia. Oltre a numerosi scritti a carattere storico, l'impresa più ardua e meritoria portata a termine da Gaspari fu la schedatura di tutto l'archivio di Padre Martini e della maggior parte della biblioteca del Liceo musicale, decine di migliaia di preziosi titoli che costituiscono ancora oggi uno dei patrimoni librari dell'arte dei suoni più imponenti d'Europa.

FEDERICO RICCI (1809-1877) era noto soprattutto per aver formato un celebre e singolare duo di compositori col fratello Luigi. Essi avevano momentaneamente rinverdito la gloriosa tradizione napoletana con *Crispino e la Comare*, su libretto di Francesco Maria Piave, che aveva raccolto un notevole successo sulle scene veneziane nel 1850. Difficile distinguere, in una coppia tanto affiatata, le caratteristiche dell'uno da quelle dell'altro. Le opere scritte da Federico rivelano discreto senso del dramma e buone doti melodiche. Nel momento in cui aveva ricevuto l'invito a comporre il *Recordare* in memoria di Rossini, il musicista stava trasferendosi da San Pietroburgo, dove aveva diretto la Scuola Imperiale di canto, a Parigi, dove avrebbe ripreso la carriera teatrale interrotta nel 1853.

LAURO ROSSI (1810-1885), oltre a dirigere il Conservatorio di Milano, era anche collaboratore della "Gazzetta musicale di Milano". Dopo aver conseguito i primi successi in ambiente napoletano e romano negli anni Trenta, era emigrato in America del Sud, dove aveva svolto attività di direttore artistico e impresario. Tornato in Europa rimase vincolato ai modelli della tradizione buffa napoletana, di cui fu degno epigono fino agli anni Settanta. Raggiunse un'ampia notorietà con titoli prevalentemente di carattere semiserio, molto amati dai maggiori interpreti di allora (come la Albini e Galli), quali *Il domino nero* (Milano, 1849) e *la Contessa di Mons*, che debuttò a Torino nel 1874, diretta da Pedrotti. Non aveva molta esperienza nel campo della musica sacra quando accettò di comporre l'*Agnus Dei* del Requiem per Rossini in luogo di Petrella, ma il suo prestigio quale musicista e uomo di cultura nell'ambiente Milanese era notevole. Dopo pochi anni, passato a dirigere il Conservatorio di Napoli nel 1871, dopo quello di Milano, Rossi fu capace di rinnovare il suo stile, inserendosi autorevolmente all'interno dell'evoluzione stilistica in atto nell'opera italiana del tempo.

ANTONIO BUZZOLLA (1815-1871) aveva iniziato come professore d'orchestra, poi si era perfezionato come compositore a Napoli e aveva consolidato la sua fama alla Fenice di Venezia, dopo un periodo trascorso a Berlino, con l'*Amleto* (1848). Come conseguenza venne nel 1851 la nomina a maestro della Cappella marciana. Fu probabilmente la carica rivestita da Buzzolla che gli valse l'invito della Commissione milanese a scrivere il *Requiem* e *Kyrie* della Messa: fra i più importanti musicisti al servizio della Chiesa non poteva mancare il Maestro della Basilica di San Marco – per ovvi motivi politici (Porta Pia era ancora nell'aria) la Commissione milanese non avrebbe potuto invitare a collaborare al progetto nessuno dei Maestri operanti nelle Cappelle romane, che rimasero perciò esclusi. Pur non essendo dunque artista di primissimo piano, Buzzolla mostrò nella sua produzione sacra una discreta tecnica, e fu considerato un buon pedagogo. Suo merito precipuo quello di aver fondato, insieme ad altri musicisti, la "Società e Scuola Musicale" di Venezia nel 1867, che sarebbe divenuta in seguito il Conservatorio "Benedetto Marcello".

