

Charles
GOUNOD

Messe no. 5 in C
aux séminaires

Soli (TBB), Coro (TBB), Organo

herausgegeben von / edited by
Manfred Frank

Partitur / Full score



Carus 40.831

Inhalt

Vorwort	4
Kyrie	8
Gloria	13
Sanctus	19
Benedictus	21
Agnus Dei	21

Zu Gounods Männerchor-Messe ist folgendes
Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur, zugleich Orgelstimme (CV 40.831),
Chorpartitur (CV 40.831/05).

Available on CD with *I Vocalisti Lübeck*, conducted by
Hans-Joachim Lustig (CV 83.161).

Vorwort

Sieht man von der gleichermaßen fragwürdigen wie melodisch genialen Gelegenheitsarbeit der *Méditation sur le 1^{er} Prélude de Piano de S. Bach*, dem späteren *Ave Maria*, ab, so gründet sich der Ruhm von **Charles François Gounod** (1818–1893)¹ heute fast ausschließlich auf seine Oper *Faust* (1859). Daß sie in Deutschland der verlegenen Betitelung „Margarete“ bedurfte, wirft ein Licht auf die vertrackte Rezeption von Gounods Werk: „das deutsche Publikum [fand] ... seine künstlerische Gesinnung ebenso suspekt wie seine Melodik unwiderstehlich“². Die unleugbaren dramaturgischen Schwächen des *Faust* werden überraschenderweise verständlich, wenn man auf die zentrale Stellung aufmerksam wird, die Gounod dem religiösen Moment einräumte – beispielsweise im Osterchor, im Gebet des Valentin, der Erklärung der Marguerite, aber auch in Fausts Kavatine, die entscheidend durch den Ton des „religioso“ geprägt sind.³ Die Akzentuierung des Religiösen war Gounod wichtiger als die schlüssige Umsetzung von Goethes Drama.

Tatsächlich muß man Gounod in Hinblick auf seine Biographie und seinen Werkkatalog eher als Komponisten von Kirchenmusik denn als Opernkomponisten bezeichnen. Bis er sich in den fünfziger Jahren der Oper zuwandte, standen in seinem Schaffen Messen und Motetten im Vordergrund. In den Jahren 1843–1847 hatte er das Amt des Organisten und Kantors an der Eglise de la Mission étrangère in Paris inne, anschließend bereitete er sich sogar auf das Priesteramt vor. Am planvollen Ausbau seines vielseitigen kirchenmusikalischen Œuvres arbeitete er noch als erfolgreicher Opernkomponist mit großer Sorgfalt. So stellte er neben die bekannte, von der Oper nicht unbeeinflusste *Messe solennelle de Ste. Cécile* (1855) eine A-cappella-Vertonung der „Sieben letzten Worte“ (*Les sept paroles de N.S.J.C. sur la croix*), die im Palestrina-Stil gehalten ist. Camille Saint-Saëns vertrat schließlich die Ansicht, daß nicht die Bühnenwerke, sondern Gounods große Kirchenmusiken – die erwähnte *Cäcilienmesse* sowie die Oratorien *Redemption* (1881) und *Mors et vita* (1885) – die Zeit überdauern würden.⁴

Entscheidende Eindrücke empfing Gounod bei seinem Italienaufenthalt von 1839 bis 1842 in der Villa Medici als Preisträger des „Prix de Rome“, der seit 1803 nicht nur an Maler und Bildhauer, sondern auch an junge Komponisten vergeben wurde. Die Begegnung mit den A-cappella-Werken der italienischen Vokalpolyphonie, insbesondere mit denen Palestrinas, die er in der Sixtinischen Kapelle hörte, prägte ihn tief. Nicht das Kolorit ihrer fremdartigen Harmonik beeindruckte Gounod, sondern vielmehr die feste, überindividuelle Tradition, der diese Werke entstammten und die ihm zukünftig als notwendige Voraussetzung für eine „wahre Kirchenmusik“ galt.⁵ Diese Erfahrung bestärkte ihn, den persönlichen und damit zeitgebundenen Ausdruck in seinen geistlichen Kompositionen zu mäßigen.

Ein weiterer wichtiger Einfluß ging von Fanny Hensel-Mendelssohn aus, die er in Rom kennenlernte. Wie er in seinen Memoiren bekannte, brachte sie ihm die deutsche Musik erst eigentlich nahe, obwohl er während seiner Studienzeit am Conservatoire de Paris als Schüler von Anton Reicha (1770–1836) damit bereits in Berührung gekommen war. Seine lebenslange Verehrung für Johann Sebastian Bach und die Klassiker, vor allem für Wolfgang Amadeus Mozart, nahm in

dieser Begegnung ihren Anfang. Bei seiner Mitteleuropareise, die sich dem Romaufenthalt traditionsgemäß anschloß, besuchte er Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig, der ihn mit Bachs Orgelmusik vertraut machte. Als Gounod schließlich nach Paris zurückkehrte, hatte er Kenntnisse von Musik außerhalb der französischen Tradition, die unter seinen Zeitgenossen einzigartig waren. In seinen Memoiren berichtet er, daß er während der Zeit, als er Organist und Kantor an der Eglise de la Mission étrangère war, für seine „Götter“ Bach und Palestrina alles andere „verbrannt“ hätte.⁶ Bei seiner Gemeinde konnte er aufgrund der Situation der Kirchenmusik in Frankreich für diese Ansichten allerdings nur auf wenig Gegenliebe hoffen.

