

SPECIAL PRICE

70° 1905 - 1975

BONGIOVANNI

Revivà del Passato

# Pot - Pourri Rossini

Musiche da camera di e da Gioachino Rossini



Paolo Pellegrini, Roberto Ripesi, Francesco Chirivì,  
Roberto Petrocchi, Claudio Cornoldi, Maurizio Gambini,  
Massimo Giorgi, Quintetto Zephyrus, Gabriele Catalucci,  
Fabio Maestri, Wijnand van de Pol.

DECCA

---

## SEQUENZA / RUNNING ORDER

---

- 1** **Duetto** per violoncello e contrabbasso (1824) [13'19'']  
*Allegro - Andante molto - Allegro*  
Maurizio Gambini, *violoncello*  
Massimo Giorgi, *contrabbasso*
- 2** **Fantasie** pour piano et clarinette (1829?) [9'38'']  
*Introduzione (andantino maestoso) - Allegretto (tema) - Brillante (var.I)*  
*(Allegretto - Var. II) - Andantino vivace*  
Roberto Petrocchi, *clarinetto*  
Fabio Maestri, *fortepiano*
- 3** **Un mot à Paganini (Élégie)** per violino e pianoforte [8'09'']  
(Pechés de vieillesse, vol. IX)  
*Andante sostenuto*  
Claudio Cornoldi, *violino*  
Fabio Maestri, *fortepiano*
- 4** **Li Marinari** [5'17'']  
duetto per tenore e basso con accompagnamento di pianoforte  
Poesia del Conte Carlo Pepoli (Soirées Musicales, 1830/1835)  
*Allegro moderato*  
Paolo Pellegrini, *tenore*  
Roberto Ripesi, *basso*  
Fabio Maestri, *fortepiano*
- 5** **Une larme - thème et variations** per violoncello e pianoforte [11'49'']  
(Pechés de vieillesse, vol. IX)  
*Tema (andantino) - Var. I (allegro moderato) - Var. II (allegro moderato)*  
*Var. III (andantino) - Var. IV (allegro brillante)*  
Maurizio Gambini, *violoncello*  
Gabriele Catalucci, *fortepiano*

6

**Andante e tema con variazioni**

[10'18'']

per flauto, clarinetto, corno e fagotto (1812)

*Andante - Tema (allegretto) - Variazioni I/IV*Quintetto Zephyrus (Giovanni Brugnamì, *flauto* - Roberto Romitelli, *oboe*Paolo Venturi, *clarinetto* - Marco Venturi, *corno* - Stefano Stefan, *fagotto*)

7

**Petite fanfare à quatre mains**

[4'46'']

per pianoforte a quattro mani

(Péchés de vieillesse, vol. IX - Rev. S. Paparelli)

*Allegretto*Wijnand van de Pol - Gabriele Catalucci, *fortepiano*

8

**Aria di Berta nel Barbiere di Siviglia**

[4'56'']

Variata da Giulio Briccialdi per flauto e pianoforte op. 86

*Allegro*Francesco Chirivì, *flauto*Fabio Maestri, *fortepiano*

9

**Pot-Pourri fantastico sull'opera Il Barbiere di Siviglia**

[10'26'']

per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto

*Allegro - Allegretto moderato - Andante sostenuto - Allegro - Andante - Presto*

Quintetto Zephyrus

T. T. 78'41''

## ...da camera, ma camera con vista: sul mondo

Forse è sbagliato rinchiudere nella dimensione privata la musica cameristica di Rossini. Ovvero sì, essa è *privata*, nel senso che le è sottratto il palcoscenico, ma pur sempre destinata all'obiettivazione - un poco oscena - del mondano, ebdomadario teatrino domestico allestito dall'Autore *chez soi*.

