



● harmonia
mundi

Puccini
MESSA DI GLORIA
& ORCHESTRAL WORKS

Charles Castronovo | Ludovic Tézier

Orfeo Català
Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

MESSA DI GLORIA & ORCHESTRAL WORKS

Messa a quattro voci con orchestra SC 6

also called Messa di Gloria

1 I. Kyrie		5'12
2 II. Gloria		
2 Gloria		2'02
3 Laudamus		2'26
4 Gratias	CC	3'40
5 Gloria		0'24
6 Domine Deus		0'57
7 Qui tollis peccata		4'04
8 Quoniam		1'07
9 Cum sancto spiritu		3'49
10 III. Credo		2'46
11 Et incarnatus	CC	2'38
12 Crucifixus		2'26
13 Et resurrexit		2'22
14 Et unam, sanctam		2'18
15 Et vitam		1'13

IV. Sanctus & Benedictus

16 Sanctus		1'17
17 Benedictus	LT	2'14
18 V. Agnus Dei	CC, LT	2'38
19 Scherzo per archi SC 56		5'21
20 Capriccio sinfonico SC 55		15'52
21 Crisantemi. Elegia per quartetto d'archi SC 65		7'20

Charles Castronovo, *tenor* (CC)

Ludovic Tézier, *baritone* (LT)

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Orfeó Català (Pablo Larraz, *choir conductor*)

Gustavo Gimeno, *conductor*

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno, *music director*

Concert masters

Philippe Koch, Haoxing Liang

1st Violins

Fabian Perdichizzi, Nelly Guignard, Ryoko Yano,

Michaël Bouvet, Irène Chatzisavas, Andrii Chugai, Bartłomiej Ciaston, François Dopagne, Yulia Fedorova, Andréa Garnier, Silja Geirhardsdottir, Jean-Emmanuel Grebet, Martyna Kaszkowiak*, Haruka Katayama*, Attila Keresztesi, Darko Milowich, Damien Pardoën, Fabienne Welter

2nd Violins

Osamu Yaguchi, Semion Gavrikov,

Sébastien Gréville, Gayané Grigoryan, Quentin Jaussaud, Marina Kalisky, Aya Kitaoka*, Gérard Mortier, Valeria Pasternak, Jun Qiang, Ko Taniguchi, Gisela Todd, Nazar Totovytskyi*, Xavier Vander Linden, Olha Petryk, Wen Hung

Violas

Ilan Schneider, Dagmar Ondráček,

Pascal Anciaux, Jean-Marc Apap, Ryou Banno, Aram Diulgerian, Olivier Kauffmann, Esra Kerber, Grigory Maximenko, Viktoriya Orlova, Maya Tal, Julia Vicić*

Cellos

Ilija Laporev, Niall Brown,

Xavier Bacquart, Vincent Gérin, Lucas Henry*, Sehee Kim, Katrin Reutlinger, Marie Sapey-Triomphe, Karoly Suto, Laurence Vautrin, Esther Wohlgemuth

Double Basses

Thierry Gavard, Choul-Won Pyun,

Gilles Desmaris, Gabriela Fagner, Benoît Legot, Isabelle Vienne, Dariusz Wisniewski

Flutes

Étienne Plasman, Markus Brönnimann,

Hélène Boulègue, Christophe Nussbaumer

Oboes

Fabrice Mélinon, Philippe Gonzalez,

Anne-Catherine Bouvet-Bitsch, Olivier Germani

Clarinets

Jean-Philippe Vivier, Arthur Stockel,

Emmanuel Chaussade, Filippo Riccardo Biuso

Bassoons

David Sattler, Étienne Buet,

François Baptiste, Stéphane Gautier-Chevreur

Horns

Miklós Nagy, Leo Halsdorf,

Luise Aschenbrenner, Petras Bruzga, Andrew Young

Trumpets

Adam Rixer, Simon Van Hoecke, Isabelle Marois, Niels Vind

Trombones

Gilles Héritier, Léon Ni, Guillaume Lebowski

Bass trombone

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timpani

Simon Stierle, Benjamin Schäfer, Élise Rouchouse*

Percussion

Béatrice Daudin, Benjamin Schäfer, Klaus Brettschneider, Élise Rouchouse*

Harp

Catherine Beynon

* Members of Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy

Orfeo Català (Pablo Larraz, *choir conductor*)

Sopranos

Elisenda Ardèvol, Ana Belén Ayala, Mar Calvet, Aida Camara, Mireia Carmona, Sandra Castellort, Beatriz Cordero, Maite Estrada, Anna Faz, Noemí Gallardo, Raquel Garcia, Mar Giné, Lidia Guaras, Georgina Jiballi, Marta Juanola, Eva León, Neus Llorens, Berta Manresa, Carla Mateo, Núria Milà, Júlia Molina, Imma Mostazo, Laura Musull, Iris Torregrossa, Alba Villar, Marina Viñals, Maria Vives

Altos

Judit Almunia, Georgina Ansaldo, Carmen Berenguel, Conxa Fernandez, Imma Garcia, Judith Hammerling, Maria Ibarz, Natàlia Jimenez, Laia Jorba, Sara Madrid, Martí Marimon, Maria Martín, Aurora Miró, Tània Mitterdorf, Anna Muñoz, Irene Plass, Viktoria Pavlova, Teresa Puig, Irene Recolons, Anna Roses, Isis Royo, Cornelia Rupert, Marta Solé, Marina Ventura

Tenors

Antoni Agramont, Lluc Bosque, Fabián Conesa, Xavier Cos, Jordi Ensenyat, Emili Flores, Gerard Fusté, Andreu Martinez, Carles Masdeu, Josep Lluís Moreno, Bernat Orriols, Guillem Ponsí, Oscar Puigardeu, Jordi Quelart, Joan Sans, Robin Sansen, Martí Serrallonga, Álvaro Soto, Oriol Ubach, Eduardo Vargas, Josep Velasco, Roger Vicens

Basses

Cristòfor Agudo, Arnau Aina, Esteban Ballestar, Mathieu Bosi, Joan Climent, Pablo Castillo, Rodrigo Cob, Ferran Corral, Andreu Edo, Iago Garcia, Xavier Garcia-Moll, Albert Garriga, Guillem Gascón, Hiroto Kikuchi, Víctor Luís, Adrià Martínez, Alex Martínez, Gerard Pujals, Oriol Saladrigas, Carles Sanchez, Albert Torrens, Joan Velasco, Lluís Vergés

