

Gioachino
ROSSINI

Petite Messe solennelle

Soli (SATB), Coro (SATB)
Pianoforte concertato, Pianoforte di ripieno
ed Armonio

herausgegeben von / edited by
Klaus Döge

Klavierauszug, zugleich Stimme für Pianoforte concertato
Vocal score and part for pianoforte concertato



Carus 40.650/03

Inhalt/Contents

Vorwort / Foreword	1	
1. Kyrie Coro (SATB)	5	
2. Gloria in excelsis Deo Soli, Coro	13	
Laudamus te Soli, Coro	15	
Gratias agimus tibi Soli (ATB)	18	
Domine Deus Tenore solo	24	
Qui tollis Soli (SA)	32	
Quoniam Basso solo	41	
Cum Sancto Spiritu Soli con Coro	50	
3. Credo in unum Deum Soli, Coro	68	
Crucifixus Soprano solo	79	
Et resurrexit Soli, Coro	82	
Et vitam venturi Soli con Coro	94	
4. Offertorium (Prélude religieux)	108	Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor: Partitur (Carus 40.650), Studienpartitur (Carus 40.650/07), Klavierauszug, zugleich Stimme für Pianoforte concertato (Carus 40.650/03), Chorpartitur (Carus 40.650/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.650/19).
5. Sanctus Soli con Coro	112	
6. O salutaris hostia Soprano solo	116	The following performance material is available for this work: full score (Carus 40.650), study score (Carus 40.650/07), vocal score and part for pianoforte concertato (Carus 40.650/03), choral score (Carus 40.650/05), complete orchestral material (Carus 40.650/19).
7. Agnus Dei Alto solo, Coro	122	

Zu diesem Werk ist **CARUS music**, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

For this work **CARUS music**, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.

Vorwort

Die *Petite Messe solennelle*, neben dem *Stabat Mater* die zweite große kirchenmusikalische Schöpfung Gioacchino Rossinis, entstand im Jahre 1863 in Passy, einem damaligen Vorort von Paris. In dieser von jeher bevorzugten Pariser Sommerfrische berühmter Gelehrter und Künstler¹ hatte der noch immer hoch angesehene Komponist, der 1855 nach fast zwanzigjährigem Italienaufenthalt wieder in die französische Metropole zurückgekehrt war, eine Villa erworben, die rasch zu einem begehrten gesellschaftlichen und künstlerischen Treffpunkt wurde. Hier empfing Rossini Persönlichkeiten des internationalen Musiklebens, darunter Richard Wagner, Max Maria von Weber, Ignaz Moscheles und Eduard Hanslick, die die objektiven Ansichten über die Musik der Gegenwart und die noch immer aktuellen Gedanken des inzwischen 70-jährigen berühmten italienischen Komponisten zu schätzen wußten. In Passy begann Rossini, der mit dem *Wilhelm Tell* sein Opus schaffen für beendet erklärt und in der Folgezeit nur noch wenige Werke veröffentlicht hatte, nach langen Krankheitsjahren wieder verstärkt zu komponieren. Er schrieb eine Vielzahl kleiner, von ihm ironisch als „Sünden des Alters“ (*Péchés de vieillesse*) benannte Stücke, komponierte als Auftragswerk die *Hymne à Napoléon* und schuf als die leider letzte Todsünde seines Alters² die *Petite Messe solennelle*.

Sie war nach außen hin in gewisser Weise ein Gelegenheitswerk, geschrieben für die Einweihung der Privatkanzel des mit Rossini befreundeten Pariser Adligen Graf Michel-Frédéric Pillet-Will. Dessen Frau, der Comtesse Louise Pillet-Will, wurde die *Petite Messe solennelle* denn auch gewidmet und in dessen Pariser Haus in der Rue Moncey fand am 14. März 1864 in privatem Rahmen und nur vor geladenen Gästen die erfolgreiche Uraufführung der Messe statt³. Vielleicht waren es diese räumlichen Verhältnisse, die Rossini zu der auf den ersten Blick etwas ungewöhnlichen, in der französischen Meßtradition aber durchaus beliebten Begleitung mit Klavier und Harmonium bewegten. Der Eintrag auf dem ersten Titelblatt des autographen Manuskriptes, *Petite Messe Solennelle a quatre Parties avec accompagnement de Piano et Harmonium*, legt es dabei nahe, daß die instrumentale Begleitung der Messe zunächst nur für ein Piano und Harmonium gedacht war. Erst auf dem nachfolgenden zweiten Titelblatt fordert der Komponist ausdrücklich als begleitendes Instrumentarium 2 Pianos et Harmonium. Gleichzeitig verweist er hier in der für ihn bezeichnenden ironisch-spöttischen Art auf den Symbolgehalt der für die Aufführung der Messe benötigten Sängeranzahl:

12 Sänger von drei Geschlechtern – Männer, Frauen und Kastraten werden genug sein für ihre Aufführung, d. h. acht für den Chor, vier für die Soli, insgesamt also 12 Cherubine.

Lieber Gott, verzeih mir die folgende Gedankenverbindung: 12 an der Zahl sind auch die Apostel in der berühmten Freßszene [coup de mâchoire] gemalt im Fresco von Leonardo, welches man *Das letzte Abendmahl* nennt; wer würde es glauben! Es gibt unter Deinen Jüngern solche, die falsche Töne anschlagen!! Lieber Gott beruhige Dich, ich behaupte, daß kein Judas bei meinem Mahle sein wird, und daß die Meinen richtig und mit Liebe Dein Lob singen werden...

Trotz des „Gelegenheitscharakters“ aber war die *Petite Messe solennelle* ein höchst persönliches, von Rossini in erster Linie für sich selbst komponiertes Werk: *composée pour ma ville-giature de Passy*, lautete der Eintrag auf dem zweiten Titelblatt und neben die Schlußakte des *Agnus Dei* schrieb Rossini in sein Manuskript die Worte:

Lieber Gott – voilà, nun ist diese arme kleine Messe beendet. Ist es wirklich heilige Musik [musique sacrée], die ich gemacht habe oder ist es vermaledeite Musik [sacrée musique]? Ich wurde für die Opera buffa geboren, das weißt Du wohl! Wenig Wissen, ein bißchen Herz, das ist alles. Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies.

Eine Widmung eigentümlicher Art, echt Rossini mit ihrem humorvollen Wortspiel „musique sacrée“ – „sacrée musique“. Doch war das wirklich nur Humor? Könnte sich dahinter nicht auch eine Anspielung auf jenes Unverständnis verborgen haben, mit dem vor allem von deutscher Seite seinen (wie den meisten italienischen) kirchenmusikalischen Schöpfungen begegnet wurde? Zu opernhafte, zu weltlich, zu sinnlich, zu spielend für den geistlichen Stoff, zu leicht, zu angenehm, zu unterhaltend und damit dem ehrwürdigen Text gleichsam Hohn spottend erschienen Rossinis geistliche Werke dieser Seite, die nicht wahrhaben wollte, daß es auch eine andere Art Kirchenmusik geben konnte, verwurzelt in anderer Tradition, deswegen aber nicht weniger ernsthaft als Musik zum Lobe Gottes gedacht⁴. *Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche, meine heiligste Musik ist doch nur immer semi seria*⁵, sagte Rossini im Zusammenhang mit seiner *Petite Messe solennelle* einst zu Hanslick, wohl wissend, daß für ihn zwischen *heiligster Musik* und *semi seria* kein Widerspruch bestand und daß an seiner Ernsthaftigkeit nicht zu zweifeln war. August Wilhelm Ambros war der erste, der dies auch der deutschen Seite klarzumachen versuchte: *Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch lebenswürdigem Gemüth. Besteht ja doch der Morgengottesdienst der Lerche darin, daß sie, wie der Dichter sagt, an „ihren bunten Liedern aufsteigt“ – zum Himmell*⁶.