TEODULO MABELLINI (1817-1897) era uno degli artisti più in vista nel mondo musicale del tempo. Come compositore si era distinto nel teatro musicale con successi ottenuti in diverse piazze operistiche italiane, ma si era segnalato anche nel mondo della musica sacra, potendo vantare un robusto catalogo che comprende numerose messe, oratori, mottetti, responsori, inni e altro. Come insegnante di composizione dell'Istituto musicale fiorentino formò molti allievi che sarebbero divenuti celebri, come Usiglio e Mancinelli. Deteneva infine la carica di Maestro direttore sia all'importante Teatro della Pergola di Firenze, che aveva salutato il debutto di *Macbeth* nel 1847, sia dei Concerti popolari che si tenevano nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, un'istituzione importantissima per la diffusione della musica strumentale dei classici e romantici tedeschi in Italia. Allo stile di Mabellini venne rimproverata l'eccessiva sapienza, a scapito di una vera originalità, ma la sua posizione di musicista attento a ogni necessaria innovazione ne riscatta eventuali limiti.

CARLO PEDROTTI (1817-1893) ebbe anch'egli un ruolo di primo piano come organizzatore culturale e soprattutto come direttore d'orchestra, specialità nella quale ebbe modo di distinguersi per doti tecniche e sensibilità. Pur avendo scritto quasi venti opere, il musicista veronese non colse mai un vero successo teatrale, né di pubblico né di critica. Dopo un periodo trascorso al Teatro italiano di Amsterdam visse a Verona come insegnante, fino a quando venne nominato, nel 1868, maestro concertatore e direttore del Teatro Regio di Torino, e direttore

del neonato Liceo Musicale. La sua carriera era dunque in piena ascesa: di lì a poco (1872) Pedrotti avrebbe fondato i "Concerti popolari", istituzione che, promuovendo l'esecuzione dei massimi capolavori sinfonici, avrebbe dato notevole impulso al rinnovamento della vita musicale italiana.

ANTONIO BAZZINI (1818-1897) era divenuto presidente della Società dei concerti di Brescia nel 1868. Da soli quattro anni era tornato a stabilirsi nella città natale, dopo l'ultima tournée nei Paesi Bassi. Prima aveva svolto una prestigiosa carriera come violinista, che lo aveva portato a una notorietà che pochi italiani del tempo ebbero modo di raggiungere. Aveva suonato, accolto da vivo interesse, in tutte le principali città d'Europa, e per dieci anni, dal 1853 al 1863, aveva abitato a Parigi e familiarizzato con i principali musicisti francesi. Bazzini era una figura insolita tra i compositori italiani, per l'interesse che rivolgeva alla musica tedesca. Per questo preferì, come esecutore, la musica da camera e, una volta tornato definitivamente in patria, fu fra i principali promotori delle varie Società del Quartetto. La sua attività prediletta era la composizione, con una punta specifica di autentico interesse per la musica sacra. Avrebbe ottenuto un prestigioso riconoscimento quando divenne prima professore di composizione (1873) e poi direttore del Conservatorio di Milano (1882): fra i suoi allievi vanno senz'altro segnalati almeno Alfredo Catalani e Giacomo Puccini, che lo ebbe come maestro prima di passare a Ponchielli e avrebbe tenuto ben presente il soggetto dell'unica opera del compositore, *Turanda* (Milano, 1867).

ANTONIO CAGNONI (1828-1896) si distinse più volte nel genere comico, all'interno dello stuolo di operisti italiani del secondo Ottocento. Ma il compositore non valicò mai i limiti di un decoroso artigianato, nonostante il successo che era arriso al suo *Don Bucefalo* (su libretto di Calisto Bassi) fin dal 1847, confermato da alcune riprese parigine che destarono l'interesse del celebre musicologo Fétis. La sua attività come maestro di cappella, già sperimentata a Vigevano, avrebbe ottenuto poi due riconoscimenti importanti, quando Cagnoni venne chiamato prima a sostituire Coccia a Novara nel 1873, poi Ponchielli nel 1887 a Santa Maggiore, la stessa carica occupata per tanti anni da Nini. Peraltro, alla sua morte, avrebbe lasciato sul suo tavolo di lavoro un'opera al cui soggetto Verdi aveva pensato con grande intensità: *Re Lear*, su libretto di Ghislanzoni.