Lucques et sa tradition de musique sacrée

Chez les Puccini, on était musicien de père en fils depuis 1739. Giacomo représentait la cinquième génération d'une famille qui avait très peu à envier aux Bach et aux Mozart. Or si ces longues lignées d'artistes restèrent assez habituelles jusqu'au XVIII^e siècle, elles se rarifièrent au XIX^e siècle : la transmission et la formation, qui furent pendant longtemps une affaire domestique, se déplacèrent au conservatoire. Pour cela, Giacomo Puccini fut le point de croisement entre les traditions ancienne et moderne, comme on le verra. Tous musiciens, les Puccini furent notamment maîtres de chapelle à la cathédrale de Lucques. Ce fut aussi le cas de Domenico Puccini (1772-1815), élève de Stanislao Mattei et de Giovanni Paisiello, et de Michele Puccini (1813-1864), respectivement grand-père et père de Giacomo. Michele fit même l'objet d'une entrée assez développée dans le supplément de la *Biographie universelle* de François-Joseph Fétis, publié sous la direction d'Arthur Pougin à Paris en 1881. Par ailleurs, de nombreux musiciens figurent aussi du côté de la famille de sa mère et ce fut un oncle maternel, Fortunato Magi, qui se chargea de continuer l'éducation musicale de Giacomo, alors qu'il venait de perdre son père en 1863, âgé seulement de cinq ans.

Dans ce cadre, Giacomo étudia l'orgue et le chant choral. Mais c'est quand il fut admis à l'Institut musical "Pacini", où son père avait été professeur, qu'il révéla son vrai talent. Il y fit la connaissance de Carlo Angeloni, qui le forma à l'harmonie et au contrepoint. Une vingtaine d'années plus tard, en 1898, Giacomo recommandera à Toscanini de jouer le *Stabat Mater* de son ancien professeur lors de l'Exposition universelle de Paris : "*Angeloni est un compositeur de musique sacrée vraiment et profondément distingué*", écrira-t-il. La musique sacrée occupa de toute évidence une place centrale dans l'éducation du jeune Giacomo. Lucques était un centre réputé pour la musique religieuse et non pour l'opéra – en 1876, Puccini fut obligé de marcher plus de cinquante kilomètres (aller et retour), pour assister à une représentation d'*Aida* de Giuseppe Verdi à Pise. Mais si l'opéra avait développé depuis le XVIII^e siècle une *koïnè* étendue sur toute l'Europe, le langage de la musique religieuse resta marqué par les régionalismes dans une Italie politiquement divisée. Au XIX^e siècle, la musique sacrée italienne n'était publiée que très rarement – le cas du succès éditorial du *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi était exceptionnel et bien lointain dans le temps – et ne connaissait qu'une diffusion locale. Par ailleurs, l'absence, dans la péninsule, de festivals de musique chorale qui proliféraient en revanche dans l'Europe du Nord, reflétait cette tendance. Comme l'a remarqué Julian Budden, la *Messe pour Rossini*, dont Verdi est à l'initiative en 1869, reste l'emblème de cet "esprit de clocher" car chacun des treize contributeurs associés à ce projet a un style très différent, ce qui finira par conférer à l'œuvre un caractère disparate. C'est dans ce cadre que Puccini composa en 1877 un motet *Plaudite populi* pour baryton, chœur mixte et orchestre, salué par la presse locale : *La provincia di Lucca* souligna la prédisposition de la famille vers ce genre de musique ("*Les enfants des chats mangent des souris*", écrit le journaliste en citant un diction régional). Ce même motet fut à nouveau joué en 1880 avec la *Messe à quatre*.

Plaudite populi ne fut pas, comme on l'a cru pendant longtemps, greffé dans la *Messe*, qui réutilisa en revanche un *Credo*, composé deux ans auparavant. Grâce à certains témoignages, dont un compte-rendu paru toujours dans *La provincia di Lucca*, les spécialistes de Puccini n'ignoraient pas l'existence de cette messe. Mais ce ne fut qu'en 1951 que la partition de cette composition fut publiée chez Mills Music à New York à l'initiative d'un religieux, Dante Del Fiorentino, ami du compositeur et ancien curé à Torre del Lago. Del Fiorentino avait émigré aux États-Unis et entra pendant quelques temps en Italie pour préparer une biographie de Puccini. Ce fut sans doute à cette occasion qu'il acheta l'autographe de la *Messe*. Puccini l'avait intitulée de sa main "Messa a 4 con orchestra". L'éditeur new-yorkais lui préféra celui sans doute plus vendeur de "Messa di Gloria" car Rossini en 1820 et Donizetti en 1837 s'étaient déjà illustrés dans ce genre de composition. Or, une "Messe de Gloria" ne comporte, par définition, que les deux premières sections de l'Ordinaire, le *Kyrie* et le *Gloria*. En revanche, l'œuvre de Puccini se compose de cinq parties : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* & *Benedictus*, *Agnus Dei*. Le titre original est par conséquent plus approprié même si celui de la première édition en 1951 continue encore de nos jours à circuler. En plus de l'orchestre, dont l'écriture est souvent autonome par rapport aux voix – une stratégie que l'on retrouvera dans le futur langage opératique –, et du chœur, l'effectif prévoit deux solistes, un ténor et un baryton. À ce dernier, Puccini confia le solo du *Benedictus* alors que le *Sanctus* est pour chœur. La séquence "*Gratias agimus tibi*" du *Gloria* est un solo pour ténor qui paraît anticiper "*Nessun dorma*" (*Turandot*). Le ténor bénéficie également d'un solo dans "*Et incarnatus est*" (*Credo*). La mélodie pour ténor solo du "*Qui tollis*" de la messe d'Angeloni aurait-elle inspiré le jeune élève ?