Den durch die Aufklärung verursachten Einschnitt in der Geschichte der europäischen Kirchenmusik am Ende des 18. Jahrhunderts hatten die Französische Revolution und ihre Folgen zwar noch erheblich verstärkt. Bereits im Jahre 1801, nach dem Konkordat zwischen Napoleon und Pius VII., begann in Frankreich jedoch ein Wiederaufbau der Kirchenmusik, dessen Leitung den Opernkomponisten Giovanni Paisiello (1740–1816) und Luigi Cherubini (1760–1842) oblag. Infolgedessen blieb dort die Kirchenmusik viel enger mit der weltlichen Musik verbunden als in Deutschland. Bereits 1787 hatte Jean François Le Sueur (1760–1837), Gounods Kompositionslehrer am Conservatoire de Paris, in seinem *Essai de musique sacrée*, beeinflusst von den Anschauungen Christoph Willibald Glucks, Ideen entwickelt, auch die Kirchenmusik „möglichst poetisch, malerisch und ausdrucksvoll“ zu gestalten.⁷ Auf Le Sueurs Auffassung geht schließlich auch der in der französischen Kirchenmusik verbreitete Usus zurück, den Text zu erweitern oder zu kürzen.⁸ Noch im Zweiten Kaiserreich bestand die Erwartung, daß die Kirchenmusik sich vor allem an das Gefühl wenden müsse, und sie folglich nicht ohne die „Macht der zeitgenössischen Kompositionsmittel“ auskommen könne.⁹ Von einer dogmatischen Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik wie im Cäcilianismus war die französische Kirchenmusik damals weit entfernt.

¹ Zur Biographie Gounods siehe J.-G. Prod'homme, A. Dandelot, *Gounod, sa vie et ses œuvres*, 2 Bde., Paris 1911, sowie den leider unvollständigen und fehlerhaften Artikel von Emile Haraszti in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel und Basel 1956, Sp. 593, und Martin Cooper in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 7, London 1980, S. 580 ff., sowie die dort angegebene Literatur.

² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 230.

³ Ebda., S. 229 ff.

⁴ Emile Hazarszti, vgl. Anm. 1, Sp. 602.

⁵ „N'as-tu pas trouvé, cher bon, qu'il y a dans l'Italie des décisions, une autorité artistique, que nous ne retrouvons pas à beaucoup près ici chez nous?“ Zit. nach J.-G. Prod'homme, A. Dandelot, vgl. Anm. 1, Bd. 1, S. 107.

⁶ „Bach et Palestrina étaient mes dieux, et je venais brûler ce qu'on était adoré jusqu'ici.“ *Memoires d'un artiste*, Paris 1896, S. 163/164; zit. nach J.-G. Prod'homme, A. Dandelot, vgl. Anm. 1., Bd. 1, S. 97.

⁷ Elmar Seidel, „Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik“ in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik ...*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Bd. 2, Kassel 1976, S. 245–248; Zitat S. 247.

⁸ Walter Senn, Artikel „Messe. E. Mehrstimmige Messe. II. Von 1600 bis zur Gegenwart“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Kassel und Basel 1961, Sp. 205.

⁹ „...réaliser une forme vraiment religieuse avec la puissance des développements modernes, ainsi sans leur luxure.“ Brief von Charles Gay an Gounod vom 16.3.1841, zit. nach J.-G. Prod'homme, A. Dandelot, vgl. Anm. 1, Bd. 1, S. 96.

In den Jahren zwischen 1852 und 1860 leitete Gounod den „Orphéon de la Ville de Paris“, einen wichtigen Laien-Männerchor. In dieser Zeit beschäftigte er sich mit dem Problem, einen Stil der Chormusik zu entwickeln, der seine Vorstellungen von einer angemessenen Kirchenmusik – Vermeiden eines zu persönlich geprägten Ausdrucks – mit den Erwartungen des Publikums – Kirchenmusik soll das Gefühl ansprechen – und den eingeschränkten Möglichkeiten von kleinen Gemeinden und Laienchören verband. So entstanden mehrere Messen, die die Widmungen „Aux Orphéonistes“ oder „Aux sociétés chorales“ (für Gesangsvereine) tragen. Sie lassen sowohl in der schlichten Satzweise als auch in der Beschränkung auf Orgel oder Harmonium als Instrumentalbegleitung erkennen, daß sie zum Gebrauch im Gottesdienst bestimmt sind. Ihr großer Anklang bei den Chören und Gemeinden führte zu mehreren Neuauflagen und Bearbeitungen, die meist jedoch mit einem anderen Titel erschienen.¹⁰ Dies ist ein Grund für die teilweise sehr unterschiedlichen Angaben hinsichtlich Anzahl und Chronologie von Gounods Messen in verschiedenen Biographien und Lexika.¹¹

Stilistisch gehört die vorliegende *Messe brève No. 5 Aux séminaires*¹² ebenfalls zu dieser Gruppe, auch wenn sie erst 1872 als erste Messe nach einer Pause von sechzehn Jahren erschien, während der sich Gounod vorrangig mit der Oper beschäftigt hatte. Ihre auffälligste Neuerung ist die Verwendung einer Melodik, die vom Gregorianischen Choral beeinflusst ist. Bereits seit den zwanziger Jahren hatte es durch die Forschungen von Alexandre Etienne Choron (1771–1834) in Frankreich vereinzelte Versuche gegeben, neben der Kirchenmusik vergangener Jahrhunderte auch den Gregorianischen Choral wieder in den Gottesdienst einzuführen. In den siebziger Jahren hatten diese Versuche größeren Erfolg. So sind es in dieser Messe sehr heterogene Elemente – moderne Melodie- und Harmoniefolgen, archaisch wirkende Chordeklationen und gregorianisch geprägte Melodiebildungen –, die Gounod zusammenschmelzen versucht. In späteren Messen bezieht er den Gregorianischen Choral noch sehr viel stärker in die Komposition ein. Der vorliegenden Messe kommt bei dieser Entwicklung eine Zwischenstellung zu. Dadurch erklärt sich vielleicht eine gewisse stilistische Uneinheitlichkeit des Werkes.

