

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

Gioacchino Rossini
Petite Messe
solennelle

Sonntag,
22. November 2009
Stadthalle Gütersloh

www.gt-musikverein.de

Petite Messe solennelle

In der Fassung von 1866/67
für Soli, Chor und Orchester

Die heutige Aufführung wird
um drei kleine Orgelstücke
aus den »**Versetti per il Gloria**« von
Vincenzo Antonio Petrali (1832-1889)
erweitert.

Ausführende:

Melanie Kreuter, Sopran
Cornelia Wulkopf, Mezzosopran
Andreas Hermann, Tenor
Jacek Janiszewski, Bass
Jan Croonenbroeck, Orgel
Chor des Städtischen Musikvereins
Nordwestdeutsche Philharmonie

Leitung: Karl-Heinz Bloemeke



G. Rossini um 1856

*Gleich Mozart, gleich Rossini:
nur die überreichen Quellen springen und tanzen*

FRIEDRICH NIETZSCHE



Melanie Kreuter

Die Sopranistin erhielt ihre Gesangsausbildung in Hannover bei Charlotte Lehmann und nahm an Meisterkursen bei Ileana Cortubas teil. Sie war beim Bundeswettbewerb des VDMK 1988 Preisträgerin und bekam 1989 das Künstlerstipendium des Landes Niedersachsen. 1992 errang sie den ersten Preis im Gesangswettbewerb der Staatsoper Hannover. Nach Engagements in Stuttgart, Darmstadt, Dortmund und Luzern kam sie 2001/02 als festes Ensemblemitglied an das Theater Bielefeld. Hier war sie in zahlreichen Partien zu hören. So in den »Meistersingern«, »Arabella«, »Alcina« und »La Traviata«, in der »Reise nach Reims«, in der »Entführung«, im »Rosenkavalier« und in »Figaros Hochzeit«. Aktuell singt sie in Verdis »Falstaff« die Alice Ford. Gastverträge führten sie an zahlreiche Theater, u.a. nach Bonn, Köln, Hannover und Kassel. 2005 wurde sie mit dem Bielefelder Operntaler ausgezeichnet. Mit dem Städtischen Musikverein konzertierte sie 2004 in den »Carmina Burana.«



Cornelia Wulkopf

Die gebürtige Braunschweigerin studierte in Detmold bei den Professoren Kretschmar, Weber und Weissenborn und errang erste Preise bei den Wettbewerben des VDMK in Berlin und der Staatlichen Musikhochschulen. 1977 debütierte sie bei den Bayreuther Festspielen, erhielt ein Engagement an der Bayerischen Staatsoper München und wurde 1988 zur Kammer­sängerin ernannt. In München feierte sie große Erfolge in Opern von R. Wagner, sowie als Hexe in »Hänsel und Gretel«, als Ulrica im »Maskenball« und in vielen anderen Partien. Weiterhin sang sie die Amme in »Frau ohne Schatten« und Herodias in »Salome« an vielen Bühnen in Europa und Übersee. Ihr jüngeres Repertoire umfasst Rollen in Opern von Henze, Marschner, Barber, Britten und Tschai­kows­ki. Eine ausgedehnte Konzerttätigkeit unter der Leitung bedeutender Dirigenten führte sie zu bekannten Festspielen, wie sie auch schon mehrfach in Gütersloh als gefeierte Solistin des Städtischen Musikvereins zu hören war.



Andreas Hermann

Der aus Rotweil am Neckar stammende Tenor studierte zunächst Wirtschaftsingenieurwesen in Karlsruhe, dem dort und in Freiburg ein Gesangstudium folgte. Erste Bühnenauftritte hatte er am Institut für Musiktheater in Karlsruhe und an der Freiburger Opernschule. 2001 debütierte er an der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart mit der Titelrolle in »Der Schweinehirt« von Gerhard Schedl. Nach Gastrollen an der Oper Frankfurt führte ihn sein erstes Festengagement nach Bern. Seit 2004 ist er am Aalto-Theater Essen tätig, wo er u.a. als Tamino (Zauberflöte) und Ferrando (Cosi fan tutte), als Camille (Die lustige Witwe) und Edmondo (Manon Lescaut) und als Steuermann (Fliegender Holländer) zu hören ist. Gastengagements führten ihn an verschiedene Häuser und zu Festspielen. Zuletzt reüssierte er in Flotows »Martha« am Staatstheater Schwerin und als »italienischer Sänger« im »Rosenkavalier«. 2006 sang er die Tenorpartie im »Elias« beim Städtischen Musikverein in Gütersloh.