Il est difficile de retrouver dans la composition de Giacomo le modèle des messes de son père, Michele, qui avait opté pour un style sévère. Éventuellement, on y voit plus clairement la filiation avec l'œuvre de son professeur. Quoi qu'il en soit, cette *Messe* n'est pas l'exercice d'un élève débutant. D'après les spécialistes Julian Budden et Michele Girardi, auteurs de deux monographies de référence, la synthèse d'une longue tradition que le jeune Puccini semble avoir assimilée et l'émergence d'un style personnel cohabitent dans cette page. On ne peut que rester impressionné par la conception des pages orchestrales et chorales. Notamment, "*Cum santo spiritu*" se présente comme une grande page polyphonique (une "*fugue coi baffi*" autrement dit, qui suscite de l'admiration, selon un journal local) qui révèle que le jeune Puccini avait déjà une maîtrise parfaite de l'écriture contrapuntique. En même temps, le traitement des deux voix solistes rapproche cette messe du langage opératique.

Milan, une capitale culturelle

Parmi les enfants célèbres de la ville de Lucques figurent aussi Luigi Boccherini (1743-1805) et Alfredo Catalani (1854-1893). Ce dernier, qui eut dans un premier temps le même enseignant de composition que l'oncle de Giacomo Puccini (Fortunato Magi), se perfectionna à Milan ainsi qu'à Paris et deviendra un trait d'union important entre la nouvelle génération de musiciens italiens et les traditions française et allemande. Si Richard Wagner est destiné à marquer les compositeurs italiens à partir des années 1880, comme on le verra, Catalani s'approprie le répertoire allemand surtout via Felix Mendelssohn Bartholdy. En l'honneur de Boccherini fut intitulée une société de concerts qui disposait de son propre orchestre, dirigé par le professeur de violon Augusto Michelangeli. Cette effervescence locale stimula sans aucun doute Puccini qui composa par ailleurs en 1876 un *Preludio a orchestra*. Le titre n'est pas sans rappeler une page mythique qui marquera plusieurs générations de musiciens italiens : le *Prélude du Lohengrin* de Wagner, opéra qui avait été joué pour la première fois en Italie en 1871 à Bologne sous la direction d'Angelo Mariani, ce que Verdi, ami du chef, vivra comme une trahison. Or, ce fut surtout à Milan que le jeune Puccini trouva une pleine satisfaction dans son attrait pour la musique instrumentale et le répertoire allemand.

Puccini déménagea à Milan en 1880 pour s'inscrire au conservatoire dont la réputation était excellente. Il suivit d'abord les cours de composition d'Antonio Bazzini mais en novembre de l'année suivante il entra dans la classe d'Amilcare Ponchielli qui l'influencera durablement. Ce fut grâce à l'auteur de *La Gioconda* (1876) que Puccini rencontra Pietro Mascagni, lui aussi inscrit au conservatoire. En dépit de leurs caractères opposés (l'un réservé, l'autre fougueux), les deux élèves devinrent profondément amis : ils partageaient la même chambre et surtout la même passion pour Wagner, dont ils achetèrent ensemble la partition de *Parsifal*. Cette admiration pour Wagner ("*notre père à tous*", selon les mots de Mascagni) était largement généralisée chez la nouvelle génération d'artistes et de figures littéraires milanais qui animaient le cercle intellectuel de *La scapigliatura* autour d'Emilio Praga, de Franco Faccio et d'Arrigo Boito. Dans ces années, Milan offrait sans aucun doute une vie culturelle riche et variée qu'aucune autre ville italienne ne pouvait revendiquer. Élève très sérieux et organisé, Puccini détaille ses sorties dans sa correspondance avec sa mère, ce qui nous permet de savoir qu'il avait pu entendre l'oratorio *La Rédemption* de Charles Gounod à La Scala, *Mignon* de Ambroise Thomas au Théâtre Manzoni ou encore *Carmen* au Teatro Dal Verme. L'opéra français était très souvent joué à Milan et, au même titre que le répertoire allemand (symphonique et lyrique), nourrissait les compositeurs italiens de cette génération, souvent en rébellion avec la figure écrasante de Verdi. Dès son entrée au conservatoire, Puccini eut à composer un quatuor, ce qui constituait un exercice obligé pour tout élève de composition. Il n'est pas sûr que le *Quatuor en ré*, dont est tiré le *Scherzo* (SC 56 du catalogue), remonte à cette époque ou à deux ou trois ans plus tard. Ce quatuor, fortement marqué par l'influence de la triade viennoise (Mozart, Haydn et Beethoven), nous est parvenu en parties séparées, ce qui prouve qu'une exécution était au moins en chantier, et dans des sources disparates, réunies par le musicologue Dieter Schickling. Deux *Scherzi* font partie de cette composition, le SC 34 en la mineur et le SC 56 cité en ré mineur, respectivement le troisième et quatrième mouvement du quatuor. Ce dernier *Scherzo* (*Allegro vivace*), conçu comme le final du quatuor, fut pendant longtemps connu grâce à une transcription pour piano à quatre mains de Michele Puccini, frère de Giacomo, où figurent la date de la transcription (octobre-novembre 1883) et l'origine de la pièce ("*dernier mouvement du Quatuor en ré*"). *Crisantemi* (*Andante mesto*, en do dièse mineur) a été aussi conçu pour quatuor à cordes. Amédée de Savoie, le très populaire fils du roi Emmanuel, mourut à l'âge de quarante-quatre ans, le 18 janvier 1890. Ce fait marqua profondément Puccini qui composa tout de suite *Crisantemi*, exécuté à Milan à peine une semaine après ce triste événement. Dans l'autographe, la pièce est intitulée "*Breve improvviso*" (court impromptu), mais le titre fut ensuite changé probablement en vue de l'impression de la partition chez Ricordi : en Italie, de même que dans plusieurs pays européens, les chrysanthèmes sont consacrés au fleurissement des tombes. Le succès de cette élégie fut immédiat.

Le *Capriccio sinfonico* fut écrit en 1883 et exécuté pour la première fois le 14 juillet au conservatoire de Milan dans un concert de fin d'année. Mais, de toute évidence, cette œuvre sort du cadre scolaire et elle est déjà le travail d'un compositeur accompli. Comme par hasard, le célèbre critique musical Filippo Filippi ne tarit pas d'éloges et prédit à Puccini un grand avenir dans le répertoire symphonique. Faccio dirigea le *Capriccio* lors de la première et le reprit à Turin. Conçu pour un vaste effectif orchestral, le *Capriccio* est construit comme un poème symphonique avec une structure tripartite A-B-A' (*Andante moderato sostenuto – Allegro vivace in uno, ruvido – Tempo I – Largamente, fa majeur*) où les thèmes très lyriques se succèdent et se poursuivent comme s'ils s'appuyaient sur une charpente descriptive ou narrative.