Seine Messe hat Rossini wie alle in seinen letzten Jahren entstandenen Kompositionen gehütet und einer Veröffentlichung bewußt entzogen. Erst nach seinem Tode konnte das Werk durch den Pariser Verlag Brandus & Dufour der Öffentlichkeit übergeben werden, neben der Originalfassung⁷ auch in einer Fassung für Soli, Chor und Orchester, in der das berühmte *Prélude religieux* des Originals allerdings nicht mehr enthalten ist. Rossini hatte diese Orchesterversion im Jahre 1867 ausgearbeitet, gedrängt von Freunden, die verlangten, *daß ich sie orchestriere, damit sie später in einer großen Basilika aufgeführt werden kann*⁸; gedrängt auch von der Pariser Musikkritik, die nach der öffentlichen Aufführung vom 15. März 1864 das originale Instrumentarium eher für proviso-

¹ Eduard Hanslick, „Ein Besuch bei Rossini“, in: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien 1870, S. 475.

² So Rossinis Aufschrift auf dem zweiten Titelblatt (vgl. Kritischer Bericht: Die Quellen).

³ Am Tag darauf erfolgte wiederum im Hause Pillet-Will eine der Öffentlichkeit zugängliche Wiederholung.

⁴ Vgl. dazu insbesondere Volker Scherliess, *Gioacchino Rossini mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1991, S. 94ff.

⁵ Zitiert nach Hanslick, a.a.O., S. 529.

⁶ August Wilhelm Ambros, „Die 'Messe Solennelle' von Rossini“ in: *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, S. 84.

⁷ Allerdings durch die Reduzierung der Besetzung auf nur ein Klavier nicht ganz in ihrer authentischen Gestalt (vgl. dazu die Quellenbeschreibung von EA im Kritischen Bericht).

⁸ Zitiert nach Herbert Weinstock, *Rossini. Eine Biographie*, übersetzt von Kurt Michaelis, Adliswil 1981, S. 372.

risch hielt und meinte, daß, wenn die Messe erst orchestriert sein würde, sie genug Feuer spenden werde, um Kathedralen aus Marmor zum Schmelzen zu bringen⁹; und gedrängt schließlich auch von der Sorge, daß nach seinem Tode ein anderer diese Aufgabe übernehmen und dabei das Werk entstellen könnte. Der deutsche Komponist Emil Naumann, der Rossini 1867 während der Arbeit an der Orchesterversion der Messe besuchte, erinnert sich an ein diesbezügliches Gespräch mit dem Komponisten:

Nach den ersten [...] Begrüßungen [...] sagte der Meister, auf das noch nasse Manuskriptweisend: „Sie finden mich bei der Vollendung einer Komposition, die ich dazu bestimmt habe, unmittelbar nach meinem Tode aufgeführt zu werden. [...] Oh glauben Sie nur nicht, daß ich meine kleine Komposition vollende, weil ich den Kopf hängen lasse und mich mit Sterbegedanken trage; es geschieht nur, um dem hiesigen Herrn Sax und seinen Freunden nicht in die Hände zu fallen. Ich führte nämlich die Partitur dieser bescheidenen Arbeit schon vor einiger Zeit aus; findet man dieselbe nun in meinem Nachlaß, so kommt Herr Sax mit seinen Saxophonen oder Herr Berlioz mit anderen Riesen des modernen Orchesters, wollen damit meine Messe instrumentieren und schlagen mir meine paar Singstimmen tot, wobei sie auch mich glücklich umbringen würden. Car je ne suis rien qu'un pauvre mélodiste! Ich bin daher nun beschäftigt, meinen Chören und Arien in der Weise, wie man es früher zu tun pflegte, ein Streichquartett und ein paar bescheiden auftretende Blasinstrumente zu unterlegen, die meine armen Sänger noch zu Worte kommen lassen [...]“¹⁰

Doch scheint Rossini selbst die Originalfassung bevorzugt und höher eingeschätzt zu haben als die Orchesterfassung. In einem Brief an Franz Liszt schrieb er im Juni 1865, zwei Monate nachdem die *Petite Messe solennelle* in ihrer Originalgestalt nochmals im Hause Pilet-Will erklingen war:

Apropos Musik, ich weiß nicht, ob Euch bekannt ist, daß ich eine *Messa di Gloria* für vier Stimmen komponiert habe, welche ihre Aufführung im Palast meines Freundes Graf Pilet-Will hatte. Diese Messe wurde aufgeführt von tüchtigen Künstlern [...] und begleitet von zwei Klavieren und einem Harmonium. Die führenden Komponisten von Paris (einbegriffen mein armer Kollege Meyerbeer, der nicht mehr unter den Lebenden weilt), haben mich – entgegen meinem Verdienst – sehr gelobt. Man will, daß ich sie instrumentiere, damit sie dann in irgendeiner der Pariser Kirchen aufgeführt werden kann. Ich habe Widerwillen, solche Arbeit zu übernehmen, weil ich in diese Komposition all mein kleines musikalisches Wissen gelegt habe und weil ich gearbeitet habe mit wahrer Liebe zur Religion [con vero amore di religione].¹¹

Man hat die *Petite Messe solennelle* verschiedentlich matter und schwächer empfunden als das 22 Jahre zuvor komponierte und sich stets höherer Beliebtheit erfreuende *Stabat Mater*. Was den äußeren Eindruck der Messe betrifft, so mag diese Ansicht zu einem gewissen Teil zutreffen. Die *Petite Messe* hat nicht jene zerplatzenden Feuerwerkskünste¹², jene ewige Holdseeligkeit und unverwüstliche Milde¹³ des *Stabat Mater*. Über ihrer Musik liegt ein Zug von Nachdenklichkeit und Wehmut, selbst in der Tenorarie „Domine Deus“, dem Gegenstück zur Tenorarie „Cujus animam“ des *Stabat Mater*. Das Innere der Messe aber bietet für eine derartige Beurteilung keinerlei Ansatzpunkte. Im Gegenteil: Schon in den ersten Stellungnahmen wurde die harmonische Originalität

und Progressivität der Messe als eine neue Facette des Rossinischen Schaffens hervorgehoben und Erstaunen über die kompositorische Ökonomie geäußert, die sich im Werk bei allem Überfluß an schönen Melodien bemerkbar macht. Auch einen bedeutenden Fortschritt in technischer Hinsicht sah man in dieser Messe, vor allem in Hinblick auf die kontrapunktische Kunst von Rossini; von jenem Rossini, der einst zu dem Musikgelehrten Fétis sagte, er habe keine Lust mehr, das *Studium von Fuge und Kontrapunkt wieder aufzunehmen*¹⁴, der in seinen letzten Jahren aber Johann Sebastian Bach intensiv studierte:

Ich bin auf die große Gesamtausgabe seiner [Bachs] Werke subskribiert. Hier, Sie sehen gerade auf meinem Tisch den letzten erschienenen Band. Soll ich Ihnen bekennen, daß der Tag, an dem ein neuer Band ankommt, selbst für mich noch ein Tag unvergleichbarer Freude ist?¹⁵

Den geistigen, belebenden anregenden Hauch dieses Meisters¹⁶ glaubte denn auch August Wilhelm Ambros in der *Petite Messe solennelle* zu verspüren, insbesondere in den Fugen des *Gloria* und *Credo*, jenen reizenden, geistreichen Sätzen, um deren *Factur* jeder *Contrapunktist* ihren Schöpfer beneiden darf¹⁷, sowie im *Prélude religieux*, einem meisterwürdigen Stück [...] zu dem der alte Sebastian beifällig lächeln würde¹⁸. Und neben all diesem technisch Neuem war es immer wieder die Intensität des musikalischen Ausdrucks, die expressive Kraft der Musik dieser Messe, die bewundert wurde und eines deutlich signalisierte: Die *Petite Messe solennelle* war das Werk eines Komponisten, der sich nach außen hin in seinen ironischen Späßen gefallen haben mag, der in seiner Musik hier aber die Hoffnungen, Freuden und Ängste eines Menschen ausdrückt, für den aufrichtiger Zweifel und mit diesem eine gewisse düster brütende Melancholie Bestandteil eines Glaubens ist, an dem er unabdingbar festhält¹⁹.

Freiburg, November 1991

Klaus Döge

⁹ So der Musikkritiker des *Le Siècle*, Paris, zitiert nach Weinstock, a.a.O. S. 357.

