

Gustavo Gimeno

# rossini

petite messe solennelle

**Orchestre  
Philharmonique  
du Luxembourg**

**Eleonora Buratto  
Sara Mingardo  
Kenneth Tarver  
Luca Pisaroni  
Wiener Singakademie**



## Neoklassisches Spätwerk – Rossinis *Petite Messe solennelle*

Arnold Jacobshagen

Gioacchino Rossini ist im heutigen Musikleben vor allem als Opernkomponist präsent. Dabei ist sein Gesamtwerk weitaus vielfältiger und umfasst Klavierwerke, Orchesterkompositionen, vokale und instrumentale Kammermusik und nicht zuletzt mehr als zwei Dutzend geistlicher Kompositionen. Bereits 1808 vollendete Rossini sechzehnjährig zwei Messen, die in Bologna und Ravenna zur Aufführung kamen. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere folgte 1820 in Neapel eine weitere große Orchestermesse und schließlich 1842 das berühmte *Stabat Mater*. Die Komposition der *Petite Messe solennelle* begann Rossini allerdings erst ein Vierteljahrhundert später im Alter von 71 Jahren. Rossini selbst hat seine sämtlich in Paris, wo er die letzten dreizehn Jahre seines Lebens

verbracht hat (1855–1868), entstandenen Spätwerke als «Alterssünden» («*péchés de vieillesse*») tituliert. Die ironische Bezeichnung dieser weit über hundert Musikwerke ist typisch für das vom Komponisten gepflegte Understatement, denn die «Alterssünden» sind alles andere als bloße «Gelegenheitswerke»: Vielmehr sind es Kompositionen eines sehr hohen künstlerischen Anspruchs, es handelt sich um «Spätwerke» im durchaus emphatischen Wortsinn. Sowohl die Tatsache, dass Rossini ihre Verbreitung untersagte, als auch die esoterischen Titel und die ironisch-distanzierten Paratexte zahlreicher Werke sind Indikatoren einer ästhetischen Reflexion, die sich deutlich von Rossinis früherer Schaffensweise abhebt. Er entwickelte in seinem Spätwerk einen neuen Stil, der nach jahrzehntelanger kompositorischer Abstinenz einer Wiederauferstehung gleichkommt. Auf die besondere ästhetische Autonomie dieses Spätwerks deutet zudem die Akribie hin, mit welcher Rossini diese



Kompositionen in dreizehn Abteilungen systematisierte und dabei gleichzeitig eine Reihe unterschiedlicher Ordnungsstrategien verfolgte. Innerhalb der «*péchés de vieillesse*» bildet die *Petite Messe solennelle* das mit Abstand umfangreichste und gewichtigste Werk. Während Rossini seine übrigen Spätwerke nicht öffentlich aufgeführt wissen wollte, traf er durchaus einige Vorkehrungen für eine Verbreitung der Messe nach seinem Tod. So verfasste er 1866 sogar mit Hilfe seines Freundes Luigi Crisostomo Ferrucci, eines Altphilologen aus Florenz, eine lateinische Bittschrift an Papst Pius IX. mit dem Ziel, das Verbot der Mitwirkung von Sängerinnen in der Kirchenmusik aufzuheben. Hintergrund dieser Anfrage waren damals bereits geplante Aufführungen seiner *Petite Messe solennelle* in katholischen Kirchen. Drei Monate später erhielt er tatsächlich eine vom Papst unterschriebene Antwort, die allerdings auf das kirchenmusikalische Anliegen gar nicht eingeht.

Hinsichtlich der Messe steigerte Rossini die «*Alterssünden*»-Formulierung und nannte sie gar seine «*letzte altersbedingte Todsünde*». Bezeichnend für seinen mehrdeutigen Humor ist die Widmung an den «*lieben Gott*», die er dem Werk beigegeben hat: «*Gütiger Gott. Hier ist sie, vollendet, diese ärmliche, kleine Messe. Habe ich Geistliche Musik geschrieben oder eher Verdammte Musik? Ich wurde geboren, um komische Opern zu schreiben, du weißt es nur zu gut! Nicht viel Wissenschaft, ein kleines Herz, das ist alles. Sei gesegnet und gewähr mir einen Platz im Paradies.*» Die ebenfalls interpretationsbedürftige Bezeichnung als «*kleine*» Messe bezieht sich wohl in erster Linie auf die «*kleine*» Besetzung: Da das Werk zur Einweihung des neu erbauten Privathauses des Grafen Alexis Pillet-Will und seiner Gemahlin im neunten Pariser Stadtbezirk am 14. März 1864 zur Aufführung gelangen sollte, verzichtete Rossini zunächst auf einen großen Chor und ein Orchester.