Si toutes ces pièces nous plongent dans un Puccini méconnu, on aurait tort d'imaginer qu'elles sont complètement déconnectées de la production lyrique. Laboratoire de procédés d'écriture innovants et en même temps ébauche de nouveaux thèmes, ce répertoire instrumental et sacré prépare les opéras à venir dont les mélomanes ne tarderont pas à retrouver, ici ou là, des prémonitions. Le thème principal du *Capriccio* est celui du début de *La Bohème*. *Crisantemi* est réutilisé pour *Manon*. Le *Quatuor* servira à préparer *Le Villi*. Les emprunts de la *Messe* sont assez nombreux et plus ou moins perceptibles : notamment, le *Kyrie* rejoindra *Edgar* et l'*Agnus Dei*, *Manon Lescaut*. Plutôt qu'à découvrir un autre Puccini, ce programme invite à approcher ce génie d'un autre point de vue.

ALESSANDRO DI PROFIO

Puccini's non-operatic music as theatrical music

Giacomo Puccini is the last of a musical dynasty spanning five generations of church musicians. His great-great grandfather, also a Giacomo, made his living as an organist and choirmaster, and a prolific composer of sacred music, at the cathedral of San Martino in Lucca, in present-day northwest Tuscany. This started a family tradition: the next three generations, Antonio, Domenico, and Michele, all served in the same capacities at San Martino and all made their livings as composers of music for the church. Domenico and Michele also wrote some secular music, including operas, and Michele was an important educator, holding a teaching post and eventually, for a short time, the Directorship at the conservatory at Lucca, the Istituto Musicale Giacomo Pacini (today the Istituto Musicale Luigi Boccherini). Puccini's mother's side was also musical and closely associated with Lucchesi church music: the brother of Puccini's mother Albina, Fortunato Magi, also held for a time the organist and choirmaster posts at San Martino.

These facts are important because they shaped Puccini's early training and career. He was a choirboy in the cathedral starting around age 10, with his earliest formal music training at the Pacini Institute beginning at the same time, in violin, piano, organ, and composition. By age 14 he was performing as a church organist. His earliest compositions, from a few years later, are for the church, among them various pieces for organ, a motet, a Credo setting, and the Mass of 1880, one of the subjects of this recording.

We know Puccini today, of course, almost exclusively as a composer of operas, and most of his sacred, instrumental, and non-operatic music remains less familiar. In fact many Puccini biographies suggest that there is a point in his life at which he made a decision to devote himself to opera instead of to the family tradition of sacred music, with many, furthermore, placing this moment in 1876, when the 18-year-old Puccini made a trip to Pisa to see a production of Verdi's *Aida*. This story sometimes has the effect of suggesting that he had no interest in opera before this time and that he was interested in nothing but opera after, but the reality is actually more nuanced.

It is true that by the first half of the nineteenth century, Italian culture had come to regard opera as the highest of the musical art forms, and that there was essentially no nineteenth-century Italian instrumental tradition, with string quartets and symphonies, such as one finds at the same time in northern and central Europe. But the fact is that by the second half of the century, and by the time of Puccini's youth, currents were changing. There was a rise of 'quartet societies', with important societies in Florence and Milan, and an advent of other organizations – a prominent one in Turin, for example – devoted to presenting public concerts of string quartets and orchestral music. The role of Italian conductors was becoming more prominent, leading to more rehearsal time for orchestras and thus performances of more complex music – including larger and more complex operas, such as those of Verdi from around this time: *Don Carlo*, *La forza del destino*, and *Aida* (and thus Puccini's trip to Pisa). And there was, by the 1870s and thus by the time of Puccini's early formal training, a larger audience in Italy for non-Italian opera – much of it considerably more orchestral in conception than most Italian opera at the time – including for works of Richard Wagner, Fromental Halévy, Giacomo Meyerbeer, and Charles Gounod.

All of this means that it should not be a complete surprise that Puccini's early achievements are in sacred, chamber, and orchestral music – and that he continued to write in these genres, if not very often, throughout his career. The most significant among his early non-operatic works are a *Prelude for Orchestra* of 1876, the Mass of 1880, the *Preludio sinfonico* of 1882, the *Capriccio sinfonico* of 1883, a String Quartet in D of 1881-83, and *Crisantemi* of 1890. Of the instrumental works, the *Capriccio*, *Crisantemi*, and a movement of the Quartet all appear on this recording. The *Capriccio* is a large-scale symphonic poem in one movement and served as Puccini's final examination piece for his graduation from the Milan Conservatory. *Crisantemi*, originally for string quartet, is an elegy on the death of Amadeo, Duke of Aosta (King of Spain from 1870-73, and the second son of Vittorio Emanuele II of Italy); the title refers to 'chrysanthemums', the flowers that Italians bring to deceased loved ones at the cemetery. The *Scherzo* for Strings on this recording is very likely the last movement of a complete, four-movement String Quartet in D major written during Puccini's studies in Milan and comprising, in order, an *Allegro*, an *Adagio*, a *Scherzo* and *Trio*, and the *Scherzo finale* heard here – where today every one of these four movements is published and normally performed as an independent piece. The entire quartet is a good example of Puccini's writing in a more symphonic, instrumental, Germanic style. We hear a full range of contrapuntal techniques, an emphasis on thematic, rhythmic, and tonal development, and an approach to formal organization that is almost exactly what one would expect if this were a quartet by Franz Schubert or Johannes Brahms.