¹⁰ Emil Naumann, *Italienische Tondichter*, Berlin 1883, zitiert nach Weinstock, a.a.O. S. 379.

¹¹ Brief an Franz Liszt vom 23.6.1865, zitiert nach: Stefano Alberici, „Rossini e Pio IX“, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 1/1977, S. 25/26 (deutsche Übersetzung vom Hrsg.). Im Zusammenhang mit der Instrumentierung der Messe bat Rossini in mehreren Briefen Papst Pius IX um die Aufhebung jener Bulle, welche einst die Mitwirkung von Frauen im Kirchenchor verboten hatte.

¹² Ambros, a.a.O., S. 87.

¹³ Heinrich Heine, „Rossini und Felix Mendelssohn“, in: *AMZ* 9.5.1842, zitiert nach: Heinrich Heine, *Gesammelte Werke*, Paris 1979, Bd. X, S. 150.

¹⁴ zitiert nach Scherliess, a.a.O., S. 105.

¹⁵ zitiert nach: Edgar Istel, „Rossiniana II: Wagners Besuch bei Rossini“, in: *Die Musik* XI/1912, S. 275.

¹⁶ Ambros, a.a.O., S. 87.

¹⁷ ebenda, S. 88.

¹⁸ ebenda.

¹⁹ Richard Osborne, *Rossini*, London 1986, S. 263.

Foreword (abridged)

The *Petite Messe solennelle*, which followed the *Stabat Mater* as the second of the large-scale works by Gioacchino Rossini in the sphere of church music, was written during 1863 in Passy, which was then just outside Paris. It was in a sense an occasional composition, written for the consecration of the private chapel of a friend of Rossini's, the Parisian nobleman the Comte Michel-Frédéric Pillet-Will. The *Petite Messe solennelle* was dedicated to his wife the Comtesse Louise Pillet-Will, and it received its successful first private performance, before invited guests only, at the Comte's residence in the Rue Moncey, Paris, on the 14th March 1864.¹ It was possibly the circumstances of the first performance which led Rossini to do what seems at first glance surprising, but which is actually within the French Mass tradition, by writing the accompaniment for piano and harmonium. The wording on the first title page of the autograph manuscript, *Petite Messe Solennelle à quatre Parties avec accompagnement de Piano et Harmonium*, suggests that the instrumental accompaniment of the Mass was originally intended to be for only one piano and harmonium. On the second title page, however, the composer specifies as accompanying instruments *2 Pianos et Harmonium*. At the same time he commented in the ironic manner characteristic of him on the symbolism of the number of singers required for the Mass:

Twelve singers of three sexes – men, women, and *castrati* – will be enough for its performance: that is, eight for the chorus, four for the solos, a total of twelve cherubim. God, forgive me the following *rapprochement*. Twelve also are the Apostles in the celebrated *coup de mâchoire* [jaw-stroke] painted in fresco by Leonardo, called *The Last Supper*: who would believe it! Among Thy disciples there are those who strike false notes!! Lord, rest assured, I swear to Thee that there will be no Judas at my supper and that mine will sing properly and *con amore* Thy praises...

Despite its "occasional" character, the *Petite Messe solennelle* is a highly personal work, which Rossini composed first and foremost for himself: *composée pour ma villegiature de Passy* wrote Rossini on the second title page, and beside the concluding bars of the *Agnus Dei* in his manuscript he wrote:

Good God, there we have it, complete, this poor little Mass. Is it really sacred music, that I have made, or is it merely abominable music [there Rossini is punning on the word *sacrée*, meaning both sacred or holy and damned or abominable – *musique sacrée* and *sacrée musique*]. I was born for *opera buffa*, as Thou well knowest. Little skill, a little heart, and that is all. So be Thou blessed and admit me to Paradise.