Im *Kyrie* ist Gounods Kompositionsweise bei seinen Messen mit Orgelbegleitung deutlich zu erkennen. Einfache Mittel, die in ihrem unkomplizierten Wohlklang unmittelbar das Gefühl ansprechen, werden so eingesetzt, daß die Struktur der Sätze klar herausgestellt wird. Gleichmaßen freudige wie sonore Dreiklangsbrechungen, die besonders durch die Klangfülle von Männerstimmen ihre Wirkung erzielen, prägen die beiden *Kyrie*-Teile; das *Christe* ist davon durch chromatische Fortschreitungen ebenso einfach wie deutlich abgesetzt.

Mit Kontrasten werden die übrigen Sätze gestaltet: Im *Gloria* folgt auf einen schmucklosen, würdevollen Anfang mit Beginn der „Lobpreisungen“ ein völlig anderer Ton: Nach einem gregorianisch geprägten, unbegleiteten „et in terra pax“ des Solo-Baritons – traditionell der Einsatz von Chor und Orgel oder Orchester –, das die Intonation des Priesters aufgreift, strömt der Satz in einem weich und freudig schwingenden Dreivierteltakt. Das folgende, feierliche *Sanctus* – das *Credo* wurde nicht komponiert und bleibt der Gemeinde überlassen – steht mit seinen opernhafte Kantilenen in schroffem

Gegensatz zu den spröden, deklamierenden Akkorden des *Benedictus*¹³. Mit der geschmeidigen Melodik des Agnus I, der dem dem Lektionston angenäherten Vortragsweise des zweiten Agnus und den Imitationen des *Dona nobis pacem* vereinigt das *Agnus Dei* schließlich die unterschiedlichsten Stile.

Gegenüber den früheren Orgelmessen hat sich das Repertoire der Stilmittel, die Gounod einsetzt, bei dem vorliegenden Werk deutlich vergrößert. Trotz seiner Kürze wurde dadurch die musikalische Charakterisierung der einzelnen Sätze eindeutiger und die Messe insgesamt farbiger. Kurze und klangvolle Solo-Passagen, die auch von guten Chorsängern ausgeführt werden können, tragen zur Vielseitigkeit des Werkes bei.

Markgröningen, im Sommer 1991

Manfred Frank

Hinweise für den Organisten:

Recit: Schwellwerk (bei der französischen romantischen Orgel das dritte Manual)

Les Fonds: Grundstimme (alle Labialstimmen der 8- und 4-Fuß-Organ)

Grand jeu: Volles Werk

Hautb.: Oboe (ein wichtiges Register der französischen romantischen Orgel, das hauptsächlich bei Solomelodien eingesetzt wird)

¹⁰ Von der später mit dem Titel „Aux cathédrales“ veröffentlichten Messe (Carus-Verlag CV 40.637) sind bei Heinz Wagner, „Die Messen Charles Gounods“ in: *Musica sacra* XC, (1970), S. 145 ff. und 191 ff. fünf verschiedene Ausgaben verzeichnet.

¹¹ Übersichten über die Messen Charles Gounods finden sich außer in den Lexika auch noch bei J.-G. Prod'homme, A. Dandelot, vgl. Anm. 1, (chronologisch geordnet), und bei Heinz Wagner, vgl. Anm. 10. Zu Problemen einer Übersicht über die Messen vgl. ebda., besonders S. 151, Fußnote 3 und S. 159, Fußnote 26. Leider enthält keines der Verzeichnisse Inzipits, womit sich spätere Bearbeitungen leicht identifizieren ließen.

¹² Die Erstausgabe erschien 1871 in Paris mit dem Titel *Messe brève en ut majeur à trois voix d'hommes avec accompagnement d'orgue ou harmonium*. (Vgl. H. Wagner, vgl. Anm. 11, S. 158). Als Vorlage für unseren Druck diente ein Exemplar einer späteren Auflage, die 1892 bei Alphonse Leduc in Paris mit dem Titel *Aux Séminaires. Messe brève (en Ut majeur) No. 5 à Trois Voix d'Hommes, Soli et Chœurs avec accompagnement d'Orgue ou Piano* und unter der Nummer AL 12989 erschien (bei H. Wagner lautet der Titel etwas abweichend).

¹³ Die Angabe in der Partitur, daß das erste *Benedictus* zur Konsekration des Brotes, das zweite zusammen mit dem *Hosanna* dagegen zur Konsekration des Weines gesungen werden soll, folgt der französischen Tradition. Vgl. H. Wagner, vgl. Anm. 10, S. 158.

Foreword (abridged)

With the exception of his aesthetically questionable but melodically inspired occasional piece *Méditation sur le 1^{er} Prélude de Piano de S. Bach*, which later became *Ave Maria*, the reputation of **Charles François Gounod** (1818–1893)¹ depends today almost exclusively on his opera *Faust* (1859). In fact, however, the course of Gounod's career and his catalogue of works mark him out as a composer of church music rather than an opera composer. Until he turned to opera in the 'fifties, masses and motets were at the forefront of his creative work. From 1843 until 1847 he was organist and choirmaster of the Eglise de la Mission étrangère in Paris, and he even studied for the priesthood. Even after he had become a successful opera composer he still worked assiduously at the systematic growth of his many-sided œuvre in the field of church music.

Gounod received decisive impressions during his stay in Italy from 1839 until 1842, when he lived at the Villa Medici as winner of the "Prix de Rome." The experience of a cappella Italian vocal polyphony, especially works by Palestrina, which he heard in the Sistine Chapel, affected him deeply. Another important influence was that of Mendelssohn's sister Fanny Hensel, whom he met in Rome. As he wrote in his memoirs, it was she who first made him really familiar with German music, although he had previously had some contact with it as a pupil of Anton Reicha (1770–1836) at the Paris Conservatoire. During the tour of central Europe which traditionally followed his stay in Rome he went to Leipzig, where Felix Mendelssohn introduced him to Bach's organ music. By the time Gounod finally returned to Paris he had acquired a knowledge of music outside the French tradition which made him unique among his contemporaries.