Jacek Janiszewski

Nach einer Ausbildung als Hornist studierte der gebürtige Warschauer Gesang an der Musikakademie Frederic Chopin in Warschau und nahm an mehreren Meisterkursen teil. Er gewann bei internationalen Wettbewerben erste Preise und war 1997 Finalist der »Neuen Stimmen« in Gütersloh. Danach wurde er am Landestheater Flensburg tätig und sang dort u.a. den Sarastro (Zauberflöte), den Komtur (Don Giovanni), den Don Basilio (Barbier von Sevilla). Gastspiele führten ihn immer wieder nach Warschau und Krakau und ist ständiger Gast beim Chiemgauer Opersommer. Seit 2003 gastiert er am Staatstheater Hannover als Osmin (Entführung), Ferrando (Troubadour) und Raimondo (Lucia di Lammermoor). Als Konzertsänger ist er in vielen deutschen und polnischen Städten zu hören. 2005 wurde er Ensemblemitglied des Stadttheaters Bielefeld und tritt seit 2006 regelmäßig als Gast im Rock-Oratorium »Tu es Petrus« von Piotr Rubik auf, das derzeit eines der erfolgreichsten Musikprojekte in den polnischen Charts ist.

Gioacchino Rossini

(1792–1868)

Zwei kontrastierende Hälften bestimmten sein Leben. In der ersten errang er Weltgeltung als Opernkomponist, als Vollender des Belcanto, in der zweiten führte er das Leben eines Grandseigneurs und Feinschmeckers, ohne jedoch das Komponieren ganz aufzugeben und dennoch keine Oper mehr geschrieben zu haben.

Hatten Rossinis Opern in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Spielpläne der Opernhäuser dominiert, verdrängte die romantische Oper, angeführt von Karl Maria von Webers »Freischütz«, die klassische italienische Oper. So bemerkte Sohn Max von Weber 1818 an Lichtenstein, dass »die italienische Oper an Altersschwäche sieche.« Danach war Rossini jahrzehntelang mit zwei, drei »Spielopern« im Repertoire vertreten, die meist vom zweiten Kapellmeister dirigiert wurden. Inzwischen hat sich das Bild geändert. Nachdem sich als Ergebnis des Nachdenkens über »historische Aufführungspraxis« eine Reihe hervorragender Sänger bewusst Technik und Stil der alten Gesangskunst, also des Rossinischen Belcanto aneigneten, können neben *La Cenerentola* und *L'italiana in Algeri*, neben *Tancredi* und *Il barbiere di Siviglia*, auch *Guillaume Tell* und die anderthalb Jahrhunderte verschollene *Il viaggio a Reims* werk- und zeitgetreu aufgeführt werden.

Trotz dieser wachsenden Beliebtheit können wir heute kaum mehr nachvollziehen, was Rossini für seine Zeit bedeutete. »Seit Napoleons Tod gibt es einen anderen Mann, über den man jeden Tag in Moskau wie in Neapel, in London wie in Wien, in

Paris wie in Kalkutta spricht.« Mit diesen Worten begann der französische Romancier Henri Beyle, der sich Stendhal nannte, sein Werk »*Vi de Rossini*« (1824), und er fuhr fort: »Sein Ruhm kennt keine anderen Grenzen als die der zivilisierten Welt – und dabei ist er noch nicht einmal 32 Jahre alt!«