PIETRO PLATANIA (1828-1907), pur essendo, come Cagnoni, di dieci anni più giovane dei suoi colleghi, era già un compositore piuttosto noto. Fin dal

1852 era stata accolta dal favore del pubblico palermitano la sua *Matilde Bentivoglio*, sponsorizzata da Ricordi, ma nonostante il successo fosse stato confermato dalle opere successive, dopo aver assunto la direzione del Conservatorio di Palermo nel 1862, Platania si dedicò con notevole impegno soprattutto alla nuova mansione. In seguito diresse per quattro anni anche la Cappella del Duomo di Milano, dove si preserva la maggior parte della sua produzione sacra (si ricordi almeno il Salmo LXVII "Exurgat Deus", a 24 parti reali con accompagnamento di grande orchestra, un lavoro davvero mastodontico, caratterizzato da un contrappunto spinto ai limiti tecnici, tecnica appresa dal suo virtuoso insegnante, Pietro Raimondi). Sarebbe ritornato al teatro solo molto più tardi, dopo aver assunto la direzione del Conservatorio di Napoli (1885), con *Spartaco*, su libretto di Ghislanzoni (Napoli, Teatro di San Carlo, 1891). Fu un musicista estremamente colto, e lasciò trattati di notevole rilievo (*Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere*, 1871, *Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi*, 1883).

Michele Girardi





CD 1

1. Requiem & Kyrie

Antonio Buzzolla

Herr, gib ihnen ewige Ruhe,
und ewiges Licht leuchte ihnen.
Dir, o Gott, gebührt Lob in Zion,
und in Jerusalem soll dir Anbetung werden.
Erhöre mein Flehen,
alles Fleisch wird zu dir kommen.
Herr, gib ihnen ewige Ruhe,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme dich.
Christe, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi redetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam.
Ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Grant them eternal rest, o Lord,
and let perpetual light shine upon them.
You shall have praise in Zion, o God,
and homage shall be paid to you in Jerusalem.
Hear my prayer.
All flesh shall come before you.
Grant them eternal rest, o Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

Donne-leur, Seigneur, le repos éternel,
et que la lumière brille sur eux à jamais.
Nous te louons, Seigneur, dans Sion
et élevons nos vœux dans Jérusalem.
Écoute ma prière.
Toute chair vient à toi.
Donne-leur, Seigneur, le repos éternel
et que la lumière brille sur eux à jamais.

Seigneur, aie pitié.
Christ, aie pitié.
Seigneur, aie pitié.

2. Dies irae

Antonio Bazzini

Tag des Zornes, Tag der Zähren,
wird die Welt in Asche kehren,
wie Sibyll und David lehren.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen,
streng zu prüfen alle Klagen!

Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus
cuncta stricte discussurus.

This day, this day of wrath
shall consume the world in ashes,
as foretold by David and the Sibyl.

What trembling there shall be
when the judge shall come
to weigh everything strictly.

Jour de colère, jour
qui réduira le monde en cendres,
David l'annonce, et la sibylle.

Quel effroi s'apprête
lorsque le Juge paraîtra
pour rendre un strict arrêt.

3. Tuba mirum

Carlo Pedrotti

Laut wird die Posaun' erklingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.

Schauernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
treu darin ist eingetragen
jede Schuld aus Erdentagen.

Sitzt der Richter dann zu richten,
wird sich das Verborg'ne lichten,
nichts kann vor der Strafe flüchten.

Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum
coget omnes ante trionem.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
unde mundus iudicetur.

Judex ergo cum sedebit
quidquid latet, apparebit,
nil inultum remanebit.