Following the French Revolution and its aftermath, the concordat between Napoleon and Pope Pius VII (1801) resulted in a revival of church music, which was led by the opera composers Giovanni Paisiello (1740–1816) and Luigi Cherubini (1760–1842). Consequently church music in France remained far more closely related to secular music than was the case in Germany. In the Second Empire it was still expected that church music should appeal above all to the emotions, and thus those writing it could not fail to make use of the "power of contemporary means of composition."⁹

During the years between 1852 and 1860 Gounod conducted the "Orphéon de la Ville de Paris," a prominent amateur male-voice choir. At the time he developed a style of choral composition which combined his concept of true church music – avoidance of excessively personal expression – with the expectations of the public – church music was to appeal to the emotions – and which made provision for the limitations of small congregations and amateur choirs. Thus he wrote several Masses bearing the dedication "Aux Orphéonistes" or "Aux sociétés chorales" (for choral societies).¹¹ These works show, both in the simplicity of their construction and in the restriction of their instrumental accompaniment to organ or harmonium, that they were intended for liturgical use.

Stylistically speaking, the present *Messe brève No. 5 Aux séminaires*¹² also belongs to the group, although it was not composed until 1872, as the first Mass after an interval of

sixteen years during which Gounod had devoted himself principally to opera. Its most noticeable innovation is the use of melodies influenced by Gregorian plainsong. Thus Gounod sought to integrate extremely heterogeneous elements – modern melodic and harmonic sequences, archaic-sounding choral declamation, and phrases suggesting plainsong. In later Masses, as is indicated by their titles, he made far greater use of plainsong. The present Mass marks a stage in this line of development.

In the *Kyrie* the compositional style of Gounod's Masses with organ accompaniment is clearly recognizable. Simple elements, which in their uncomplicated euphony appeal directly to the emotions, are employed in such a way that the structure of the movements is clearly evident. Joyful and sonorous arpeggio figures, which create their effect especially through the richness of sound of the male voices, characterize the two *Kyrie* sections; the *Christe* is simply and clearly differentiated from them by its use of chromatic progressions.

The movements which follow are rich in contrasts. The *Gloria* begins on a note of unadorned dignity, but the "praises" introduce an entirely different note: after an unaccompanied, plainsong-like setting for solo baritone of the "et in terra pax" – traditionally a triumphal outburst for chorus and organ or orchestra – which develops the priest's intonation, the movement swings joyfully along in three-four time. The festive *Sanctus* which follows – the *Credo* was not composed, being left to the congregation – with its operatic melodies, is in striking contrast to the austere declaimed chords of the *Benedictus*.¹³ Finally with the supple melodies of the *Agnus I*, the suggestion of a reciting note in the second *Agnus*, and the use of imitation in the *Dona nobis pacem*, the *Agnus Dei* brings together the most widely contrasting styles featured in this work.

By comparison with his earlier Masses with organ, the range of stylistic media which Gounod employed in the present work has been considerably extended. Despite its brevity this has made the musical characterization of the individual movements clearer and the whole Mass more colourful. Brief and sonorous solo passages, which are not too difficult for good choir singers to perform, add to the work's diversity.

Markgröningen, summer 1991
Translation: John Coombs

Manfred Frank

For footnotes, see the German text.

Avant-propos (abrégé)

Mis à part la «Méditation sur le 1^{er} Prélude de Piano de S. Bach», le futur «Ave Maria», cette œuvre de circonstance aussi douteuse que géniale au plan mélodique, la renommée de **Charles François Gounod** (1818–1893)¹ en tant que compositeur repose aujourd'hui presque exclusivement sur son opéra *Faust* (1859). En effet, la biographie et le catalogue d'œuvres de Gounod composent plutôt le portrait d'un compositeur de musique d'église que d'un compositeur d'opéras. Avant de se consacrer à l'opéra au cours des années 1850, son œuvre était cependant dominée par la messe et le motet. Durant les années 1843–1847, il était organiste titulaire et chantre à l'église de la Mission étrangère à Paris et se préparait même à la prêtrise. Alors qu'il était devenu un compositeur d'opéras à succès, il poursuivait encore avec le plus grand soin la planification de son œuvre musicale religieuse.

Gounod recueillit des impressions décisives pour son travail durant son séjour à la Villa Médicis de 1839 à 1842. Il fut fortement impressionné par les œuvres a-cappella de la polyphonie vocale italienne, en particulier celles de Palestrina qu'il put entendre à la chapelle sixtine. Il subit également l'influence de Fanny Hensel-Mendelssohn dont il avait fait la connaissance à Rome. Il note en effet dans ses *Mémoires* que c'était grâce à elle qu'il put se familiariser avec la musique allemande qu'il avait découverte lors de ses études au Conservatoire de Paris en tant qu'élève d'Anton Reicha (1770–1836). Lors de son voyage en Europe centrale qui suivait traditionnellement le séjour à Rome, il rendit visite à Felix Mendelssohn Bartholdy à Leipzig qui le familiarisa avec la musique d'orgue de Bach. Lorsque Gounod revint enfin à Paris, il avait pris connaissance de musiques qui étaient en marge de la tradition française et avait acquis ainsi une formation musicale tout à fait originale pour son temps.

La signature du Concordat entre Napoléon et Pie VII (1801) avait marqué le point de départ, en cette période post-révolutionnaire, d'une renaissance de la musique d'église dont la direction échut aux compositeurs d'opéras Giovanni Paisiello (1710–1846) et Luigi Cherubini (1760–1840). Il s'en suivit que la musique d'église française demeura beaucoup plus étroitement associée à la musique profane qu'en Allemagne. Encore sous le Second Empire, il était de bon ton que la musique d'église s'adressât avant tout à la sensibilité; elle ne pouvait, de ce fait, se passer de « la puissance des développements modernes, ainsi sans leur luxure »⁹.