Diese enthusiastische Biographie ist nach heutigem Erkenntnisstand nicht immer zuverlässig, aber eine Fundgrube ersten Ranges, besonders was neben Wirkung und Ruhm des Musikers Rossini in seiner Zeit angeht, also neben der seriösen Rezeption seiner Person und Werke auch deren Kehrseite: In Parodien, Karikaturen, Anekdoten. Er bot Anlass zu allerlei Jux – nicht nur als Komponist, sondern ebenso (insbesondere in den späten Pariser Jahren) durch seine überragende Stellung im kulturellen und gesellschaftlichen Leben und nicht zuletzt als Privatperson mit seinem ausgeprägten Sinn fürs Finanzielle sowie seiner legendären Ess- und Trinklust.

Aus dieser Zeit stammen die zahlreichen Aufnahmen von Nadar und anderen Pariser Fotografen, die den wohl beliebten älteren Herrn zeigen, der uns freundlich lächelnd, ein wenig spöttisch, sympathisch und lebensvoll anblickt: ein Weltweiser, der die Menschen kennt und sie mit wachen

Augen beobachtet. Man glaubt ihm gern, dass er über ein Kochrezept ebenso sachkundig wie über Musik Auskunft geben könne. Eine Anekdote erzählt von einem in Paris etablierten italienischen Teigwarenhändler, der, als er erfuhr, dass ein Kunde der berühmte Komponist des *Guillaume Tell* gewesen sei, geäußert haben soll: »Wenn der von Musik ebenso viel versteht wie von der Kochkunst, muss er ein großer Komponist sein!«

Diese zweite Lebenshälfte – fast 40 Jahre eines 76-jährigen Daseins – hatte aber auch andere Facetten. Er, der quirliger Lebenskünstler war – ohne dass seine Zeitgenossen es wussten – über viele Jahre ein kranker Mensch, den körperliche Leiden und depressive Anfälle quälten. »Seine Leidenschaft für Essen und Trinken, seine Lust an Geselligkeit und seine sprichwörtliche Liebenswürdigkeit nach außen waren ebenso wie sein unerschöpflicher Witz nur ein dünner Schleier über dem Abgrund. Als Künstler war er ein Mann, der alles andere als oberflächlich dachte und handelte, der die musikalische Ästhetik einer ganzen Epoche prägte und vielen – auch kritischen – Geistern das Höchste in der Tonkunst bedeutete« (V. Schierless).

Die erste Lebenshälfte war ein steiler Aufstieg als Opernkomponist. Aus einem Knaben, der mit heller Sopranstimme schon früh auf sich aufmerksam machte, der bereits in seiner Jugend »Schwan von Pesaro« genannt wurde, erwuchs ein Student in Bologna (1806), der bei Padre Stanislao Mattei neben dem Studium von Streichinstrumenten, Klavier und Kontrapunkt bekannte, dass er »mit

Heißhunger« Werke Haydns und Mozarts studiert habe. Er kopierte nur die Singstimmen, komponierte eine Begleitung dazu und verglich diese anschließend mit der Originalbegleitung. Mit diesem Arbeitssystem habe er mehr gelernt als in allen Unterrichtsstunden des Bologneser Konservatoriums (Hiller: »Plaudereien mit Rossini«, 1868). Wegen dieser für Italien ganz außergewöhnlichen Begeisterung für die deutsche Musik gab man Rossini den Spitznamen »il tedesco« (der kleine Deutsche).