È tanto consapevole, il sedicente «ex-compositore» («che in questi tempi di maschere vive modestamente in Passy, sotto mentite spoglie di cigno»), dell'impudicizia del proprio mostrarsi, che vi assiste dalla camera da pranzo, come dal palchetto di proscenio o da dietro le quinte, quando non si ritira nella camera da letto, che è poi il suo studio. Il fatto è che non sa rinunciare ad una periodica e pur onerosa ostensione, che minuziosamente ogni volta prepara (quanto finalmente è lontana l'affannante rincorsa degli impegni!) e da cui con cura si difende, calcolando con arte il repentaglio cui la riputazione di mito può sottomettere la sua (riputazione) di sé. E non tanto per imperiosa vocazione o per impenitente vizio contratto attraverso n. 39 opere, quanto per la semplice ragione che l'esercizio del comporre comporta un committente e richiede un pubblico. Ora, per il mestiere di «ex» (e non «fu») di lusso, si può fare tranquillamente a meno di un committente, eleggendo se medesimi a tale ufficio ed eventual-

mente contentandosi d'un dedicatario, ma rimane indispensabile un pubblico: «se non altro per motivi di acustica» (come avrebbe detto Schönberg), di un pubblico c'è bisogno. E per delle elette, fisiche presenze nasce almeno l'ultima parte della produzione cameristica rossiniana, come discreta, riottosa, tra divertita e annoiata *mise en scène* della normale umanità di un genio di mestiere.

Ma nelle musicali accademie organizzate a Passy dal 1859 al '68 - di cui resta una copiosissima messe di titoli (ca. 164) raccolti dallo stesso Rossini in ben 14 volumi, che soltanto di recente la Fondazione pesarese ha cominciato a rendere al grande pubblico - ha visto la luce soltanto una parte, sia pure la più cospicua, delle composizioni vocali e/o strumentali da lui non destinate al teatro (ma con il suo teatro variamente connesse). Le *Soirées* pubblicate nel '35 sono anch'esse solo una parte delle musiche date in analoghe accademie trent'anni prima di Passy; poi ci sono le non poche composizioni - soprattutto strumentali, edite o inedite - scritte in precedenza. In realtà, si può dire che l'attività cameristica di Rossini non s'è mai interrotta: si è certo notevolmente incrementata quando ha smesso di scrivere per il teatro (ma, anche allora, le sue pre-occupazioni teatrali, la cura delle sue opere, non sono cessate del tutto). Rinunciò al teatro, Rossini, mai alla musica: vista in questa prospettiva, piuttosto che

come frutto ozioso della «grande vacanza» d'una esegesi ormai invecchiata, la sua produzione da camera cambia aspetto, e forse dovrebbe parzialmente cambiare aspetto anche la sua produzione operistica. Non siamo infatti di fronte - esteticamente parlando - ad un *corpus* «maggiore» e ad uno «minore», ma ad un catalogo unico, soltanto - e propriamente - diviso per generi, cui corrispondono pratiche, atteggiamenti, prestazioni, esiti stilistici differenziati. Ed anche il lungo periodo di forzosa inattività (per malattie più o meno immaginarie, e comunque per nevrosi) non spiega di per sé la rinuncia al teatro, come è facile da capire, né divide la sua produzione operistica da quella che tale non è, ivi compresa la musica sacra, ad esempio, distribuita lungo un arco di sessant'anni, dalle «messe composite» del 1808 alla strumentazione per grande orchestra della *Petite Messe*, nel 1867.

Oggi - anche per il cosiddetto grande pubblico, grazie a concerti e incisioni come la presente - l'immagine del compositore è più nitida e, soprattutto, è una sola e non enigmaticamente scissa (e ribaltabile a piacere, secondo i gusti) fra quella di un operista (italiano) superato dai tempi e quella di un camerista (francese) profeta dell'avvenire; quasi che il vecchio Rossini sconfessi il giovane, o viceversa (e il giovane, si badi, sarebbe il passatista e l'avvenirista il vecchio). L'am-

bivalenza - l'ambiguità, se si vuole - è semmai immanente a tutta la musica di Rossini, che non manca di fare i dovuti conti con il presente, tuttavia con la voglia di fuggirne, ma non all'indietro o in avanti, semplicemente *altrove*. E senza saper dove, se non in campagna, essendo le vie metafisiche per il momento impercorribili, nonostante la familiarità con il *Bon Dieu*.