Au cours des années 1852–1860, Gounod dirigea «L'Orphéon de la Ville de Paris» – un important chœur d'hommes composé de laïcs. Il conçut à cette époque un style de musique chorale qui alliait ses propres conceptions en matière de musique d'église (éviter une expression trop personnalisée) aux attentes du public (la musique d'église doit s'adresser à sensibilité) et aux possibilités limitées des chorales des petites paroisses et des chorales laïques. Il composa ainsi plusieurs messes dédiées «Aux Orphéonistes» ou «Aux sociétés chorales»¹¹. La simplicité de l'écriture et l'emploi restreint de l'orgue ou de l'harmonium – en tant qu'instrument d'accompagnement – indiquent, de toute évidence, que ces compositions étaient destinées aux services religieux.

D'un point de vue stylistique, la présente *Messe brève n° 5 Aux séminaires*¹² appartient également à ce groupe d'œuvres, même si elle ne fut publiée qu'en 1872, après un silence de seize ans durant lequel Gounod se consacra essentiellement à l'opéra. Le caractère novateur de cette œuvre réside essentiellement dans sa conception mélodique influencée par le chant grégorien. Dans cette messe, Gounod tente ainsi la fusion d'éléments très hétérogènes: des successions modernes de mélodies et d'harmonies, des déclamations chorales au caractère archaïque ainsi qu'une formulation mélodique imprégnée de chant grégorien. Dans des messes plus tardives, il incorpore encore bien plus puissamment les mélodies grégoriennes à la composition. Cette volonté est d'ailleurs exprimée dans le titre même de l'œuvre. La présente messe occupe de ce point de vue une position médiane.

L'écriture de Gounod se reconnaît aisément dans les *Kyrie* de ses messes avec accompagnement d'orgue. Gounod met en œuvre des moyens dont la voluptueuse transparence comble les sens et dont la simplicité contribue à mettre clairement en évidence la structure des mouvements. De même, de joyeux et sonores accords brisés auxquels la plénitude sonore des voix d'hommes confèrent un effet particulier, structurent les deux parties du *Kyrie*; le *Christe* s'en détache à la fois simplement et nettement par des progressions chromatiques.

Les autres mouvements sont organisés à l'aide de contrastes: dans le *Gloria*, après un début dépouillé et solennel, le début de l'«action de grâces» affiche un tout autre ton: après un «et in terra pax», modelé par le chant grégorien, sans accompagnement, du baryton solo – c'est là traditionnellement l'entrée du chœur et de l'orgue ou de l'orchestre – qui reprend l'intonation de l'officiant, le mouvement s'épanouit dans un joyeux 3/4. Suit un solennel *Sanctus* – le *Credo* n'a pas été composé et demeure réservé à l'assemblée – qui s'oppose fortement avec sa cantilène opératique aux accords déclamés et sévères du *Benedictus*¹³. Avec la mélodie souple de l'Agnus I, le ductus mélodique du deuxième Agnus (apparenté au ton de récitation) et les imitations du *Dona nobis pacem*, l'*Agnus Dei* réunit en fin de compte les styles les plus différents.

Par rapport aux messes avec orgue plus anciennes, Gounod a considérablement élargi dans cette œuvre l'éventail de ses moyens stylistiques. Malgré la brièveté de l'œuvre, – et grâce à elle – la caractérisation musicale des divers mouvements est devenue plus précise et la messe a gagné des couleurs. Des soli brefs, mais d'une belle plénitude sonore et qui peuvent aussi être exécutés par de bons choristes, ajoutent un élément supplémentaire à la pluralité des moyens mis en œuvre.

Markgröningen, été 1991
Traduction: Christian Meyer

Manfred Frank

Pour les notes, voir le texte allemand.

Messe no. 5 aux séminaires

Messe brève in C

Kyrie

Charles Gounod
1818 – 1893

Moderato

Tenore

Basso I

Basso II

Organo

6

Ky - ri - e

Ky - ri - e e -

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

12

le - i - son

le i

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

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

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

18

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

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

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

24

son. Ky - ri - e e - le - i - son ri -

son. Ky - ri - e e - le Ky - ri -

son. Ky - ri - e son Ky - ri -

Recit. Hautb. Fonds H Hautb. Fonds

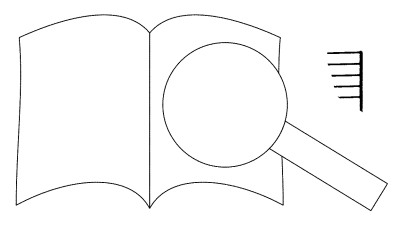
30

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

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

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

Fonds



54

le - i - son. Ky - ri - e e -

le - i - son. Ky - ri - e e -

le - i - son. Ky - ri - e e -

60

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

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

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

66

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

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

e - le - i - son, e -

72

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

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

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

Hautb. des 2 mains
Recit

77

le - i - son, Ky i -

le - i - son, le - i -

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

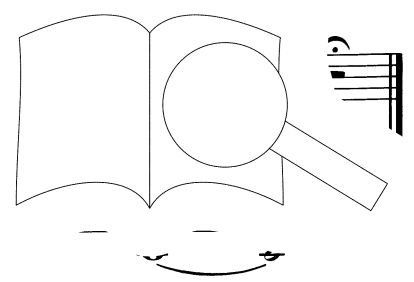
Fonds

rit.

82

son.

son.