Seine erste Oper *Demetrio e Polibio* (größtenteils 1806 entstanden) kam erst sechs Jahre später auf die Bühne. Mit *La cambiale di matrimonio* feierte er 1810 in Venedig einen glänzenden »offiziellen« Einstand als Opernkomponist. Nun folgte in unglaublich schneller Reihenfolge Werk auf Werk. So entstand *La Cenerentola* in drei, der *Barbiere* gar in weniger als zwei Wochen; und dass der Komponist normalerweise das vollständige Libretto einer Oper, die er laut Vertrag binnen kürzester Zeit auf die Bühne bringen (das heißt schreiben und einstudieren) musste, zu Beginn der Arbeit noch gar nicht kannte, dass er ferner über Nacht eine Ouvertüre komponieren oder in wenigen Minuten eine so bewegende Szene wie das große Gebet (die »Preghiera«) im *Mosè* entwerfen konnte – all das überstieg die normale Vorstellungskraft des Publikums und forderte zur Legendenbildung geradezu heraus. Hinzu kam, dass man ihn wegen seiner selbst bezugten Passion der Faulheit (Hiller) mitunter bis zur Lieferung eines bestellten Werkes einsperren musste. Ihm, dem die Melodien nur so zuflogen,

produzierte in manchen Jahren vier und 1812 nicht weniger als sechs Opern – insgesamt 40 in zwanzig Jahren. Seine Laufbahn beschloss er in Paris 1829 mit dem unbeschreiblichen Erfolg des »Wilhelm Tell«.

Der Entschluss des 37-jährigen, nicht mehr für die Bühne schreiben zu wollen, gab viele Rätsel auf. Warum der unbestritten populärste Komponist seiner Epoche, ein Mann auf dem Höhepunkt seines Erfolgs die Feder aus der Hand legte, ließ Manzoni mutmaßen, dass ihn seine schöpferische Kraft verlassen habe, oder »ob die Ursache in akuten gesundheitlichen Gründen oder in Ablehnung der Neuerungen seiner Zeitgenossen zu sehen ist« (Scherliess) bleibt ungewiss. Und gegen Camille Saint Saens Behauptung »er habe nichts mehr zu sagen« sprechen Zahl und Neuartigkeit der noch

folgenden Kompositionen. Ob er selbst die wahren Motive seines Rückzugs aus der Opernproduktion genannt hat, bleibt offen, wenn er sagte: »Was wollen Sie? Ich hatte keine Kinder. Wenn ich welche gehabt hätte, hätte ich ohne Zweifel weiter gearbeitet, und nachdem ich mich 15 Jahre lang abgeplagt und während dieser Periode vierzig Opern geschrieben habe, empfand ich das Bedürfnis nach Ruhe ... così finita la comedia«.

Günter Waegner unter Zuhilfenahme von Texten aus: Harenberg, Chormusikführer; V. Scherliess »G. Rossini« (rororo); O. Schwab – Felisch in »Oratorienführer«, Metzler



Die Villa Rossini in Passy bei Paris

Petite Messe solennelle

Ein Spätwerk in meisterlicher Vollendung:
melodisch-harmonisch-dramatisch

Weder sein *Stabat mater* noch die *Petite Messe solennelle* entsprechen dem allgemeinen Gebrauch des Gattungsbegriffes »Kirchenmusik«, wenn man sie mit den in der ehrwürdigen Tradition der Polyphonie geschriebenen Werken eines Palestrina oder den bedeutenden Kompositionen eines H. Schütz und J. S. Bach vergleicht. Deren sakrale Werke, seien es Messen oder Motetten, Oratorien oder Passionen deuteten die religiösen Texte in zeitgemäßer Tonsprache so aus, dass die Musik immer im Dienst der theologischen Aussage blieb. Das Wort hatte den Primat gegenüber der Musik. Und wenn auch autonom musikalische Formen (etwa bei Bach die dreiteilige Arie) eingesetzt wurden, vertraten sie einen bestimmten Affekt, der dem Gehalt des Textes entsprach. Dieses Wort-Tonverhältnis fehlt in beiden späten Kirchenmusiken Rossinis über weite Strecken: stattdessen schwungvolle Melodien, prägnante rhythmische Gestalten, orchestraler Glanz. Die Bezugslosigkeit zum Inhalt des liturgischen Textes ist für diejenigen ein Mangel, die beide Vertonungen an die Maßstäbe der deutschen Kirchenmusik messen. Bereits im 18. Jahrhundert – es sei an G. B. Pergolesis *Stabat mater* von 1736 erinnert, das Stilelemente der neapolitanischen Oper einbezog – beklagte man, dass die italienische Kirchenmusik zu einem großen Teil parodierte Opernmusik war. Es

war nicht ungewöhnlich, dass man Opernarien mit sakralem Text unterlegte. So wurde die populärste Tenorarie Rossinis, die Cavatina Almavivas »Ecco ridente il cielo spunta la bella aurora«, in der der Graf seiner angebeteten Rosina ein morgendliches Ständchen bringt, auch in der Kirche gesungen, und zwar auf den Text »Credo in unum Deum Patrem omnipotentem«.