In common with all the other compositions written during his last years, Rossini kept this Mass under his own control and refused to allow it to be published. Only after his death was it made available to the public by the Paris publishers Brandus & Dufour. They issued not only the original version² but also an arrangement for soli, chorus, and orchestra, which does not include the famous *Prélude religieux* of the original. Rossini had made this orchestral version in 1867, having been urged on to do so by friends who had insisted that *I should orchestrate it, so that it can be performed later in a great basilica*³; urged on also by the Parisian music critics, who following the public performance on the 15th March 1864 regarded the original instrumentation as being merely provisional, expressing the opinion that *when the Mass is orchestrated it will produce sufficient fire to melt marble cathedrals*.⁴ Finally he was afraid that after his death

someone else would orchestrate the Mass, to its detriment. The German composer Emil Naumann, who visited Rossini in 1867 while he was working on the orchestral version of the Mass, recalled a conversation with the composer on this subject:

After the first [...] greetings [...] the Maestro said, pointing to the manuscript on which the ink was still wet: "You find me completing a composition which I have decided is to be performed immediately after my death. [...] Don't think I am completing my little composition because I am hanging my head and carrying thoughts of death around with me; I am only doing this so that it won't fall into the hands of Monsieur Sax and his friends here. I wrote this unpretentious piece some time ago; if it were found among my effects Monsieur Sax with his saxophones or Monsieur Berlioz with other monsters of the modern orchestra would use them to instrument my Mass and kill my poor few singers dead, glad to be rid of me at the same time. Car je ne suis rien qu'un pauvre mélodiste! I am therefore busy supporting my choruses and arias in the way that one did in the past, with a string quartet and a few wind instruments which enter modestly, so that my poor singers will still have their say [...]"⁵

Nevertheless Rossini seems to have preferred the original version to the orchestral arrangement, and to have held it in higher esteem. He wrote in a letter to Franz Liszt in June 1865, two months after the *Petite Messe solennelle* had again been performed in its original version at the Pillet-Will residence:

Apropos music, I don't know whether you know that I have composed a *Messa di Gloria* for four voices, which was performed in the palais of my friend the Comte Pillet-Will. This Mass was performed by competent artists [...] and accompanied by two pianos and a harmonium. The foremost composers of Paris (including my poor colleague Meyerbeer, who is no longer among the living) gave me – quite undeservedly – high praise. People want me to orchestrate it, so that it can be performed in one of the Paris churches. I am reluctant to undertake that work, because I put all of my slight musical knowledge into this composition, and because I worked with real love of religion [*con vero amore di religione*].⁶

The *Petite Messe solennelle* has been considered by some writers to be weaker than the *Stabat Mater*, which was written twenty-two years earlier and which has always enjoyed greater popularity. As regards the outward effect of the Mass there may be some justification for this view. The *Petite Messe* has not the *brilliance of bursting fireworks*,⁷ the *eternal gracefulness and imperturbable mildness*⁸ of the

¹ On the following day there was a repeat performance, again at the Pillet-Will residence, this time with public admission.

² Although not quite in its authentic form, because the scoring of the accompaniment was reduced to a single piano (see the description of the source material by EA in the Critical Report).

³ Quoted from Herbert Weinstock: *Rossini. A Biography*, New York 1968. German version Adliswil, 1981, p. 372.

⁴ By the music critic of *Le Siècle*, Paris, quoted by Weinstock, loc. cit., p. 357.

⁵ Emil Naumann: *Italienische Tondichter*, Berlin 1883, quoted by Weinstock, loc. cit., p. 379.

⁶ Letter sent to Franz Liszt, 23.6.1865, quotation from Stefano Alberici: "Rossini e Pio IX" in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 1/1977, p. 25/26. In connection with the instrumentation of the Mass Rossini wrote several letters to Pope Pius IX asking him to repeal the Papal bull which had forbidden the use of women in church choirs.

⁷ August Wilhelm Ambros: "Die Messe Solennelle von Rossini," in: *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, p. 87.

⁸ Heinrich Heine: "Rossini und Felix Mendelssohn" in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 9.5.1842, quoted from Heinrich Heine: *Gesammelte Werke*, Paris 1979, vol X, p. 150.

