



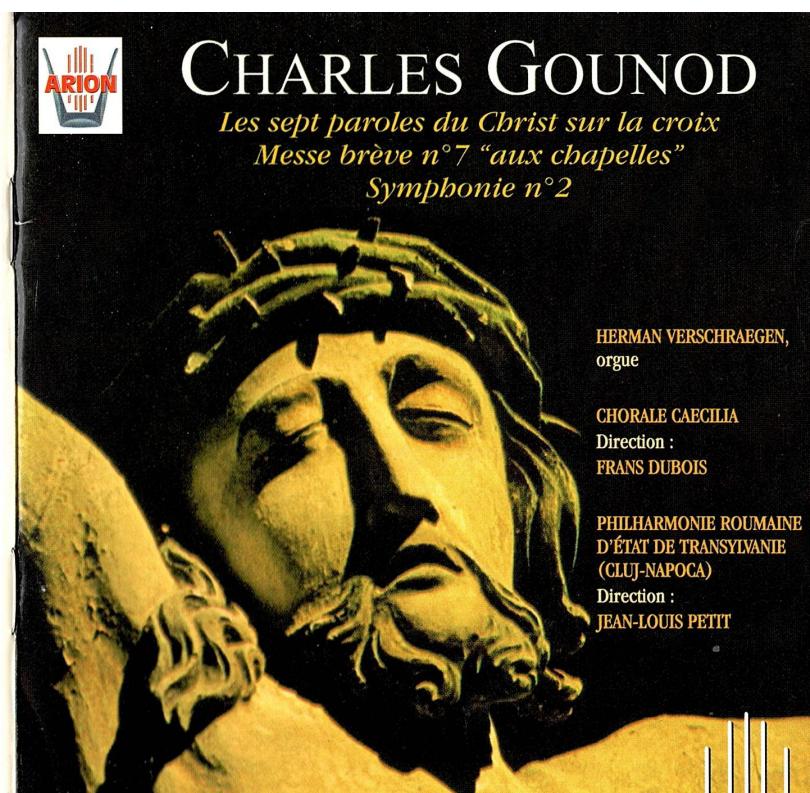
Gounod par Ingres  
(Rome, 1840)

© ARION PARIS 1979/1982/1993 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).  
© ARION PARIS 1979/1982/1993 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).

**CHARLES GOUNOD**

*Les sept paroles du Christ sur la croix*  
*Messe brève n°7 "aux chapelles"*  
*Symphonie n°2*





HERMAN VERSCHRAEGEN,  
orgue

CHORALE CAECILIA  
Direction :  
FRANS DUBOIS

PHILHARMONIE ROUMAINE  
D'ÉTAT DE TRANSYLVANIE  
(CLUJ-NAPOCĂ)  
Direction :  
JEAN-Louis PETIT

**C**amille Saint-Saëns pensait que ce serait davantage à ses œuvres religieuses qu'à ses ouvrages de théâtre que Charles Gounod devrait de passer à la postérité. Cette opinion semble être démentie aujourd'hui par le regain d'intérêt qui agit en faveur des opéras du musicien, aussi bien que par la réforme de la liturgie catholique qui tend à rejeter dans l'ombre, pour jamais, celles de ses messes qui sont le fruit d'un effort de restauration de la fonction liturgique de la musique. Toutefois, le jugement de Saint-Saëns peut être le point de départ d'une réflexion esthétique sur l'art de Gounod. Ce que Saint-Saëns était susceptible d'apprécier dans la musique d'église de son aîné est assurément ce qui peut nous retenir encore : concision du développement musical adapté à la fonction liturgique, recherche d'intégration de la modalité à un style spécifiquement religieux, habileté indéniable à manier les masses chorales en vue d'exécutions dans des lieux vastes et réverbérants, volonté de supprimer à la messe et à l'oratorio tout caractère théâtral. À cela, il faudrait ajouter ce que, de leur côté, les deux oratorios *Rédemption* (1882) et *Mors et vita* (1885) apportent de positif à l'illustration de l'esthétique de la musique sacrée de Gounod et à celle de son temps.