At the same time, Puccini was also listening to opera from a young age. Opera remained dominant in the cultural life of Italy, and the city of Lucca continued to produce opera at venues such as the Teatro del Giglio (still active today) even as cultural and political activity shifted gradually in mid-century toward Florence and then Milan. Perhaps as a result of this centrality of opera in the culture, there is ample evidence that Puccini was, throughout his career, a composer first and foremost of music for the theatre. His music in every genre is unmistakably dramatic; he had an obvious and audible prowess for creating vivid pictorial scenery in sound and for capturing the latent dramatic energy in almost any text or musical idea. One of the best examples of this from his instrumental music is the *Allegro vivace* theme in the middle of the *Capriccio sinfonico*. This theme has a flair, a kinetic energy, created by an asymmetry in the musical ideas and in the lengths of the phrases, such that over a decade later Puccini was able to drop this music, completely intact, into his 1896 opera *La Bohème*, where it functions perfectly as the restless, 'curtain up', scene-setting music of the opening. The overall form of the *Capriccio* likewise suggests the approach of an opera composer: its first large part, the *Andante moderato*, can be heard as an overture – very much like an opera overture – to its second part, the *Allegro vivace*. The *Andante* signifies the voice of a narrator setting the scene, proclaiming 'once upon a time', before the real action begins at the *Allegro*. And there are numerous other examples from elsewhere in Puccini's instrumental output. Many of the more lyrical passages from this music, for example, sound as if they were conceived as opera arias, with a superiority of melody above all other elements in the texture. Consider the central, highly expressive section of *Crisantemi*, where the first violins play the role of a singer accompanied by a rocking, undulating, typically Puccinian orchestral accompaniment in the lower voices.

Puccini's sacred music leans decisively toward the theatrical as well, and his Mass is a good example. Originally titled *Messa a quattro voci con orchestra* – 'Mass in four voices with orchestra' – and scored for orchestra, mixed chorus, and tenor and baritone soloists, the piece is mostly known today as the *Messa di Gloria*. The source of the alternate title is not clear, but it might derive from the length of the *Gloria* movement, the longest among Puccini's settings of the five movements of the Mass ordinary. The title is nevertheless confusing, as the piece is not, strictly speaking, a 'Messa di Gloria', which refers to Mass settings (like Gioacchino Rossini's *Messa di Gloria* of 1820) that include only the first two movements of the Mass ordinary, the *Kyrie* and *Gloria*, and omit the last three, the *Credo*, *Sanctus*, and *Agnus Dei*. Puccini's genre is more properly the 'solemn mass' (*missa solemnis* in Latin or *messe solennelle* in French), as it includes all five movements.

There is no doubt that nineteenth-century Italian settings of the Mass are typically more operatic in style than their German, Austrian, or French counterparts. Puccini's follows in this tradition and contains especially clear and compelling examples of his capacity for exploiting the latent dramatic potential of a text. His *Agnus Dei* movement, for instance, far from a purely reverent, doctrinal setting of this meditative text on the 'Lamb of God', creates in the music a vivid image of wandering lambs in the field, in the halting, circling bass figures accompanied by the traditional flutes of the 'pastoral' or 'shepherd' topic common in eighteenth- and nineteenth-century music. His setting of the *Crucifixus* portion of the *Credo* is similarly picturesque: it suggests the trudging uphill prior to crucifixion, with the music, and thus the climb, becoming weightier and more laborious as the movement proceeds – a change signified by the increasing density of the orchestration.

The opening of the *Credo* itself is highly theatrical, though more subtly so, with Puccini's treatment of the '*Credo in unum Deum*' text considerably darker and more ominous than one often hears in *Credo* settings; this setting evokes the smallness of humankind standing humbly before the omnipotent, in the fear of God. Puccini's orchestral introduction, at the very beginning of the piece, also betrays his theatricality, in a more understated way: Puccini's opening is somewhat longer than many (compare the masses of Rossini, for example), and it suggestively evokes a serene, lyrical, and again 'pastoral' quality that sets a scene, evokes a mood, and perhaps even depicts a place – very much as if it were the overture to an opera.

Taken together, these pieces demonstrate that Puccini's compositional strategies are similar across his entire output, no matter the type of music he was writing. In this way Puccini is very much like, for example, Wolfgang Amadeus Mozart, in that to fully understand his music, one should think of it – regardless of the genre and the medium for which it may have been written – as, at its core, dramatic music for the theatre.

ANDREW DAVIS

Auf dem Weg zur Oper, Orchesterwerke und Kirchenmusik des jungen Giacomo Puccini

Wer den Namen Giacomo Puccini hört, denkt sofort an die Oper: Vor allem *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904) und *Turandot* (1926) zählen seit jeher zu den meistgespielten musikalischen Bühnenwerken des internationalen Repertoires. Weniger bekannt ist hingegen, dass Puccini in jungen Jahren vor allem Instrumentalwerke und Kirchenmusik schrieb. Einige dieser frühen Kompositionen zeugen bereits von erstaunlicher kompositorischer Meisterschaft. Sie sind die Frucht einer sehr früh begonnenen, intensiven musikalischen Ausbildung, die im Laufe der Jahre systematisch erweitert wurde. Puccini stammte aus einer alten Musikerdynastie, die in ihrer toskanischen Heimatstadt Lucca fast zwei Jahrhunderte lang das Musikleben prägte. Und auch der junge Giacomo war von Hause aus dazu prädestiniert, als Kirchenmusiker diese Tradition fortzusetzen.

Die Parallelen der Musikerfamilien Puccini und Bach sind in der Literatur immer wieder betont worden. Bereits Giuseppe Adami eröffnete seine 1928 erschienene Puccini-Biografie mit einem ausführlichen Bach-Vergleich und betonte die Zeitgenossenschaft der beiden Familien: „Als Johann Sebastian Bach Hoforganist in Weimar war, wurde Giacomo Puccini, unseres Puccini Ururgroßvater, geboren. 1739 wurde dieser zum Organisten der Kathedrale und 1740 zum Kapellmeister der Republik Lucca ernannt, zu jener Zeit, in der Johann Sebastian Bach als Thomaskantor in Leipzig wirkte. Rund hundert Jahre nach Bachs Tode, am 22. Dezember 1858, erblickte Giacomo Puccini in Lucca das Licht der Welt.“ Giacomo Puccini (1858-1924) war der erste von zwei Söhnen des städtischen Musikdirektors und Domorganisten Michele Puccini (1813-1864) und dessen Ehefrau Albina geb. Magi (1830-1884). Das Ehepaar hatte zuvor bereits fünf Töchter zur Welt gebracht, zwei weitere Töchter sollten noch folgen. Da der älteste Sohn zum Nachfolger als Musikdirektor und Domorganist bestimmt war, übernahm der Vater persönlich auch die Anfänge der musikalischen Ausbildung seines Schützlings. Nach dessen frühem Tod verschlechterten sich die wirtschaftlichen Verhältnisse der Familie erheblich. Nicolao Cerù, ein Cousin des Vaters, wurde zum Vormund der Kinder bestellt, und der Witwe wurde eine auskömmliche Pension von 72 Lire pro Monat zugesprochen. Im Dezember desselben Jahres wurde der inzwischen sechsjährige Giacomo in der privaten Musikschule des Organisten Luigi Nerci eingeschrieben und in den „elementaren Prinzipien der Musik“ sowie im Gesang unterwiesen.