Diesem kirchenmusikalischen Alltag, wie er in Italien, Frankreich und Österreich praktiziert wurde (mit Ausnahme in Deutschland, wo die katholische Kirchenmusik durch spezielle restaurative Tendenzen, wie dem »Cäcilianismus« geprägt war), stehen die großen Werke, die im Musikleben seit Generationen einen hohen Rang einnahmen und regelmäßig aufgeführt wurden, gegenüber: Beethovens *Missa solemnis*, Mendelssohns Oratorien, die *Requiem*-Vertonungen von Berlioz und Brahms, Dvořák und Verdi. Sie wurden eher für ein Publikum denn für eine gläubige Gemeinde geschrieben, sind Sonderfälle von der Entstehung her, unter denen das ungewöhnlichste Beispiel die *Messa per Rossini* ist, die G. Verdi vier Tage nach dem Tode Rossinis (13. November 1868) initiierte, indem er vorschlug, dass zum Andenken des hoch verehrten, ja vergötterten Maestro »... die hervorragendsten Komponisten in Italien eine Requiem-Messe schreiben, die am Jahrestag seines Todes aufgeführt

werden soll.« Das Gemeinschaftswerk lag 1869 vor, aber die Aufführung scheiterte aus verschiedenen Gründen. Verdi zog seinen Beitrag, das *Libera me* zurück und nahm es 1874 zum Ausgangspunkt seines eigenen Requiems – wiederum für einen hohen Anlass, nämlich die Gedenkfeier für Alessandro Manzoni bestimmt.

Bemerkenswert ist, dass die sakralen Kompositionen Rossinis aus der Zeit vor und nach seinen Opernproduktionen stammen. Einzige Ausnahme bildet die 1820 entstandene *Messa di gloria*, die also in die Hochblüte seiner Opernzeit fällt. So gibt es neben zwei Jugendmessen, die nach ihrem Entstehungs- bzw. Uraufführungs-ort benannt werden (Ravenna 1808 und Rimini 1809) aus späterer Zeit ein *Tantum ergo* (1847), Andachtsmusik und drei religiöse Frauenchöre mit Klavierbegleitung zu Gedichten über die christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung. »Sie sind in ganz Europa seit 1844 in verschiedenen Bearbeitungen verbreitet und gehören zum Typus frommer Hausmusik, die – ausgehend von einfachen vierstimmigen Sätzen, wie wir sie auch von Schubert und Mendelssohn kennen – im späteren 19. Jahrhundert immer beliebter wurde und ihren populärsten Ausdruck in der ebenso meisterlichen wie trivialisierten Ave Maria-Meditation von Bach/Gounod finden sollte« (Scherliess).

Hatte Rossinis *Stabat mater* neben euphorischer Aufnahme bisweilen auch Anlass zur Diskussion der alten Streitfrage gegeben, wie »opernhaft« ein sakrales Werk sein dürfe,

war von solchen Vorbehalten bei der Uraufführung der *Petite Messe solennelle* nichts zu spüren. Sie war als »leider die letzte Todsünde meines Alters« 1863 entstanden und wurde zur Einweihung der Privatkapelle des Comte und der Comtesse Pillet-Will am 14. März 1864 in deren Salon aufgeführt. Dem Ort entsprechend war die Besetzung klein – acht Sänger für den Chor und vier für die Soli. Die Begleitung bestand aus zwei Pianofortes und einem Harmonium, von dem aus Albert Lavignac die Aufführung leitete. Unter den geladenen Gästen waren Auber, Meyerbeer und Ambroise Thomas anwesend. Der ausgewählte Zirkel quitierte das Erklingen mit bewunderndem Enthusiasmus, wie auch die auf den folgenden Tag angesetzte zweite Aufführung im Pariser Théâtre-italien ein herausragender Erfolg wurde.