Stattdessen sah er lediglich vier Gesangssolisten sowie acht Chorsänger vor, die von zwei Klavieren und einem Harmonium begleitet werden. Erst 1867 – ein Jahr vor seinem Tod – vollendete der Komponist die Orchesterfassung, die der vorliegenden Einspielung zugrunde liegt. In dieser Fassung letzter Hand ist Rossinis «kleine» Messe sein größtes geistliches Werk und zugleich sein kompositorisches Vermächtnis.

Historisch steht die *Petite Messe solennelle* in der Tradition der *Missa concertata*, wie sie schon im 18. Jahrhundert üblich war und sich durch eine relativ kleinteilige Nummernstruktur auszeichnete. Das unterscheidet Rossinis «kleine» *Missa solemnis* beispielsweise von der durchkomponierten *Missa solemnis* Ludwig van Beethovens (auf die der Titel ebenfalls in ironischer Weise Bezug nehmen könnte). Die differenzierte Binnengliederung der Messe erfolgt auf drei unterschiedlichen Ebenen. Das Gesamtwerk besteht aus

zwei Teilen, deren erster die Abschnitte *Kyrie* und *Gloria* des liturgischen Textes umfasst, während der zweite aus *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei* besteht. Die fünf Abschnitte wiederum sind in einzelne musikalische Sätze bzw. Nummern gegliedert, von denen jeweils sieben auf den ersten und sieben auf den zweiten Teil entfallen. Das *Kyrie* ist traditionell in einer dreiteiligen musikalischen Chornummer zusammengefasst (*Kyrie–Christe–Kyrie*). Der Mittelteil (*Christe eleison*) ist ein Doppelkanon im archaischen Stil, der das *Et incarnatus* einer Messe von Rossinis Freund Louis Niedermeyer aus dem Jahre 1849 im Sinne einer persönlichen Hommage zitiert. Demgegenüber gliedert Rossini das *Gloria* in sechs Nummern mit jeweils unterschiedlichen Besetzungen. Auf den vierstimmigen Eingangschor (*Gloria in excelsis Deo*) folgen in den Sätzen zwei bis fünf des *Gloria* vier solistische Abschnitte: ein Soloterzett für Alt, Tenor und Bass (*Gratias agimus tibi*), eine sehr majestätische Tenorarie (*Domine Deus*),



ein berührendes Duett für die beiden Solistinnen (*Qui tollis peccati mundi*) sowie eine Bassarie (*Quoniam tu solus sanctus*). Nachdem in den vier Binnensätzen somit alle vier vokalen Solostimmen Gelegenheit zu lyrischer Entfaltung erhalten haben, bildet der letzte Satz des *Gloria* eine fulminante Doppelfuge für den Chor (*Cum Sancto Spiritu*), in welcher sich der alte Rossini als Meister des Kontrapunktes präsentiert. Einen Höhepunkt erfährt dieser Chorsatz mit dem Wiedereintritt des *Gloria*-Themas, wodurch der Satz weiter vereinheitlicht wird und der erste Teil der Messe zu ihrem Abschluss gelangt.

Im zweiten Teil der Messe gewinnt Rossini aus den drei liturgischen Abschnitten wiederum sieben Sätze, von denen allein drei auf das *Credo* entfallen: Auf das eigentliche Glaubensbekenntnis von Chor und Solisten folgt ein Sopransolo (*Crucifixus*) in As-Dur, ehe die Chorsoprane die Auferstehung verkünden (*Et resurrexit*). Diesen Abschnitt krönt Rossini mit einer