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Gloria

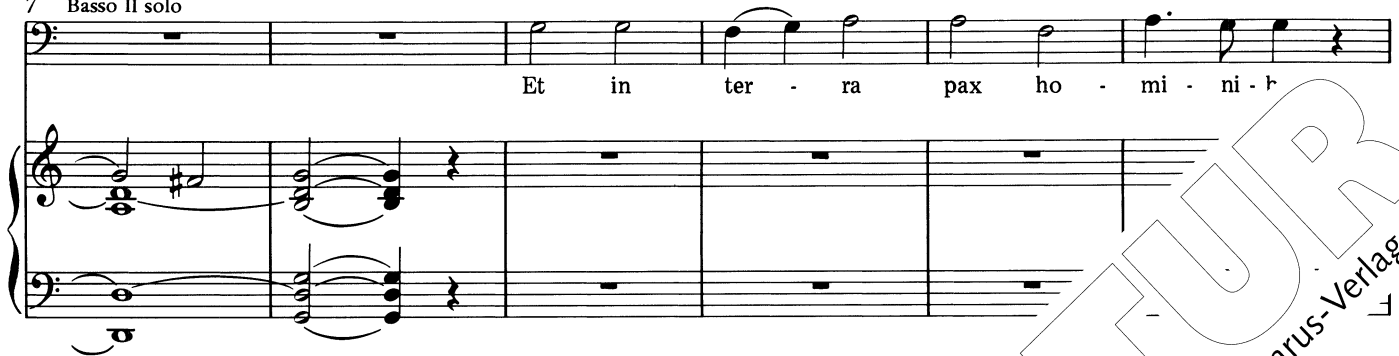
Adagio

f Grand Jeu



7 Basso II solo

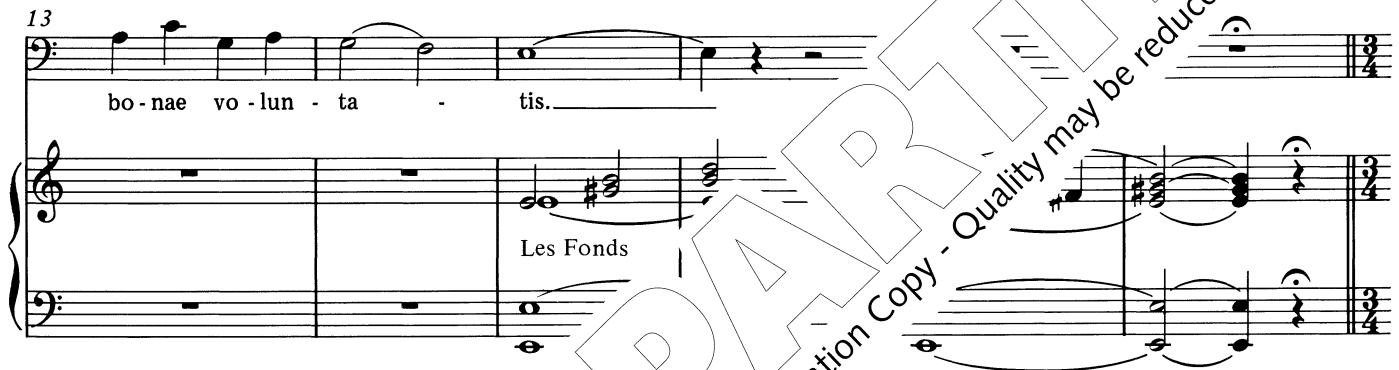
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - b



13

bo - nae vo - lun - ta - tis.

Les Fonds

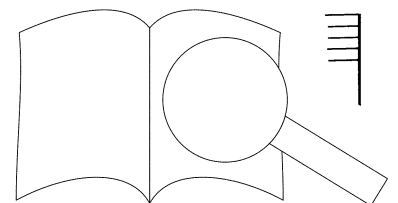


19 Allegro moderato

Lau - da - di - ci - mus te. Ad - o -

Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus

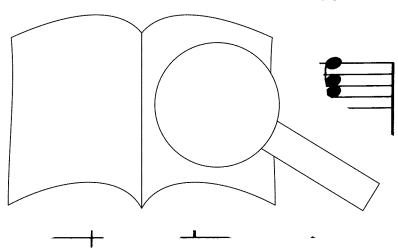
...us te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o -



ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.,
 te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
 ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

Gra - ti - as a - gi - mus, gra - ti - as a - gi - mus
 Gra - ti - as a - gi - mus, gra - ti - as a - gi ti pro - pter
 Gra - ti - as a - gi - mus, gra - ti - as pro - pter

ma - gnam - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe -
 ma - tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe -
 - am tu - am. Do - mi - ne coe -



PROBENPARTIEMUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

44

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li

Ped. m.g.

51

u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Je -

u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Je

u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - s' Chri - ste.

Ch.

57

Do - mi - ne De - us, A gnus

Do - mi - ne De - us i, Fi - li - us Pa - tris.

Do - mi - ne De - i, Fi - li - us Pa - tris.

63

72

Adagio

Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

Adagio

Hautb. les 2 mains

sans Hautb. avec ¹/₂

78

mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no

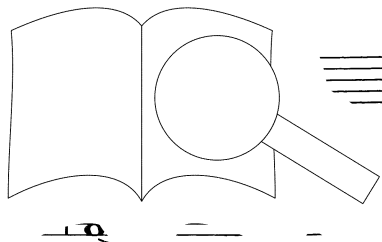
mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re i. tol - lis, qui tol - lis pec -

85

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des, qui se - des ad

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad

mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad



92

de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

98

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re

recit

rall. ad libitum

Ped. attacca

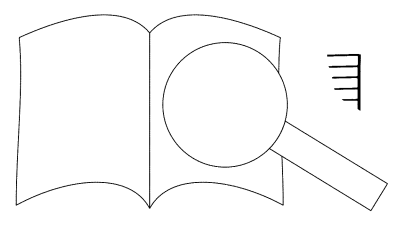
104 Tempo I

Quo - ni - am San - ctus, tu so - lus San - ctus,

Quo - r lus San - ctus, tu so - lus San - ctus,

so - lus San - ctus, tu so - l-

Gr. Jeu

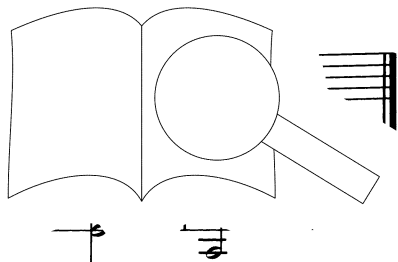


tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -
 tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -
 tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -

tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su,
 tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je -
 tis - si - mus, Je - su Chri - ste, su Chri -

Plus lent

ste. Cum in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.
 ste. ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.
 Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -



Sanctus

Andante Tenore *Largement*

San - ctus, San - ctus San - ctus, Do - mi - nus, San - ctus,

Andante *Largement*

Les Fonds *f*

7

San - ctus De - us Sa - ba - oth. San - ctus, Sa - ctus

13

Do - mi - nus, Sa - ba - oth.