Die Originalbesetzung dieser Messe – sie mag heute ungewöhnlich erscheinen – ist der neapolitanischen Cembalo-Tradition des 18. Jahrhunderts verpflichtet und war in Frankreich durchaus gebräuchlich. Drei Jahre später – 1867 – orchestrierte Rossini sie aus zwei Gründen. Zum einen hoffte er, dass sie in dieser Form »in einer großen Basilika aufgeführt werden könne«, was jedoch an der Tatsache scheiterte, dass in der katholischen Kirche damals Frauen und Männer nicht gemeinsam im Chor auftreten durften.*) Zum anderen wollte er vermeiden, dass »Herr Sax mit seinen Saxophonen und Herr Berlioz mit anderen Riesen des modernen Orchesters« seiner kleinen Messe durch eine verzerrende

Instrumentierung große Gewalt antun könnten.

Der Aufbau der Messe folgt dem traditionellen Ordinarium. Zwei weitere Sätze fügte Rossini so hinzu, dass sie das »Sanctus« umrahmen: das rein instrumentale »Preludio religioso« (als Offertorium, der in der traditionellen Messe die Eucharistiefeier eröffnende Gabengesang) und das »O salutaris hostia«, eine Strophe aus der Fronleichnamshymne »Verbum supernum prodiens.«

Viele Komponisten haben ihre Werke zum »Ruhme Gottes« (Johann Sebastian Bach) geschrieben oder ihm gewidmet (Anton Bruckner). Rossini setzte eine Nachschrift in einer für ihn typischen Art unter sein Manuskript: »Lieber Gott – voilà, nun ist diese arme kleine Messe beendet. Ist es wirklich heilige Musik (musique sacrée) oder vermaledeite

Musik (sacrée musique)? Ich bin für die Opera buffa geboren, du weißt es wohl! Wenig Kenntnisse, ein bisschen Herz, das ist alles. Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies.« (G. Rossini – Passy, 1863.)

*) Auch im 20. Jahrhundert galt noch offiziell das Gebot des Apostels Paulus »mulier taceat in ecclesia,« und erst 1967 erkannte der Vatikan offiziell den aus Männern und Frauen gemischten Chor als »eine durch die Zeitverhältnisse bedingte Ausweisung der in der Taufe begründeten Verpflichtung zum liturgischen Dienst« an.

Voranzeige

Chöre und Szenen aus russischen Opern

Modest Mussorgskij

Michail Glinka

Peter I. Tschairowskij

Sonntag, 18. April 2010

Stadthalle Gütersloh

1. KYRIE

Solisten und Chor

Andante maestoso

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison!

Herr, erbarme dich unser,
Christus, erbarme dich unser,
Herr, erbarme dich unser!

2. GLORIA

Solisten und Chor

Allegro maestoso

Gloria in excelsis Deo!

Ehre sei Gott in der Höhe!

Andantino mosso

Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te!

Und Friede auf Erde den Menschen,
die guten Willens sind.
Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich!

3. GRATIAS

Alt, Tenor und Bass

Andante grazioso

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Wir danken dir
denn groß ist deine Herrlichkeit.

4. DOMINE DEUS

Tenor

Allegro giusto

Domine Deus, rex coelestis,
Deus pater omnipotens.
Domine fili, unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, agnus Dei,
filius patris.

Herr Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All.
Herr, eingeborener Sohn Jesus Christus.
Herr Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

5. QUI TOLLIS

Sopran und Alt

Andantino mosso

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Suscipe deprecationem nostram
qui sedes ad dexteram patris,
filius nobis.