Stabat Mater; there is about its music a sense of contemplation and sadness, even in the tenor aria "Domine Deus," the counterpart to the tenor aria "Cujus animam" in the *Stabat Mater*. Inwardly, however, the Mass cannot be judged in such terms; when it was first heard the harmonic originality and progressiveness of the Mass was singled out as a new facet of Rossini's work, and astonishment was expressed concerning the compositional economy evident in the Mass, despite its wealth of beautiful melodies. This Mass was also seen as marking a significant advance in the technical sense, above all in Rossini's mastery of counterpoint – the same Rossini who had once remarked to the learned musician Fétis that he *no longer had any wish to resume the study of fugue and counterpoint*,⁹ but who made during his last years an intensive study of Johann Sebastian Bach:

I have subscribed to the great complete edition of his [Bach's] works. Here, you see on my desk the latest volume to appear. Shall I confess to you that even for me the day when a new volume arrives is a day of incomparable joy?¹⁰

August Wilhelm Ambros believed that he could sense the *spiritual, inspirational breath of this master*¹¹ in the *Petite Messe solennelle*, especially in the fugues of the *Gloria* and *Credo*, those *fascinating, ingenious movements, for whose textures every contrapuntist should envy their creator*,¹² and in the *Prélude religieux, a piece worthy of a master, [...] on which old Sebastian would smile with approbation*.¹³ Side by side with all these technical innovations it was again and again the intensity of musical utterance, the expressive power of the music of this Mass which were admired, and which revealed one thing clearly: the *Petite Messe solennelle* is the work of a composer who may have amused himself superficially with his ironic witticisms, but who here in his music *expresses the hopes, joys, and fears of a man for whom honest doubt, and with it a certain brooding melancholy, is an integral part of a faith tenaciously felt*.¹⁴

Freiburg, November 1991
Translation: John Coombs

Klaus Döge

⁹ Quoted from Volker Scherliess: *Gioacchino Rossini mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1991, p. 105.

¹⁰ Quoted from Edgar Istel: "Rossiniana II: Wagners Besuch bei Rossini" in: *Die Musik* XI/1912, p. 275.

¹¹ Ambros, loc. cit., p. 87.

¹² Ibid., p. 88.

¹³ Ibid.

¹⁴ Richard Osborne: *Rossini*, London 1986, p. 263.

Petite Messe solennelle

Gioachino Rossini

1792–1868

1. Kyrie

Andante maestoso [♩ = 108]

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soli con Coro

Piano 1°

pppp

stacc.

3

cresc.

a

poco a poco

f

6

smorz.

9

sotto voce

sotto voce

sotto voce

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

cresc. a poco a po

Aufführungsdauer/Duration: ca. 85-90 min.

© 1993 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.650/03

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by
Klaus Döge

12

e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 e - le - i - son, e - le - i - son, e -

15

le - i - son.
 le - i - son.
 le - i - son.
 le - i - son.

18

Ky - ri -
 Ky - ri -
 Ky - ri -
 Ky - ri -

21

- e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -

sf p pp

24

son, Ky - ri - e e - le - i - son,
 son, Ky - ri - e e - le - i - son,
 son, Ky - ri - e e - le - i -
 son, Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri -
 - ri -
 Ky - ri -

27

e - le - i -
 e - le - i -
 e - le - i -
 e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i -

unis.
 - i - son, Ky -

- i - son, Ky -

i -

30

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -

33

son.

son.

son.

son.

do

36

Andantino mo
Tutto sotto

Chri - ste

Chri -

Chri - ste

Chri - ste e - le -

e - le - i - son,
 le - i - son, Chri - ste e - le -
 i - son, Chri - ste e -
 Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son,

- i - son, Chri - ste e - le

le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - i - son,

Chri - - ste e - le - i - son,
Chri - - ste e - le -
e - le -
son,
- le - - i - son,

son, e -

son, e - le - i - son.

Chri - ste e -

Chri - ste e -

le - i - son, e - le -

58

sotto voce

Ky - ri -

sotto voce

Ky - ri -

pppp

stacc.