The trumpet, scattering its awful sound
across the graves of all lands,
summons all before the throne.

Death and nature shall be stunned
when mankind arises
to render account before the judge.

The written book shall be brought
in which all is contained
whereby the world shall be judged.

When the judge takes his seat
all that is hidden shall appear,
nothing will remain unavenged.

La trompette au son prodigieux
sur tous les sépulcres de la terre
rassemble tous devant le trône.

Mort et nature seront frappées de stupeur
quand toute la création reprendra vie
pour répondre à son Juge.

Voici que s'ouvre, maintenant écrit, le livre
où tout est contenu,
d'où viendra le jugement du monde

Quand le Juge donc siégera,
tout ce qui est caché viendra au jour,
rien ne restera impuni.

4. Quid sum miser

Antonio Cagnoni

Weh! Was werd' ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
wenn Gerechte selbst verzagen?

König schrecklicher Gewalten,
frei ist deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, lass Gnade walten!

Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

What shall I, a wretch, say then?
To which protector shall I appeal
when even the just man is barely safe?

King of awful majesty,
you freely save those worthy of salvation,
save me, fount of pity.

Que dirai-je alors, moi misérable?
Qui me protégera
si même le juste est à peine justifié?

Roi de redoutable majesté
qui pardones tes élus par pure bonté,
sauve-moi, source de pitié.

Milder Jesus, wollst erwägen,
dass du kamest meinewegen;
schleudre mir nicht Fluch entgegen.

Bist, mich suchend, müd' gegangen,
mir zum Heil am Kreuz gegangen;
mö'g dies Müh'n zum Ziel gelangen.

Richter du gerechter Rache,
Nachsicht ü' in meiner Sache,
eh' ich zum Gericht erwache.

Seufzend steh' ich schuldbefangen,
schamrot glühen meine Wangen;
lass mein Bitten Gnad' erlangen.

Hast vergeben einst Marien,
hast dem Schächer dann verziehen,
hast auch Hoffnung mit verliehen.

Wenig gilt vor dir mein Flehen,
doch aus Gnade lass geschehen,
dass ich möcht' der Höll' entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
von der Böcke Schar mich scheide,
stell' mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung,
ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu dir ich schreie,
tief zerknirscht in Herzensreue;
sel'ges Ende mir verleihe.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.

Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.
Milder Jesus, Herrscher du,
schenk' den Toten ew'ge Ruh'.
Amen.

5. Recordare

Federico Ricci

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.

Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Remember, gentle Jesus,
that I am the reason for your time on earth,
do not cast me out on that day.

Seeking me, you sank down wearily,
you saved me by enduring the cross,
such travail must not be in vain.

Righteous judge of vengeance,
award the gift of forgiveness
before the day of reckoning.

Souviens-toi, ô doux Jésus,
que pour moi tu vécus;
ne me rejette pas en ce jour.

À me chercher tu t'épuisas;
à me racheter tu te crucifias;
est-ce en vain que tu as souffert?

Juge à la juste sentence,
fais-moi la grâce du pardon
avant le jour de reddition.

6. Ingemisco

Alessandro Nini

Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

I groan, like the sinner that I am,
guilt reddens my face.
O God, spare the suppliant.

You, who pardoned Mary
and heeded the thief,
have given me hope as well.

My prayers are unworthy,
but you, who are good, in pity
let me not burn in the eternal fire.

Je gémis comme l'accusé;
mon péché rougit ma face;
épargne, ô Dieu, celui qui t'implore.

Toi qui pardonnas à la Madeleine,
et qui exauças le larron,
à moi aussi rends l'espérance.

Mes prières sont sans mérites,
mais toi le miséricordieux, accorde-moi ta
miséricorde;
ne me laisse pas brûler au feu éternel.

Place-moi parmi tes brebis,
retire-moi d'entre tes boucs,
établis-moi à ta droite.