La sua non è una vacanza, perché poi non ritorna... all'opera; ma un *altro* modo di vivere (che tuttavia senza la musica non gli verrebbe bene, e non c'è tavola che tenga!), al riparo e un po' a dispetto del mito del «grande Pesarese», che tutto sommato lo esaspera, perché - e lui lo sa - come tutti i miti, non lo ripaga affatto di ciò che troppo velocemente ha vissuto e sperperato, e delle perdute *chances*; non lo riconsola della verità, la quale duramente consiste nel fatto che si vive una volta sola... Ma neppure è anticipazione, o nostalgia: un'attitudine e una disposizione che sembrano assenti dalla cultura (e dalla psicologia) del Nostro. Non a caso, il luogo comune della vacanza creativa si tira dietro l'altro, per certa sua musica pianistica, della prefigurazione di Satie, il «nipotino» (in vero, il piccolo Erik avrà come professore di solfeggio un *habitué* del *salon* rossiniano, ma la parentela finisce qui), per il solito abbaglio «storicistico» fondamentalmente dispregiatore della storia e della sua complessità.

Diversa e legittima è semmai la ricerca di qualche punto di partenza. E in quanto a ciò, la musica da camera del «Voltaire italiano» deriva dalla stessa scaturigine della sua musica operistica, poiché certo viene dal secolo francese del lumi, ma prima ancora dalla semi-clandestinità serotina del salotto borghese in età di antico regime papalino; viene dall'eleganza parigina, ma meglio ancora dalla compostezza acida di una sorta di *Biedermeier* nostrano, che non ha conosciuto né rivoluzioni né restaurazioni, ma solo invasioni, col-laborazionistiche cospirazioni e moti andati a male, come sapeva bene Rossini Giuseppe, il *Vivazza*, trombettista di Lugo (il cui pluridecorato figlio mancherà per poco all'appuntamento con l'Unità d'Italia, che forse avrebbe salutato con una tremenda battuta, paventandone l'ennesima «patacca»). Ed è fatta, in parte, dell'humus antico e popolare delle pasquinate, assai raffreddato però dall'etichetta e dal *bon ton*. Non sarà mai, tuttavia, musica «dialettale», come la poesia di un altro grande (Giuseppe) Gioachino suo contemporaneo, il Belli, il quale aveva necessità d'inventarsi un eloquio ed un pretesto che lo difendessero dal suo proprio moralismo.

A Rossini, che moralista non è (neanche amolare, come s'è detto di Mozart), basta l'umorismo a controbilanciare l'innata umoralità: «Vivace, leggero, piccante, mai noioso, ra-

ramente sublime» (Stendhal), in grazia della incorruttibilità della sua musica, la quale «nasce in istato di congelamento: (...) la più controllata, la più attenta a non lasciarsi travolgere dalla passione, non lasciarsi inabissare nella profondità», che «richiede una certa dose di ingenuità» (Savinio). Verdi - un «barbaro», in fondo - potrà aspirare al sublime, ma tanto non è concesso a chi studiò, nella civiltà bolognese, contrappunto, fuga e sarcasmo (da non confondere con l'ironia romantica, *s'il vous plaît*).

Gli spiritelli scettici di un illuminato (più che illuminista) disincanto si insinuano con la musica di Rossini, premeditatamente o meno, fin dentro il primo ed il secondo Romanticismo (come il *dandysmo* povero e «socratico» di Satie farà il contropelo a quello estremo: ma che c'entra? questa è un'altra storia).