Do - mi De - us Sa - ba - oth.

ctus, De - us Sa - ba - oth.

18

Tenore solo

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, San - ctus De - us Sa - ba - oth.

26 Basso II tutti

Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

Grand Jeu

Ped. Ped. Ped.

34 *ff* Tutti

Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter glo - ri - a

Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ri - a, glo - ri - a

Ple - ni sunt coe - li, coe - glo - ri - a, glo - ri - a

ff

40

tu a - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na, ho - san - na, ho -

rall.



Benedictus A l'Élévation

Commencer après la Sonnerie de la Consécration du Pain.

Très large

p Solo *cresc.* *f* *dim.* *p*

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, —

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, —

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, —

Après la Sonnerie de la Consécration du Vin.

6 Arrêt pendant la Sonnerie de la Consécration du Vin.

p Solo *cresc.* *f* *dim.*

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, in no - .

11 *p* *Tutti f*

ni. — Ho - san - na, ho - san - na ex - sis.

ni. — Ho - san - na ho - sar - cel - sis.

ni. — Ho - san - na, in ex - cel - sis.

Agnus Dei

Andante

Basso II solo

A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta —

Andante

(Les Fonds)

re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

9

Ped.

f Tutti

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:
 bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:

mi - se - re - re,
 mi - se - re - re no - mi no -
 mi - se - re - re no - bis, re - re no -

bis. A - gnus gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus
 bis. A gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus
 i, A - gnus De - i, A - gnus gnus

35

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis_

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

41

pa - cem, do - na no - bis_ pa - cem,

do - na no - bis_ pa - cem, do - na no - bis_ pa - cem

do - na no - bis_ pa - cem,

do - na no - bis_ pa - cem,

47

pa - cem, do - na no - bis_ pa - cem.

pa - cem, do - na no - bis_ pa - cem.

no - bis_ pa - cem, do - na no - bis_ pa - cem.

rit.

Ped.

Sologesang / Solo Voice

Eberlin: Messa di San Giuseppe	91.304
Rheinberger: Missa puerorum op. 62 / auch choris	50.062
Telemann: Missa brevis in h TVWV 9:14 / Solo A (B)	↔39.131

Frauen- oder Kinderchor / Female and Children's Choir

Bruckner: Choralmesse in C (Windhag) (auch solistisch)	40.759
Délibes: Messe brève	27.027
Fauré: Messe basse	40.705
Gounod: Messe brève no. 4 à la congrégation in C	27.024
Haydn, J. M.: Missa sub titulo Sancti Leopoldi MH 837	54.837
Lotti: Missa in a 3 voci	40.662
Rheinberger: Messe in A op. 126 (2 Fassungen)	50.126
- Messe in Es „Reginae Sti. Rosarii“ op. 155	50.155
- Messe in g „Sincere in memoriam“ op. 187	50.187
Zimpel: Messa Olevanese	27.034

Männerchor / Male Choir

Gounod: Messe brève no. 5 aux séminaires in C	●40.831
- Messe no. 2 pour les sociétés chorales	27.022
Lotti: Missa in a 3 voci	↔40.830
Rheinberger: Messe in B op. 172 (2 Fassungen)	●50.172
- Messe in F op. 190	●50.190

Gemischter Chor a cappella / Mixed Choir a cappella

Bruckner: Messe ohne Gloria und Credo	40.141/60
- Messe für den Gründonnerstag	40.141/70
Doppelbauer: Missa brevis	92.035
Haydn, J. M.: Missa Sanctae Crucis MH 41	↔50.312
Kalliwoda: Missa a 3 voci / Coro SAM	27.039
- Missa in a	27.026
Monteverdi: Missa in F	40.671
Palestrina: Missa ad fugam	1.609
- Missa Ave regina coelorum	27.013
- Missa Papae Marcelli	92.092
Rheinberger: Messe in d op. 83	50.083
- Messe in Es zu 2 Chören „Cantus Missae“ op. 109	●50.109
- Messe in F „In honorem Sanctissimae Trinitatis“ op. 117	50.117
- Messe in G „Sanctae Crucis“ op. 151	50.151
- Messe in a „Missa in omnium sanctorum“ op. 197	50.197
Scarlatti, D.: Missa brevis quatuor vocum	↔40.699
Spohr: Messe in C op. 54	91.240
Swider: Missa minima	27.029
Vaughan Williams: Mass in g minor	40.655

Gemischter Chor und Orgel / Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D	↔40.639
Buxtehude: Missa brevis BuxWV 114	36.020
Dvořák: Messe in D op. 86	●40.651
Fasch: Missa a 16 voci	●27.083
Franck, C.: Messe in A op. 12	40.646/50
Frauenberger: Missa a 3 voci / Coro SAB	91.039
Gounod: Messe brève no. 6 aux cathédrales in G	40.637
- Messe brève no. 7 aux chapelles in C	●40.654
Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesima MH 551	50.325
- Missa Quadragesimae MH 552	50.326
- Missa Tempore Quadragesimalis MH 553	50.327
Janca: Missa de Angelis (Credo III)	40.696
Langlais: Missa misericordiae / Coro STB (SAB)	27.016
Liszt: Missa chorales S 10	●40.647
Monteverdi: Messa a quattro voci	1.542
- Missa in illo tempore	40.670
Mozart, L.: Missa brevis KV 115	40.642
Palestrina/Bach: Missa brevis	35.301
Rheinberger: Messe in f op. 159	●50.159
- Messe in E „Misericordias Domini“ op. 192	50.192
Rossini: Petite Messe solennelle	40.650
Schnizer: Missa in C (mit obligater Orgel)	●↔40.649
Schumann: Missa sacra op. 147 (arr)	40.687/45
Telemann: Missa brevis zum Osterfest TVWV 9:3	39.098
- Missa brevis zum Weihnachtsfest TVWV 9:5	39.097