61

sotto voce

Ky - ri - e

sotto voce

Ky - ri - e, Ky - ri - e

sotto voce

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

sotto voce

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

cresc. a poco a poco

64

smorz.

son, e - le

son, e

son,

pp

e - le - i -

pp

e - le - i -

pp

- son, e - le - i -

pp

i - son, e - le -

smorzando

67

son, *pppp* Ky - ri - e - le - i - son, *f* Ky - ri -

son, *pppp* Ky - ri - e - le - i - son, *f* Ky - ri -

son, *pppp* Ky - ri - e - le - i - son, *f* Ky - ri -

son, *pppp* Ky - ri - e - le - i - son, *f* Ky - ri -

pppp *f* *p*

70

- e e - le - i - son, *pppp* Ky - ri - e

e e - le - i - son, *pppp* Ky - ri - e

e e - le - i - son, *pppp* Ky - ri - e

e e - le - i - son, *pppp* Ky - ri - e

f *p*

73

son, Ky - le - i - son, *pp* e - le - i -

son, e - le - i - son, *pp* e - le - i -

son, e - le - i - son, *pp* e - le - i -

son, e - le - i - son, *pp* e - le - i -

ri - e e - le -

76

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

79

son, e - le - i - son, e - le - i - son.

son, e - le - i - son, e - le - i -

son, e - le - i - son, e - le -

son, e - le - i - son, e -

Ky - ri -

Ky - ri -

82

pp

e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i -

unisono

Ky - ri - e e - le - i -

pp

85

son, *pppp* Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

son, *pppp* Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

son, *pppp* Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

son, *pppp* Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

88

son.

son.

son.

son.

2. Gloria

Allegro *nr*

Piano 1°

8

f Tutti

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, *f* Tutti Glo - ri - a

Tutti Glo - ri - a

Glo - ri - a

13

in ex - cel - sis De - o, *f* Glo -

in ex - cel - sis De - o, *f* Glo -

in ex - cel - sis De - o, *f* G' - ri -

Tutti *f* ex - cel - sis De - o, - ri -

ex - cel - sis De - o, - ri -

16

a, - ri - a.

a, - ri - a.

a, - ri - a.

Glo -

loco pp

rallentando

in tempo Solo

Et in

27

ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta

36

Solo

Lau - da -

Be - ne - di - ci - mus te.

Lau - da - mus te.

Be - ne -

Lau - da - mus te.

Be - ne -

Lau - da - mus

ne -

44

di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te, Ad - o - ra - mus

[illegible]

6/1

te.

Glo - ri

te.

Glo - ri - fi - ca -

ri - fi - ca - mus te,

mus te,

ri - fi -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluat



66

glo - ri - fi - ca - mus te.

glo - ri - fi - ca - mus te.

ca - mus te.

glo - ri - fi - ca - mus te. Tutti Ad - o - ra - mus

[illegible]

77

te. sotto voce Glo - mus te. mus - te. ca - - - mus te. ri - fi - ca - - - mus

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation

Gratias agimus tibi

Andante grazioso [♩ = 76]

loco 83

Piano 1°

115

Alto solo

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam
am. Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

121

Tenore solo

glo - ri - am, glo - ri - am tu - am. Gra - ti - as a - gi - mus
Gra - ti - as a
glo - ri - am, glo - ri - am tu - am. Gra ti -

127

ti - bi
bi
o - pter ma - gnam glo - ri
am glo - ri - am, glo - ri - am tu -
gnam glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu -

133

am, glo - ri - am

am, pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am

am, pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am

139

tu - - - am.

tu - - - am.

tu - - - am.

smorzando **pppp**

Quality may be reduced • Carus-Verlag

145

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

ppp
Gra - ti - as a - gi - mus

ppp
Gra - ti - as a - gi - mus

ppp
- mus

151

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am,
a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am,
a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am,

156

[illegible]

161

161

ma -

gnam,

ma - - gnam glo - ri - am tu -

- pter ma - - gnam glo - ri - am tu -

pro - pter ma -

pp

pp

pp

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

166

am, pro - pter ma - gnam, pro -

am, pro - pter ma - gnam, ma - gnam, pro -

am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am, pro -

am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am, pro -

171

pter ma - - gnam glo - - ri - am tu - - am, glo - -

pter ma - - gnam glo - - ri - am tu - -

pter ma - - gnam glo - - ri - am

[illegible]

181

ri - - - am tu - - -

ri - - - am tu - - -

ri - - - am tu - - -

186

am.

am.

am.

191

mf