In quanto alla «rivoluzione» rossiniana, un po' come quella goldoniana (almeno all'inizio), essa consiste quasi del tutto nel sostituirsi ai virtuosi - ovvero ai comici -, la cui arte è deprecabilmente decaduta, il che si avverte non solo e non tanto nelle solistiche «cavatine» - o nelle corrispondenti «tirate» -, quanto nella perdita del senso ritmico dell'insieme, nella impalcatura dell'azione e nella «forza d'espressione» drammatica, la quale a sua volta «tutta consiste nel ritmo» (Rossini a Zanolini). Calato il sipario dei tragici e dei buffi, nella musica da camera - libera da Contesto,

Enfasi e Destino - Rossini non cessa di perseguire il ritmo allo stato di battuta, di motto di spirito, di guizzo amaro, nel vezzo di starsene fra sé e ogni tanto «fare scena» d'un certo saturnino malumore, sufficientemente preso dal proprio «glorioso» mal-essere al mondo, per occuparsi con profitto del Dolore o della *Freude* universali.

Per quel che si può in un (as) saggio discografico, il presente *Pot-Pourri* «di e da» rende a meraviglia - se non l'idea di quantità - quella di continuità e varietà dell'originale produzione cameristica rossiniana, e trova spazio per quella pratica di riduzione «dalla scena per la camera» che era entrata nel costume dei nuovi virtuosi (dal nostro Briccialdi a Liszt): gli strumentisti, gli interpreti «creativi». Sia detto non per sostituirsi al severo recensore, ma per cogliere la divertita logica della proposta e le scelte che ne derivano, comprese quelle dettate da pragmatismo o più «istintive» che intenzionali. Alla chiarezza dello scrupolo filologico, perfino di quello didascalico, non occorre sacrificare il piacere del suono, presupposto indispensabile di quello - eventuale - dell'ascoltatore. Al quale si porge, *d'abord*, una pagina giovanile per quartetto di fiati, l'unica autentica fra le varie in circolazione (addirittura infantili), che però erano scritte per quattro archi; ed un *Duetto* - ma per violoncello e contrabbasso, ignoto prima del 1968 - che è l'unica compo-

sizione (a parte una riciclata e poco romantica *cantata* per la morte di Byron) d'un anno fra tanti prolifici sterile, trascorso in Inghilterra. Segue una *Fantasia* forse dell'anno cruciale (il '29) scritta per un «son Ami... 1.re Clarinette», e una *Élégie* per Paganini (n. 4 del IX vol. dei *Péchés*, senza data, ma naturalmente post 1840 e ovviamente per violino) in cui si evita di fare il verso al Genovese, per piangerne, più che la morte, il destino romantico, e ci si felicità fra le lacrime - sincere - per lo scampato pericolo.

I due *morceaux* ci riservano una sorpresa timbrica: *le piano* è reso da un «fortepiano», che poi rimane in campo. L'ascolto è spezzato dall'unico brano vocale del disco: è il quarto *Duetto*, quello che chiude le 12 *Soirées Musicales*, dove un tenore e un basso - *Li Marinari* - cantano ondivaghe angosce («Dove andrem? Chi sa? Chi sa?»), facili promesse e più dubbiose fedeltà («Viva il mar! Viva viva!» ma... «a riva»). Tocca quindi all'amato violoncello variare su *une Larme*, non proprio in stile *larmoyant*, s'intende, ma come s'addice ad un clown «bianco» esperto in patetiche acrobazie, sulla corda di *La*, accompagnato dal pianino meccanico d'un impertinente «augusto». Com'è giusto, la «recita» rossiniana termina con il *peccato a 4 mani* (e due *ginocchia*) - sempre al fortepiano - che funge anche da (*petit*) gran finale del vol. Nonno delle senili trasgressioni del Gioachino.