Du trägst die Sünden der Welt,
erbarme dich unser.
Nimm an unser Gebet,
der du sitztest zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser!

6. QUONIAM

Bass *Adagio*

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus.
Jesu Christe,

Denn du allein bist heilig,
du allein bist der Herr,
du allein der Höchste,
Jesus Christus,

7. CUM SANCTO SPIRITU

Soli – Chor *Allegro maestoso*

Cum sancto spiritu
in gloria Dei patris. Amen.

Mit dem Heiligen Geist
zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.

Vincenzo Antonio Petrali aus den »Versetts per il Gloria«, für Orgel
Allegro brillante • Andante mosso • Sonata Finale. Allegro festoso

8. CREDO

Soli – Chor

Allegro Cristiano

Credo in unum Deum,
patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum
Jesum Christum,
filium Dei unigenitum,
et ex patre natum
ante omnia saecula.

Wir glauben an den einen Gott,
den Vater, den Allmächtigen,
der alles geschaffen hat, Himmel und
Erde, die sichtbare und unsichtbare Welt.
Und an den einen Herrn,
Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn
und aus dem Vater geboren
vor aller Zeit.

Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero;
Genitum non factum,
consubstantialem patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.

Gott von Gott, Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott;
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater,
durch den alles geschaffen wurde.
Für uns Menschen
und zu unserem Heil
ist der vom Himmel gekommen.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto,
ex Maria virgine:
et homo factus est.

Hat Fleisch angenommen durch den
Heiligen Geist von der Jungfrau
Maria und ist Mensch geworden.

9. CRUCIFIXUS

Sopran

Andantino sostenuto

Crucifixus etiam pro nobis sub
Pontio Pilato,
passus et sepultus est.

Er wurde für uns gekreuzigt unter
Pontius Pilatus,
hat gelitten und ist begraben worden.

10. ET RESURREXIT

Solisten und Chor

Allegro

Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos
Cujus regni non erit finis.

Ist am dritten Tage auferstanden
nach der Schrift
und aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters
und wird wiederkommen in Herrlichkeit
zu richten die Lebenden und die Toten.
Seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

Et in Spiritum Sanctum
Dominum et vivificantem,
qui ex patre
filioque procedit:

Wir glauben an den Heiligen Geist
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohne
hervorgeht.

Qui cum patre et filio simul
adoratur et glorificatur.
Qui loctus est per prophetas.

Der mit dem Vater und dem Sohne zu-
gleich angebetet und verherrlicht wird
Der durch die Propheten gesprochen hat.

Et in unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem
mortuorum.

Uns an die eine, heilige, katholische
und apostolische Kirche.
Ich erkenne die Taufe an
zur Vergebung der Sünden.
Und erwarte die Auferstehung der
Toten.

Allegro

Et vitam venturi saeculi. Amen

Und ein ewiges Leben. Amen.

11. PRELUDIO RELIGIOSO*

Instrumental

Andante maestoso

RITORNELLO

Andante

12. SANCTUS

Solisten und Chor

Andantino mosso

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus
Deus Sabaoth.

Heilig, heilig, heilig, Gott,
Herr aller Mächte und Gewalten.

Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis!

Erfüllt sind Himmel und Erde
von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe!

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis!

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe!

13. O SALUTARIS*

Sopran

Andantino sostenuto

O salutaris hostia
Quae caeli pandis ostium.
Bella premunt hostilia
Da robur fer auxilium

Der du am Kreuz das Heil vollbracht,
des Himmels Tür uns aufgemacht:
gib deiner Schar im Kampf und Krieg,
Mut, Kraft und Hilf aus deinem Sieg.

14. AGNUS DEI

Alt und Chor

Andantino sostenuto

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
erbarme dich unser,

Dona nobis pacem.

Gib uns deinen Frieden.

* Das Offertorium *preludio religioso* und das aus dem Fronleichnamshymnus *Verbum supernum prodiens* stammende »O salutaris« sind von Rossini dem Ordinarium missae hinzugefügte Sätze.