7. Confutatis

Raimondo Boucheron

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

When the damned are cast away
and consigned to the searing flames,
call me to be with the blessed.

Bowed down in supplication I beg you,
my heart as though ground to ashes,
help me in my last hour.

Les maudits confondus,
jetés aux flammes dévorantes,
appelle-moi parmi tes bienheureux.

Je t'invoque, prosterné,
le cœur contrit réduit en cendres,
aide-moi en ma fin.

8. Lacrimosa

Carlo Coccia

Lacrimosa, dies illa
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Huic ergo parce Deus.
Pie Jesu, Domine,
dona eis requiem.

Amen.

On this day full of tears
when from the ashes arises
guilty man, to be judged.

Lord, have mercy on him.
Gentle Lord Jesus,
grant them rest.

Amen.

Jour de larmes, jour
qui verra revivre de sa cendre
l'homme, ce coupable en jugement.

Pardonne-lui, ô Dieu.
Ô doux Seigneur Jésus,
donne-lui le repos.

Amen.

CD 2

9. Offertorio

Gaetano Gaspari

Herr Jesu Christ, König der Herrlichkeit!
Befreie die Seelen aller treuen
Verschiedenen
von den Strafen der Hölle
und vom tiefen Abgrund.

Rette sie vor dem Rachen des Löwen,
dass sie die Hölle nicht verschlinge
und sie nicht in die Tiefe fallen.
Sondern der heilige Erzengel Michael
führe sie zum ewigen Lichte,
wie du es Abraham einst verhiestest
und seinem Geschlechte.

Opfer und Gebete, Herr, bringen wir
dir lobsingend dar.
Nimm sie an für die Seelen,
deren wir heute gedenken.
Lass sie, Herr,
vom Tode hinübergelangen zum Leben,
wie du es Abraham einst verhiestest
und seinem Geschlechte.

Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu.

Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum;
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus,
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine, de morte
transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

10. Sanctus

Pietro Platania

Heilig, heilig, heilig,
Herr der Heerscharen.
Himmel und Erde sind voll deiner Ehre.
Hosanna in der Höhe.

Gesegnet sei, der kommt im Namen
des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

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!

11. Agnus Dei

Lauro Rossi

Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen Ruhe.
Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen ewige Ruhe.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Lord Jesus Christ, king of glory,
deliver the souls of all the faithful departed
from the pains of hell
and the bottomless pit.

Deliver them from the jaws of the lion,
lest hell engulf them,
lest they be plunged into darkness;
but let the holy standard-bearer Michael
lead them into the holy light,
as once you promised to Abraham
and to his seed.

Lord, in praise we offer you
sacrifices and prayers,
accept them on behalf of those
whom we remember this day:
Lord, make them pass
from death to life,
as once you promised to Abraham
and to his seed.

Holy, holy, holy,
Lord God of hosts!
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest!

Blessed is he who comes in the name
of the Lord.
Hosanna in the highest!

Lamb of God,
you take away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God,
you take away the sins of the world,
grant them eternal rest.

Seigneur Jésus-Christ, roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
des peines de l'enfer
et de l'abîme.

Délivre-les de la gueule du lion;
que l'enfer ne les engloutisse pas;
qu'elles ne sombrent pas dans les ténèbres,
mais que saint Michel, ton porte-étendard
les conduise vers la sainte lumière
que tu promiss jadis à Abraham
et à sa postérité.

Nous t'offrons, Seigneur, ces prières,
ce sacrifice de louange :
reçois-les pour les âmes
dont nous faisons aujourd'hui mémoire;
fais-les passer, Seigneur,
de la mort à la vie
que tu promiss jadis à Abraham
et à sa postérité.

Saint, saint, saint
est le Seigneur Dieu des armées.
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux!

Béni soit Celui qui vient au nom du
Seigneur,
Hosanna au plus haut des cieux!

Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde,
donne-leur le repos.
Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde,
donne-leur le repos éternel.