Riapre sull'opera, anzi decisamente sul *Barbieri*, Giulio il Ternano, trasformando un'aria «di sorbetto» in una esibizionistica sequenza per il suo strumento ed imbastendo poi un'arruffata trama di motivi presi in prestito (senza... inutili precauzioni) da Figaro e compagni, per un *Pot-Pourri* dalla comicità spesso involontaria, rimasto finora manoscritto, a giacere nella biblioteca dell'Istituto musicale della sua città. Il medesimo celebre Briccialdi che dedica (tra *fantasie brillanti* o *drammatiche*, *divertimenti*, *capricci*, *souvenirs* etc.) 21 «omaggi» a Verdi, 13 a Donizetti e 11 a Bellini, si ricorda di Rossini soltanto sei volte (le due comprese), a cominciare - piuttosto tardi, ma significativamente - da un *Duetto* per due flauti e pf., tratto proprio dalle *Soirées*. Ma non sembra strano: intanto per il genere serio è più versato (per le altre *fantasie* s'ispira al *Mosè* e al *Guglielmo Tell*), eppoi le sue *performances* nascono «a seguire», vere reminiscenze a caldo, sull'onda del successo altrui e della novità. Sarebbe invece sorprendente il tardivo interesse per Rossini, se non si trattasse di un'eccezione, che ci testimonia della perdurante fama dell'«ultimo dei classici».

A proposito del fortepiano: compete alla filologia mettere riparo ai guasti prodotti dallo storicismo *vulgaris*. Senonché, essendo irrecuperabile il nesso autentico testo/contesto, e giocandosi la tenzone tutta nel giro della fin-

zione artistica, gli unici strumenti utili allo scopo sono quelli che l'urgenza riesce ad inventarsi, a ragion veduta, nell'occasione data. Qui, a prescindere dall'indiscutibile attendibilità storica dello strumento, Maestri & Catalucci - per Rossini, che indubbiamente detestava i «nuovi clamorosi pianoforti» (1868) - «inventano» il fortepiano. E l'invenzione funziona, al nostro orecchio, opportunamente anacronistica, quasi un post-moderno antidoto alla pretesa teleologica di ridurre la musica da camera di Rossini ad una serie di grottesche avventure galanti, di fughe romantiche consumate fuori stagione.

PIER GIUSEPPE ARCANGELI

## Chamber music, but in a room with a view-onto the world

Perhaps it is wrong to confine Rossini's chamber music to private dimensions. Or rather, while it is true that a house is a private milieu, in the sense that it lacks a stage, it was nevertheless the setting for the urbane little theater which the composer set up weekly at his home.

The self-styled 'ex-composer' (who in these times of pretense lives modestly in Passy, under the false guise of a swan) was so aware of the indelicacy of showing himself at these performances that he attended them from the dining room-as if in the proscenium box or behind the wings-or even from his bedroom, which served as his studio. The fact is that Rossini was unable to give up this periodic and indeed burdensome exhibition, which he never failed to prepare meticulously (now that his frantic schedule of obligations was finally far behind him!). Moreover, the composer took great care to defend himself from the dangers which his own self-image posed to his reputation as a living legend. This is due not so much to his imperious vocation or impenitent weaknesses developed over the course of writing 39 operas, as much as for the simple reason that the act of composing involves a patron and requires an audience. At this point, an illustrious 'ex-' (and not 'late') composer can easily do without a patron, elec-

ting himself to that role and possibly being content with a dedicatee, but the audience remains indispensable. 'If for no other reason than acoustics' (as Schoenberg would have said), one needs a public. Thus for a chosen few was destined at least the last part of Rossini's chamber works, which testified to the discreet, riotous, partly amused and partly bored human comedy of a musical genius.

Of these musical academies organized in Passy from 1858 to 1868, there remains extant a sizable collection (around 164 works) gathered together by Rössini himself in 14 volumes, which the Fondazione Rossini of Pesaro has only recently begun to make public. Only a part-albeit the largest-of these vocal and instrumental compositions has yet come to light, compositions not intended for the theater *per se*, but connected in various ways to Rossini's private theater. The *Soirées* published in 1935 are also only a part of the works presented in analogous academies thirty years prior to Passy. In addition, there are the numerous compositions-mostly published and unpublished instrumental works-written earlier. One could in fact say that Rossini never interrupted his involvement with chamber music: although his chamber production increased markedly when he stopped writing for the theater, his theatrical interests and the care he took with his own operas never completely ceased.