Im Jahre 1868 wurde Giacomo Schüler am Istituto Musicale Pacini, dem städtischen Musikgymnasium. Er erhielt dort Unterricht in Violine, Viola, Gesang, Klavier und Musiktheorie. Zu seiner gesangspraktischen Ausbildung zählte auch die Mitwirkung im Kirchenchor. Eine auf den 7. September 1868 datierte Liste des Personals und der Ausgaben für die Aufführung der Kirchenmusik von S. Croce in Lucca verzeichnet Giacomo Puccini unter den Sopranen im ersten Chor für die liturgischen Gottesdienste, wofür er ebenso wie die übrigen Chorknaben ein Honorar in Höhe von 2,80 Lire erhielt. Ein Jahr später sang er bereits im Alt, wie aus der Personalliste für eine Aufführung von Rossinis *Petite Messe solennelle* in der Kirche S. Croce hervorgeht. Bei Carlo Angeloni erhielt der junge Puccini ab 1871 auch regelmäßig Kompositionsunterricht, außerdem wurde er von seinem Onkel Fortunato Magi im Orgelspiel unterwiesen. Im September 1872 übernahm der 13-Jährige seine erste dokumentierte Tätigkeit als musikalischer Assistent am Dom. Bereits ein Jahr später wurde er als Titularorganist an der Kirche von San Girolamo angestellt, eine Position, die er zehn Jahre lang bis Ende 1882 bekleidete. Durch diese langjährige und intensive Organistentätigkeit – Puccini hatte damals immerhin rund hundert Orgeldienste pro Jahr zu absolvieren – verinnerlichte der junge Komponist die Traditionen der geistlichen Musik seiner Heimatstadt. Seine erste größere Komposition, das *Preludio a orchestra*, vollendete Puccini 1876, im Jahr darauf schrieb er die Motette *Plaudite populi* für Baritonsolo, Chor und Orchester sowie die Kantate für Tenor, Chor und Orchester *Cessato il suon dell'armi*.

Die *Messa a quattro voci* für Soli (Tenor und Bariton), Chor und Orchester bildet zweifellos das Hauptwerk von Puccinis kirchenmusikalischem Schaffen. Puccini begann die Komposition 1878 im Alter von 19 Jahren. Zunächst schrieb er lediglich ein Credo, das später als Ausgangspunkt für die vollständige Messkomposition diente. Diese war zugleich seine Abschlussarbeit am Istituto Musicale von Lucca. Am 12. Juli 1880 fand die Uraufführung der *Messa a quattro voci* in der Kirche von S. Paolino in Lucca statt. Kurz darauf wurde Puccini am Konservatorium von Mailand als Kompositionsstudent zugelassen, wo er im November 1880 das Studium aufnahm. Nicht ohne Stolz schrieb er am 10. November 1880 an seine Mutter, dass er von allen Kandidaten der Aufnahmeprüfung der Beste gewesen sei. Obwohl Puccini somit zum Zeitpunkt der Komposition der Messe mit seinem förmlichen Hochschulstudium noch gar nicht

begonnen hatte, demonstriert er in zahlreichen Abschnitten des Werkes eine auffallende kompositionstechnische Meisterschaft. Wesentliche Teile der Messe sind kontrapunktisch durchgearbeitet, und namentlich die gewaltige Fuge des *Cum sancto spiritu* offenbart mehr als deutlich, dass der junge Komponist damals noch gewillt war, die kirchenmusikalische Tradition seines Vaters, Großvaters, Urgroßvaters und Ururgroßvaters fortzusetzen. Die Solistenbesetzung mit Tenor und Bariton trägt dem Umstand Rechnung, dass in der katholischen Kirchenmusik in Italien aufgrund der notorischen apostolischen Doktrin „*Mulier taceat in ecclesia*“ („Die Frau schweige in der Kirche“) keine weiblichen Stimmen zugelassen waren. Im Chor wurden die hohen Stimmen mit Knaben besetzt.

Das Werk wird häufig unter der Bezeichnung *Messa di Gloria* angekündigt, ein Titel, für den es jedoch keine historische Quellengrundlage gibt, sondern der für die 1952 erschienene Erstausgabe des Klavierauszuges von den damaligen Herausgebern gewählt wurde. Der Titel ist zudem irreführend, denn unter einer *Messa di Gloria* verstand man traditionell eine Kurzmesse, welche lediglich aus den beiden Teilen Kyrie und Gloria bestand. Die Bezeichnung rechtfertigt sich allerdings durch die gewaltigen Proportionen des Gloria in Puccinis Messe, das in neun Abschnitte gegliedert ist und insgesamt eine Länge von mehr als 500 Takten umfasst. Später hat Puccini die Messe als Steinbruch für seine Bühnenwerke herangezogen. So wurde das Kyrie der *Messa a quattro voci* in der Musik des Requiem im dritten Akt seiner Oper *Edgar* (1889) wiederverwendet, und Teile des Agnus Dei tauchen im sogenannten „Madrigal“ („*Sulla vetta tu del monte*“) des zweiten Akts von *Manon Lescaut* (1893) wieder auf.