weiteren monumentalen Chorfuge (*Et vitam venturi saeculi*), ehe der Abschnitt in eine furiose *Stretta* mündet. Zwischen *Credo* und *Sanctus* fügt Rossini ein instrumentales Zwischenspiel (*Preludio religioso*) ein, das liturgisch zum *Offertorium* erklingt und sich als Kombination aus Präludium und Fuge präsentiert und auf das berühmte BACH-Motiv Bezug nimmt. Rossinis Erfindungsreichtum zeigt sich dabei neben der komplexen formalen Anlage der Komposition vor allem in harmonischer Hinsicht und in den ausgedehnten Modulationspassagen durch weit entlegene Tonarten. Das Stück ist ein deutlicher Beleg dafür, dass Rossinis Messe liturgisch konzipiert und nicht als reines Konzertstück zu verstehen ist – auch wenn es heute natürlich fast ausschließlich als solches erklingt. Da das Stück in Fis-Dur schließt, das anschließende *Sanctus* aber in C-Dur beginnt, hat Rossini zur Vermittlung des harmonischen Kontrasts ein kurzes Ritornell ergänzt. Das *Sanctus*



ist innerhalb der Messe der einzige reine A-cappella-Satz. Dabei wird der den Satz gliedernde Sanctus-Ruf dreimal vom Chor gesungen, jedes Mal intensiver als zuvor. Eine weitere Ergänzung Rossinis ist die zwischen *Sanctus* und *Agnus Dei* eingefügte Sopranarie (*O salutaris hostia*). In der Originalfassung des Werkes ist dieser Satz noch nicht enthalten, sondern wurde für die Orchesterfassung nachkomponiert. Somit handelt es sich um eine der spätesten Kompositionen Rossinis und ist nur rund ein Jahr vor dem Tod des Meisters entstanden. Das *Agnus Dei*, der letzte Satz der Messe, beginnt mit einer Einleitung, die der des *Crucifixus* ähnelt. Nach einem ergreifenden A-cappella-Chor (*Dona nobis pacem*) kehrt der Satz zum Begleitsatz der Einleitung zurück und unterstreicht so die formale und stilistische Einheit des Werkes.

Gegenüber seinen älteren geistlichen Werken zeichnet sich die *Petite Messe solennelle* durch ihre klassizistische Grundhaltung und nicht zuletzt durch

ihre kontrapunktische Meisterschaft aus. Abgesehen von den fugierten Passagen im *Preludio religioso* finden sich in dem Werk gleich zwei Doppelfugen (*Cum Sancto Spiritu* und *Et vitam venturi saeculi*). Zu seinen engsten Freunden in Paris zählte sein Landsmann Luigi Cherubini (1760–1842), der als Direktor des Conservatoire 1832 auch einen zum Gebrauch an seinem Institut bestimmten *Cours de contrepoint et de fugue* vorgelegt hatte. Dieses in zahlreiche Sprachen übersetzte Lehrbuch der Fugentechnik blieb das ganze 19. Jahrhundert hindurch international verbindlich, und Cherubinis Autorität als Kontrapunktiker war seinerzeit konkurrenzlos. Cherubini zu Ehren schrieb Rossini 1861 auch eine seiner letzten repräsentativen Auftragskompositionen, den *Chant des Titans*, der anlässlich einer Subskription für ein Cherubini-Denkmal entstand, und man darf auch Rossinis geistliches Spätwerk mit dem älteren Meister in Verbindung bringen. Inspirationen für



sein Spätwerk empfing Rossini zweifellos auch von der Musik Johann Sebastian Bachs, deren Gesamtausgabe er seit 1856 subskribiert hatte. So gelangten unmittelbar vor der Komposition der *Petite Messe solennelle* immerhin neun Bände geistlicher Vokalwerke Bachs einschließlich der *Messe h-Moll*, der *Johannes-Passion*, des *Magnificat* und rund vierzig Kirchenkantaten in seinen Besitz – Werke, die er gründlich studiert haben dürfte.

Rossini blickt in der *Petite Messe solennelle* zugleich historisch zurück und in die Zukunft voraus. So lässt sich durchaus eine subtile Unterscheidung zwischen einem klassisch fundierten Operschaffen in den 1810er und 1820er Jahren und einem bereits neoklassisch distanzierten Spätwerk der 1850er und 1860er Jahre vornehmen. Man könnte mit Blick auf Rossinis späte Messe daher auch die These vertreten, dass Rossini unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht nur «der letzte Klassiker», sondern zugleich auch «der erste Neoklassiker» war.