Rossini gave up the theater, but never music. Seen in this light, rather than as the idle fruits of a 'grand vacation' (according to an outdated analysis), his chamber music-and perhaps also to a certain extent his operatic production-takes on a different aspect. We are not faced here with a 'major' or 'minor' body of works (aesthetically speaking), but rather with a single catalogue divided solely (and rightly so) by genre, to which correspond specific practices, attitudes, services rendered, stylistic results. Moreover, the long period of forced inactivity (due to illnesses more or less imaginary, and in any case of nervous origin) clearly does not in itself explain his renunciation of the theater. Nor does it separate his operatic production from his other works, including sacred music, for example, which spans a period of sixty years, ranging from the 'composite masses' of 1808 to the arrangement for large orchestra of the *Petite Messe* in 1867.

Today, thanks to concerts and recordings such as this, even the so-called mass audience has a better idea of this composer-an idea which is clearer and above all, unique, instead of being enigmatically split. This dual (and, according to tastes, interchangeable) vision would set the old-fashioned (Italian) opera composer against the avant-garde (French) composer of chamber music, with an old Rossini repudiating the young, or vice versa (the

young and old Rossinis thus playing the roles of the retrospective or the futurist musician, respectively). Ambivalence-or ambiguity, if one prefers-is, if anything, an integral part of all of Rossini's music: while not ignoring the present, it nonetheless desires to escape-not into the past or the future, but simply elsewhere. And it knows not whither, if not to the country, since the metaphysical roads are for the moment impassable, despite the composer's familiarity with *le Bon Dieu*.

This is no vacation because Rossini does not return...to opera. It represents instead a *different* way of life (which nonetheless would be impossible for him without his music, apart from any question of cuisine!); a lifestyle away from and somewhat in spite of the myth of 'The Great Pesarese', (which in the last analysis exasperates him since he knows that, as with all great myths, it can never pay him back for lost opportunities and for things too quickly gained and squandered); yet a lifestyle which fails to reconcile him to the hard truth that one only lives once... It is, however, neither anticipation nor nostalgia, attitudes and dispositions which seem absent from Rossini's culture (and psychology). It is no coincidence that the one cliché of the creative vacation leads, in the case of certain piano works of Rossini, to another, i.e., Rossini as a precursor to Satie (the 'grandson'),

due to the usual miscalculations of 'historicism', which fundamentally disregard history and its complexity. (Indeed, the young Erik studied solfège with a habitué of Rossini's salon, but the relationship between the two composers ends here.)

A different and quite legitimate matter is the search for a starting point. In this regard, the chamber music of the 'Italian Voltaire' derives from the same source as his operas, for it certainly comes from the French age of enlightenment and, earlier still, from the semi-clandestine evenings of the bourgeois salon at the time of the ancient papal regime. It comes from Parisian elegance, but better yet from the acid composure of a sort of 'local Biedermeier', who has experienced neither revolutions nor restorations, but only invasions, collaborationist conspiracies and failed uprisings. (No one knew this better than Giuseppe Rossini, *Il Vivazza, trombetta* in the service of the town of Lugo, whose multi-decorated son just missed out on the unification of Italy, and would perhaps have welcomed it in with some dreadful joke, fearing that it would turn out to be just another 'plug nickel'.) And it (his chamber music) comes in part from the antique popular soil of the pasquinades, although drastically toned down by etiquette and *bon ton*. It never arrives, however, at music 'in dialect', as does the poetry of another great (Giuseppe) Gioachino and

Rossini's contemporary, i.e., Belli, who was required to invent for himself a personal language and pretext as protection from his own moralism.

For Rossini, who was no moralist (though nor was he amoral, as was said of Mozart), his sense of humor was sufficient to counterbalance his innate capriciousness. Stendhal called him 'vivacious, glib, risqué, never boring, rarely sublime', due to the incorruptibility of his music which, in the words of Savinio, 'is at birth in a frozen state: [...It is] the most controlled, the most careful to not let itself be carried away by passion, not to let itself sink into a profundity' which 'requires a certain dose of ingenuity.' Verdi-basically a 'barbarian'-could aspire to the sublime, but this was not permitted to one who, in the ultracivilized city of Bologna, studied counterpoint, fugue and sarcasm (not to be confused with romantic irony, *s'il vous plaît*).