Gemischter Chor und Streicher / Mixed Choir and Strings

Caldara: Missa dolorosa in e, [Fg, 2 Trb]	40.680
- Missa in G	10.208
Eberlin: Missa brevis in a	27.042
Fischer, J. C. F.: Missa Sancti Dominici	↔27.012
Haydn, J.: Missa brevis in F. Missa Nr. 1	40.601
- Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B. Missa Nr. 7	40.600
Mozart: Missa brevis in G KV 49	40.621
- Missa brevis in d KV 65	40.622
- Missa brevis in G KV 140	40.623
- Missa brevis in F KV 192	●40.624
- Missa brevis in D KV 194	●40.625
- Missa brevis in B KV 275	40.629
Schubert: Messe in G, [2 Tr, Timp] D 167	●↔40.675
- Messe in C, [2 Ob (Cl), 2 Tr, Timp] D 452	40.658

Gemischter Chor und Orchester / Mixed Choir and Orchestra

Bach, J. S.: Missa h-Moll BWV 232	●31.232
- Missa F-Dur BWV 233	31.233
- Missa A-Dur BWV 234	31.234
- Missa g-Moll BWV 235	31.235
- Missa G-Dur BWV 236	31.236
Beethoven: Messe in C op. 86	40.688
- Missa solemnis op. 123	40.689
Biber: Missa Alleluja a 26	↔40.679
- Missa Sancti Henrici	40.676
Cherubini: Krönungsmesse in G (1819)	40.087
Dvořák: Messe in D op. 86	40.653
Franck, C.: Messe in A op. 12	40.646
Hasse: Missa in d (1751)	↔40.663
- Missa in g (1783)	●50.705
Haydn, J.: Missa in hon. BVM in Es. Missa Nr. 4 (Gr. Orgelsolom.)	40.603
- Missa Cellensis in hon. BVM in C. Missa Nr. 5 (Cäcilienmesse)	40.604
- Missa Sancti Nicolai in G. Missa Nr. 6	40.605
- Missa Cellensis in C. Missa Nr. 8 (Kleine Mariazeller Messe)	40.606
- Missa in tempore belli in C. Missa Nr. 9 (Paukenmesse)	40.607
- Missa St Bernardi de Offida in B. Missa Nr. 10 (Heiligmesse)	40.608
- Missa in angustiis in d. Missa Nr. 11 (Nelsonmesse)	40.609
- Missa in B. Missa Nr. 12 (Theresienmesse)	40.610
- Missa in B. Missa Nr. 13 (Schöpfungsmesse)	40.611
- Missa in B. Missa Nr. 14 (Harmoniemesse)	40.612
Haydn, J. M.: Missa Sanctae Ursulae MH 546	54.546
- Missa Sancti Hieronymi MH 254	54.254
- Missa Sancti Leopoldi MH 837	54.837
- Missa sub titulo Sanctae Theresiae MH 797	↔50.328
- Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici MH 826	50.329
- Missa Sancti Joannis Nepomuceni MH 182	50.314
Heinichen: Missa (Nr. 9) in D	27.048
Herzogenberg: Messe in e op. 87	27.020
Holzbauer: Missa in C	↔50.501
Hummel: Messe in B op. 77	40.664
Mozart: Dominicusmesse in C KV 66	40.613
- Waisenhausmesse in c KV 139	40.614
- Trinitatismesse in C KV 167	40.615
- Spatzenmesse in C KV 220	40.626
- Credomesse in C KV 257	40.616
- Missa in C KV 258	40.627
- Orgelsolomesse in C KV 259	40.628
- Missa longa in C KV 262	51.262
- Krönungsmesse in C KV 317	40.618
- Missa solemnis in C KV 337	40.619
- Missa in c KV 427 (Levin)	51.427
Nicolai: Messe in D	27.036
Puccini: Messa a 4 voci („Messa di Gloria“)	40.645
Rheinberger: Messe in C op. 169	50.169
Richter: Messe in C	●↔40.648
Ristori: Weihnachtsmesse	27.044
Rossini: Messa di Rimini (1809)	40.674
Ryba: Missa pastoralis bohémica	40.678
- Missa pastoralis in C	↔40.683
Schiedermayr: Pastoralmesse	27.069
Schindler: Missa in Jazz	27.028
Schubert: Messe in F D 105	40.656
- Messe in G D 167 (Fassung Klosterneuburg)	●↔40.675
- Messe in G D 167 (Fassung Ferdinand Schubert)	40.643
- Messe in B D 324	40.657
- Messe in C D 452	40.658
- Messe in As D 678	40.659
- Messe in Es D 950	40.660
Zelenka: Missa Gratias agimus tibi ZWV 13	↔40.644

Requiem-Vertonungen / Requiem settings

Campra: Requiem	21.004
Cherubini: Requiem in c	40.086
Fauré: Requiem (Letztfassung, 1900)	27.312
- Requiem (Version für kleines Orchester, 1889)	27.311
Garcia: Requiem in d (1816)	23.008
Gounod: Messe funèbre	27.090
- Requiem in C op. posth.	27.315
Haydn, J. M.: Requiem in c MH 154	50.321
Kraus: Requiem VB 1	in prep. 50.663
Lachner, Fr.: Requiem in f op. 146	27.301
Mozart: Requiem KV 626 (Süßmayr+Levin)	51.626, 51.626/50
Rheinberger: Requiem in b op. 60	50.060
- Requiem in Es op. 84	50.084
- Requiem in d op. 194	●50.194
Suppè: Missa pro defunctis	40.085
Verdi: Messa da Requiem	27.303
- Messa da Requiem (reduzierte Fassung)	27.303/50

● = auf/on Carus CD ↔ = Erstausgabe/first edition

(:) = Alternativbesetzungen/alternative scoring, [] = ad libitum

11/14