Von 1880 bis 1883 absolvierte Puccini mit glänzendem Erfolg sein Kompositionsstudium am Mailänder Konservatorium. Die beiden Orchesterwerke *Scherzo* (1882) und *Capriccio sinfonico* (1883) stammen aus der Endphase seiner Studienzeit. Das knapp vierminütige *Scherzo per archi* wurde zu Lebzeiten des Komponisten vermutlich nie aufgeführt und befand sich als Manuskript in dessen Nachlass, in einer Abschrift seines Bruders Michele in einer Fassung für Klavier zu vier Händen. Die Komposition war ursprünglich als Schlusssatz für ein unvollendetes Streichquartett in D-Dur („*ultimo tempo del quartetto in Re*“) geplant. Hieraus erklärt sich, dass zwar der musikalische Charakter, nicht aber die Form einem Scherzo entspricht. Die Uraufführung im Teatro Giglio von Lucca fand erst 2014 statt. Das *Capriccio sinfonico* für Orchester war hingegen sein offizielles Examenstück und erklang im Abschlusskonzert am 14. Juli 1883. Das in dreiteiliger Bogenform (A-B-A) angelegte Werk stieß beim Publikum sofort auf Begeisterung. Zehn Jahre später überarbeitete Puccini sein Jugendwerk, die Uraufführung der revidierten Fassung fand am 9. April 1893 in Venedig statt. Sodann griff Puccini in *La Bohème* erneut auf das *Capriccio* zurück, dessen schneller Mittelteil das Leitmotiv für die junge Künstlergemeinschaft bildet und bereits zu Beginn der Orchestereinleitung der Oper erstmals erklingt. Den A-Teil des *Capriccio* hatte Puccini zuvor bereits für die Trauermusik aus *Edgar* wiederverwendet.

Crisantemi, eine Elegie für Streichquartett, erschien im Februar 1890 bei Ricordi im Druck. Die Gelegenheitskomposition verdankt ihre Entstehung einem traurigen Anlass: Am 18. Januar 1890 starb Herzog Amedeo Ferdinando von Savoyen im Alter von 44 Jahren an einer Lungenentzündung. Daraufhin bestellte das renommierte Quartetto Campanari bei Puccini eine Trauerkomposition, die dieser angeblich innerhalb einer einzigen Nacht komponierte (so zumindest hat er es in einem Brief an seinen Bruder geschildert). Auch dieses sehr subtile und äußerst klangschöne Werk hat bedeutende Spuren in Puccinis Operschaffen hinterlassen, denn es wird in *Manon Lescaut* (1893) aufgegriffen, dem ersten veritablen Welterfolg des Komponisten.

ARNOLD JACOBSHAGEN

Messa a quattro voci con orchestra

Kyrie

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.

Et sur terre, paix
Aux hommes de bonne volonté.

Nous Te louons,
Nous Te bénissons,
Nous T'adorons,
Nous Te glorifions.

Nous Te rendons grâce
Pour Ton immense gloire.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.

Seigneur Dieu, roi des cieux,
Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur Jésus Christ, Son fils unique,
Seigneur Dieu, agneau de Dieu, Fils du Père.

Toi qui enlèves les péchés du monde,
Prends pitié de nous ;
Toi qui enlèves les péchés du monde,
Reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
Prends pitié de nous.

Car Toi seul es saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut,
Jésus Christ.

Avec le Saint-Esprit,
Dans la gloire de Dieu le Père.
Amen.

Credo

Je crois en un seul Dieu,
Le Père tout-puissant.
Créateur du ciel et de la terre,
De l'univers visible et invisible.

1 | **Kyrie**

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

2 | **Gloria**

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax
Hominibus bonæ voluntatis.

3 | **Laudamus te,**
Benedicimus te,
Adoramus te,
Glorificamus te.

4 | **Gratias agimus tibi**
Propter magnam gloriam tuam.

5 | **Gloria in excelsis Deo.**

6 | **Domine Deus, Rex cælestis,**
Deus pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

7 | **Qui tollis peccata mundi,**
Miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi,
Suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
Miserere nobis.

8 | **Quoniam tu solus Sanctus,**
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus,
Jesu Christe.

9 | **Cum sancto spiritu**
In gloria Dei Patris.
Amen.

10 | **Credo**

Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem,
Factorem cæli et terræ
Visibilium omnium et invisibilium.

Kyrie

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.

Gloria

Glory to God in the highest.

And on earth peace
To men of good will.

We praise Thee,
We bless Thee,
We adore Thee,
We glorify Thee.

We give Thee thanks
For Thy great glory.

Glory to God in the highest.

O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son!
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,

Who takest away the sins of the world,
Have mercy upon us.
Who takest away the sins of the world,
Receive our prayer.
Who sittest at the right hand of the Father,
Have mercy upon us.

For Thou only art holy,
Thou only art Lord,
Thou only, O Jesus Christ,
Art most high,

Together with the Holy Ghost
In the glory of God the Father.
Amen.

Credo

I believe in one God,
The Father almighty,
Maker of heaven and earth, and
Of all things visible and invisible.

Kyrie

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe.

Und auf Erden Friede den Menschen,
Die guten Willens sind.

Wir loben Dich,
Wir preisen Dich,
Wir beten Dich an,
Wir verherrlichen Dich.

Wir sagen Dir Dank
Ob Deiner großen Herrlichkeit.

Ehre sei Gott in der Höhe.

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
Erbarme Dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
Nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters,
Erbarme dich unser.

Denn Du allein bist der Heilige,
Du allein der Herr,
Du allein der Höchste,
Jesus Christus.

Mit dem Heiligen Geiste
In der Herrlichkeit Gottes des Vaters.
Amen.