The skeptic spirit of an illuminated (rather than illuminist) disenchantment penetrates with the music of Rossini, premeditatedly or not, as far as the first and second periods of Romanticism (as the poor and 'socratic' dandyism of Satie contrasts with a more extreme variety. But this is irrelevant here, and is another story altogether).

As far as the Rossinian 'revolution' is concerned, this consists (somewhat like the revolution of Goldoni, at least at first) almost

entirely in replacing the *virtuosi* (or the actors), whose art has declined deplorably. This is to be seen not as much in the solo 'cavatinas' or in the corresponding flourishes as much as in the lost rhythmic sense of the ensembles, in the structure of the action, and in the dramatic 'force of expression' which in turn 'consists entirely in the rhythm' (as Rossini himself said to Zanolini). After the curtain has fallen on the tragedies and comedies, Rossini, in his chamber music (free from Context, Emphasis and Destiny), does not cease to pursue rhythm in the form of witticisms, quips, and cutting slickness, in his alternating desire to keep to himself and occasionally 'cause a scene' of a certain saturnine ill-humor, sufficiently taken with his own 'glorious' malaise in the world to concern himself profitably with universal pain and *Freude*.

As far as is possible in a recorded sampler, this *Potpourri* 'of and by' Rossini wonderfully renders if not the idea of quantity, at least that of the continuity and variety of Rossini's original chamber works, and finds room to include that practice of reduction 'from the stage to the chamber' which had become customary for the new virtuosos (from our native Briccialdi to Liszt): the instrumentalists, the 'creative' interpreters. The intention here is not to supplant the severe critic, but rather to capture the entertaining logic of the proposal and the choices derived therefrom,

including those dictated by pragmatism (choices at times more 'instinctive' than intentional). It is not necessary to sacrifice the pleasure of the listener-indispensable prerequisite to musicological or instructional scruples. The first piece offered to the said listener is a young work for wind quartet, the only authentic such work among the many in circulation (even including some dating from his childhood), which were, however, written for string quartet. Next is a duet for 'cello and contrabass-unknown before 1968-which is (apart from a recycled and fairly unromantic cantata on the death of Byron) the only composition written in one of Rossini's few barren years, spent in England. This is followed by a *Fantasia* written, perhaps in the crucial year of 1829), for '*son Ami... I. re Clarinette*', and an *Élégie* for Paganini (nr. 4 from the 9th volume of *Pechés*, undated, but composed certainly after 1840 and obviously for the violin). In this work, Rossini avoids imitating the Genoese musician, in order to mourn not merely his death but rather his romantic destiny, and rejoices through (since-re) tears at having escaped the dangers of a similar fate.

The two morceaux provide a surprise in terms of timbre: le piano is played on a 'fortepiano', which will also be heard later. This is interrupted by the only vocal piece on the recording: the fourth duet which concludes the 12 *Soirées Musicales*, where a tenor and a

bass (*Li Marinari*) sing of seafaring woes (*Dove andrem? Chi sa? Chi sa?*), easy promises and dubious fidelity (*Viva il mar! Viva, viva!, and later... a riva*). There follows the beloved 'cello playing variations on *une Larme*, though not exactly in a larmoyant style, as is fitting to a 'white' clown who is an expert in pathetic acrobatics; this is played on the A string, accompanied by a small mechanical piano of an impertinent *augusto*. *It is appropriate that this Rossini 'recital' end with the peccato a 4 mani (e due ginocchia)* ('the sin for four hands and 2 knees'), played again on the fortepiano, in the guise of a (pe-tit) grand finale of the 9th volume of Gioachino's senile transgressions.