Ewiges Licht leuchte ihnen, o Herr,
bei deinen Heiligen in Ewigkeit;
denn du bist götig und mild.

Herr, gib ihnen ewige Ruhe,
und ewiges Licht leuchte ihnen
bei deinen Heiligen in Ewigkeit;
denn du bist götig und mild.

Erlöse mich, Herr, vom ewigen Tod
an jenem Tage der Schrecken,
wann erschüttert werden Himmel und Erde,
wann du kommen wirst, die Welt zu
richten im Feuer.

Zitternd muss ich steh'n und in Ängsten,
wann die Rechenschaft naht
und der drohende Zorn,
wann erschüttert werden Himmel und Erde.

Jener Tag, Tag des Zornes,
Tag voll Weh und Jammer,
großer Tag, so bitter ohne Massen,
wann du kommen wirst, die Welt zu
richten im Feuer.

Herr, gib ihnen ewige Ruhe,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

Erlöse mich, Herr usw.

12. Lux aeterna

Teodulo Mabellini

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis
cum sanctis tuis in aeternum
quia pius es.

13. Libera me

Giuseppe Verdi

Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda
quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum
per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit
atque ventura ira:
quando coeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde,
dum veneris judicare saeculum
per ignem.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Libera me, Domine, etc.

May eternal light shine upon them, o Lord,
with your saints for ever,
for you are compassionate.

Grant them eternal rest, o Lord,
and let perpetual light shine upon them,
with your saints for ever,
for you are compassionate.

Deliver me, o Lord, from eternal death
on that awful day
when the heavens and earth shall be shaken
and you shall come to judge the world
by fire.

I am seized with fear and trembling
until the trial is at hand
and the wrath to come:
when the heavens and earth shall be shaken.

This day, this day of wrath,
of calamity and misery,
a great and bitter day,
when you will come to judge the world
by fire.

Grant them eternal rest, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Deliver me, O Lord, etc.

Que la lumière brille sur eux, Seigneur,
avec tes saints à jamais,
car tu es miséricordieux.

Donne-leur, Seigneur, le repos éternel,
et que la lumière brille sur eux à jamais
avec tes saints à jamais,
car tu es miséricordieux.

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle
en ce jour de terreur
quand le ciel et la terre seront ébranlés,
quand tu viendras juger le monde par
le feu.

Je suis saisi de crainte et de tremblement
en attendant le jugement
et la colère
quand le ciel et la terre seront ébranlés.

Jour de colère, jour
de malheurs et d'angoisse,
un grand jour et très amer,
quand tu viendras juger le monde par
le feu.

Donne-leur, Seigneur, le repos éternel,
et que la lumière éternelle brille sur eux à
jamais.

Délivre-moi, Seigneur, etc.





Puccini: Turandot
Riccardo Chailly / Teatro alla Scala
 DVD 074 3937
 Blu-ray 0743938



Verdi: Giovanna d'Arco
Riccardo Chailly / Teatro alla Scala
 DVD 074 3967
 Blu-ray 074 3968



Puccini: Madama Butterfly
Riccardo Chailly / Teatro alla Scala
 DVD 074 3982
 Blu-ray 074 3985

Executive Producer: Dominic Fyfe • Recording Producer: John Fraser • Recording Engineer: Philip Siney • Recording Editor: Julia Thomas

Recording Location: Teatro alla Scala, Milan, 8–15 November 2017 (Live Recording)

Note Translations (from Italian Originals) © 2018 Decca Music Group Limited

Note and composer biographies used courtesy of Teatro alla Scala, from the evening program Messa per Rossini, Milano, Teatro alla Scala, Season 2017-18

Product Manager: Sam Le Roux • Booklet Photos: page 3 © Brescia & Amisano / Filarmonica della Scala; page 32 © Silvia Lelli; all other photos ©

Design: Matt Read @ Combustion Ltd • Recorded in association with Teatro alla Scala and RaiCom