Credo

Ich glaube an den einen Gott,
Den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
Aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Il est né du Père avant tous les siècles. Dieu né de Dieu, lumière née de la lumière, Vrai Dieu né du vrai Dieu. Engendré, non pas créé, De même nature que le Père : Par Lui, tout a été fait, Lui qui pour nous, les hommes, Et pour notre salut, Est descendu du ciel.	Et ex Patre natum ante omnia sæcula. 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 cœlis.	Born of the Father before all ages, God of God, light of light, True God of true God; Begotten, not made; Consubstantial with the Father; By Whom all things were made. Who for us men, And for our salvation, Came down from heaven;	Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Lichte, Wahrer Gott vom wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, Eines Wesens mit dem Vater, Durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen Und um unseres Heiles willen Ist er vom Himmel herabgestiegen.
Par l'Esprit-Saint, il a pris chair De la Vierge Marie, Et s'est fait homme.	11 Et incarnatus est de Spiritu Sancto Ex Maria Virgine: Et homo factus est.	And was incarnate by the Holy Ghost, Of the Virgin Mary; And was made man.	Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist aus Maria der Jungfrau, Und ist Mensch geworden.
Crucifié pour nous Sous Ponce Pilate, Il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.	12 Crucifixus etiam pro nobis Sub Pontio Pilato; Passus et sepultus est.	He was crucified also for us, Suffered under Pontius Pilate, And was buried.	Gekreuzigt wurde er sogar für uns; Unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten Und ist begraben worden.
Il ressuscita au troisième jour, Conformément aux Écritures, Et il monta au ciel, Où Il est assis à la droite du Père. Il reviendra dans la gloire Pour juger les vivants et les morts, Et son règne n'aura pas de fin.	13 Et resurrexit tertia die Secundum Scripturas, Et ascendit in cælum, Sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, Judicare vivos et mortuos, Cuius regni non erit finis.	And the third day He rose again According to the Scriptures; And ascended into heaven. He sitteth at the right hand of the Father; And He shall come again with glory To judge the living and the dead; And His Kingdom shall have no end.	Er ist auferstanden am dritten Tage, Gemäß der Schrift. Er ist aufgefahren in den Himmel Und sitzt zur Rechten des Vaters. Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Tote, Und seines Reiches wird kein Ende sein.
Je crois en l'Esprit-Saint, Qui est Seigneur et qui donne la vie ; Il procède du Père et du Fils ; Avec le Père et le Fils, Il reçoit même adoration et même gloire. Il a parlé par les Prophètes.	Credo in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: Qui ex Patre Filioque procedit, Qui cum Patre e Filio, Simul adoratur et conglorificatur: Qui locutus est per prophetas.	I believe in the Holy Ghost, The Lord and giver of life, Who proceedeth from the Father and the Son, Who together with the Father and the Son Is adored and glorified; Who spoke by the Prophets.	Ich glaube an den Heiligen Geist, Den Herrn und Lebensspender, Der vom Vater und vom Sohne ausgeht. Er wird mit dem Vater und dem Sohne zugleich Angebetet und verherrlicht; Er hat gesprochen durch die Propheten.
Je crois en l'Église, une, sainte, catholique Et apostolique.	14 Et unam, sanctam, sanctam, catholicam Et apostolicam Ecclesiam.	I believe in one holy catholic And apostolic Church.	Ich glaube an die eine, heilige, katholische Und apostolische Kirche.
Je reconnais un seul baptême Pour le pardon des péchés.	Confiteor unum baptisma In remissionem peccatorum.	I confess one baptism For the remission of sins.	Ich bekenne die eine Taufe Zur Vergebung der Sünden.
J'attends la résurrection des morts,	Et expecto resurrectionem mortuorum,	And I await the resurrection of the dead,	Ich erwarte die Auferstehung der Toten.
Et la vie du monde à venir. Amen.	15 Et vitam venturi sæculi. Amen.	And the life of the world to come. Amen.	Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.
Sanctus	16 Sanctus	Sanctus	Sanctus
Saint, saint, saint, Seigneur Dieu des armées. Le ciel et la terre sont remplis de Ta gloire.	Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua.	Holy, holy, holy, Lord God of hosts. Heaven and earth are full of Thy glory.	Heilig, heilig, heilig, Herr, Gott der Heerscharen. Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna au plus haut des cieux !	Osanna in excelsis!	Hosanna in the highest!	Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur !

Hosanna au plus haut des cieux !

Agnus Dei

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,

Prends pitié de nous.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,

Prends pitié de nous.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,

Donne-nous la paix.

17 | Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Osanna in excelsis!

18 | Agnus Dei

Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi.

Dona nobis pacem.

Benedictus

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.

Hosanna in the highest!

Agnus Dei

Lamb of God, Who takest away the sins of the world,

Have mercy on us.

Lamb of God, Who takest away the sins of the world,

Have mercy on us.

Lamb of God, Who takest away the sins of the world,

Grant us peace.

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,

Erbarme Dich unser.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,

Erbarme Dich unser.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,

Gib uns den ewigen Frieden.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Gustavo Gimeno

All titles available in digital format (download and streaming)

GIOACCHINO ROSSINI

Stabat Mater

Maria Agresta, Daniela Barcellona
René Barbera, Carlo Lepore
Wiener Singverein

CD HMM 905355

“L’orchestre épouse avec subtilité (dans le trait et les couleurs) la manière alerte de son maestro qui, sans refuser le drame, ne jette pas sa Vierge des douleurs au pied d’un calvaire expressionniste, privilégiant la clairvoyance dans les choix à l’effet appuyé.” **Diapason**

“Gustavo Gimeno s’attaque à son tour à la résolution d’une équation trop souvent réduite à deux paramètres – église et théâtre. La force de son interprétation tient à la manière dont sa lecture s’affranchit de ce dilemme pour offrir une nouvelle alternative.” **Forum Opéra**



„Gustavo Gimeno lässt das prachtvoll instrumentierte Werk in seiner ganzen Größe aufblühen und ermöglicht auch den hervorragenden Solisten (...) effektvolle Auftritte.“

Das Opernglas



IGOR STRAVINSKY

L'Oiseau de feu Apollon Musagète

CD HMM 905303

„Diese neue Einspielung des gesamten Balletts *L'Oiseau de feu* durch Gustavo Gimeno und das herausragend gut spielende Philharmonische Orchester Luxemburg ist sehr atmosphärisch und märchenhaft. Gimeno kostet die Musik liebevoll und mit zartfühlender Hand aus.“

Pizzicato





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Production : Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Enregistrement : 14 mai & 29 juin 2022,

Grand Auditorium, Philharmonie Luxembourg (Luxembourg)

Polyhymnia International B.V.

Prise de son : Karel Bruggeman, Kees de Visser

Montage, mixage et mastering : Karel Bruggeman

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Édition musicale : Carus (*Messa di Gloria*),

Ricordi (*Scherzo, Crisantemi*),

Boccaccini E Spada (*Capriccio sinfonico*)

Photo © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
philharmonie.lu/fr/opl/

HMM 905367