Giulio from Terni returns to opera, indeed to the *Barbiere*, transforming an aria di sorbetto into an virtuosic exhibition for his instrument, and then piecing together a patchwork of motives borrowed (without...unnecessary prior warning) from Figaro and friends. This Potpourri of (often unintentional) comedy is found in a manuscript preserved in the library of the Istituto Musicale in his native city. This same celebrated Briccialdi, who dedicates various 'homages' (in the form of *fantasie brillanti* or *dramatiche, divertimenti, capricci, souvenirs*, etc.) to Verdi (21 works), Donizetti (13) and Bellini (11), refers only six times to Rossini (including the two mentioned above), beginning-rather la-

te, but significantly, nonetheless-with a Duet-tino for two flutes and piano, taken from the *Soirées*. But this should not seem strange: for one thing, Briccialdi demonstrates a greater proclivity for opera seria (for the other fantasies he turns to Mosè and Guglielmo Tell). Moreover, his performances are born a *sui-vre*, veritable immediate reminiscences, on the wave of novelty and others' successes. More surprising would be, instead, this late interest in Rossini if it were not an exception, testifying to the enduring fame of the 'last of the classics'.

A propos of the fortepiano: it is up to musicology to repair the damage done by cheap historicism. However, considering that the authentic connection between text and context is irretrievable, and that the debate entirely regards the question of artistic fantasy, the only tools useful for this purpose are those which urgency creates, after serious consideration, for a given occasion. Here, apart from the unquestionable historical authenticity of the instrument, Maestri & Catalucci 'invented' the fortepiano for Rossini, who doubtlessly detested the 'new noisy pianofortes' (1868). And the invention is, to our ears, appropriately anachronistic, almost a post-modern antidote to the teleological pretense of reducing Rossini's chamber music to a series a grotesque gallant adventures and romantic flights consumed out of season.

Translation: Candace Smith



Fortepiano *Clementi, London 1827* restaurato da A. Gon e D. De Giampietro.

# POT-POURRI ROSSINI

*Musiche da camera di e da Gioachino Rossini*



- |   |                                                                                                                  |          |
|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 1 | <b>Duetto</b> per violoncello e contrabbasso (1824)                                                              | [13'19"] |
| 2 | <b>Fantasie</b> per clarinetto e pianoforte (1829?)                                                              | [9'38"]  |
| 3 | <b>Un mot à Paganini (Elégie)</b> ( <i>Pechés de vieillesse</i> , vol. IX) per violino e pianoforte              | [8'09"]  |
| 4 | <b>Li Marinari (Soirées Musicales, 1830/1835)</b><br>duetto per tenore e basso con accompagnamento di pianoforte | [5'17"]  |
| 5 | <b>Une Larme - thème et variations</b> ( <i>Pechés de vieillesse</i> , vol. IX)<br>per violoncello e pianoforte  | [11'49"] |
| 6 | <b>Andante e tema con variazioni</b> (1812) per flauto, clarinetto, corno e fagotto                              | [10'18"] |
| 7 | <b>Petite fanfare à quatre mains</b> ( <i>Pechés de vieillesse</i> , vol. IX) per pianoforte a quattro mani      | [4'46"]  |
| 8 | <b>Aria di Berta nel Il Barbiere di Siviglia</b> variata da Giulio Briccialdi per flauto e pianoforte            | [4'56"]  |
| 9 | <b>Pot-pourri fantastico su Il Barbiere di Siviglia</b> per quintetto di fiati (Giulio Briccialdi)               | [10'26"] |

Paolo Pellegrini (*tenore*) Roberto Ripesi (*basso*), Francesco Chirivì (*flauto*),  
Roberto Petrocchi (*clarinetto*), Claudio Cornoldi (*violino*), Maurizio Gambini (*violoncello*),  
Massimo Giorgi (*contrabbasso*), Quintetto Zephyrus (Giovanni Brugnami,  
Roberto Romitelli, Paolo Venturi, Marco Venturi, Stefano Stefan),  
Gabriele Catalucci, Wijnand van de Pol, Fabio Maestri (*fortepiano*)

T. T. 78'41"



 1905-1975  
BONGIOVANNI

BONGIOVANNI - BOLOGNA - MADE IN ITALY

GB 2170-2