Tout comme Ingres est plus dessinateur que peintre, Gounod est plus mélodiste que coloriste. De même que le talent d'Ingres, peintre religieux, disparaît derrière celui de Raphaël, le talent de Gounod, musicien d'église, se laisse volontiers absorber par l'académisme néo-palestrinien, alors que le peintre et le musicien ne sont jamais mieux eux-mêmes que lorsqu'ils

consentent à céder à une certaine sensualité expressive. Plus Gounod va avancer en âge, plus il va lui paraître difficile d'accomplir ce qu'il croyait possible de faire lorsqu'il était pensionnaire de l'Académie de France à Rome : "écrire de la belle musique religieuse, d'un style sévère, en même temps que peindre d'une autre palette la fougue effrénée de la passion humaine..."

Très tôt dans sa carrière, Gounod a pratiqué une sorte d'ascèse artistique, dont les étapes sont, artistiquement, très attachantes. Ainsi, en 1855, le musicien entreprend la rédaction des *Sept paroles de Notre Seigneur Jésus Christ sur la croix* pour l'office du Vendredi Saint. S'il n'est pas le premier à offrir un commentaire musical à ce message ultime du crucifiement (Heinrich Schütz et Joseph Haydn ont été d'illustres devanciers), il ne sera pas non plus le dernier : quatre ans plus tard, en 1859, César Franck, qui vient d'accéder à la tribune de Sainte-Clotilde, traite à son tour le sujet sous la forme d'une cantate dont la partition n'a été retrouvée qu'en 1955. Puis en 1867, Théodore Dubois, nommé maître de chapelle de la même basilique, donnera lui aussi sa version des sept paroles.

*Les sept paroles de N. S. J. C sur la croix*, tel est le titre du manuscrit autographe de la partition conservée dans le fonds du Conservatoire de la Bibliothèque Nationale de Paris, et publiée en 1855 par l'éditeur Lebeau. Cette œuvre est unique dans le vaste ensemble de la musique religieuse de Gounod. En cette année 1855 qui le voit régler les fastes un rien théâtraux de sa monumentale *Messe solennelle de*

*Sainte Cécile*, l'application du style néo-palestrinien aux sept dernières paroles du Christ telles qu'elles sont consignées dans les évangiles de Saint-Matthieu, de Saint-Luc et de Saint-Jean, témoigne de ce parti-pris de ne dégager que l'essentiel du texte latin de la Vulgate sans le dramatiser. Rappelons d'autre part que la liturgie du Vendredi Saint ne permettait pas l'usage d'un soutien instrumental, fût-il réduit à l'orgue. Il s'en faut, du reste, que Gounod se montre tout à fait impersonnel en se référant ouvertement à Palestrina. L'analyse révèle, au contraire, avec quelle sobriété, et quel raffinement même, il conduit les voix du contrepoint vers des modulations et des dissonances que le maître romain n'eût pu concevoir. Gounod a évité la monotonie que pouvait engendrer l'usage du seul chœur à quatre voix a cappella, en faisant alterner le style homophone et le style en imitations, ou bien en ayant recours à des effets de gradation par division des voix. Pour chaque parole, le fragment du récit évangélique qui la présente est sans reprises. Il est d'un débit plus rapide que la musique qui porte la parole elle-même et insiste sur certains mots de celle-ci. *Les sept paroles de Notre Seigneur Jésus Christ sur la croix* sont dédiées "à Sa Grandeur Monseigneur M. D. A. Sibour, Archevêque de Paris".

Dans les seize messes qui jalonnent toute sa carrière à laquelle un *Requiem*, puissant, met le point final, Gounod sait plier son inspiration religieuse à la circonstance ainsi qu'à une technique chorale qu'il a lui-même contribué à développer en tant que directeur de l'Orphéon de Paris. A côté des messes de circonstance, le

musicien a occupé ses dernières années à la composition de plusieurs messes adaptées à la fonction liturgique courante, en tenant compte des moyens souvent modestes dont disposaient les églises. Faisant pendant à la *Messe n° 6 "aux cathédrales"*, la *Messe brève n° 7 "aux chapelles"*, en ut majeur, date comme elle des années 1890.

Par ses lignes pures, sa polyphonie transparente, l'ingénuité de ses courbes mélodiques, l'économie de ses modulations, la *Messe brève n° 7 "aux chapelles"* est caractéristique de l'esthétique sacrée de Gounod marquée, nous l'avons dit, par le modèle de Palestrina, et qui n'est pas sans évoquer le mouvement cécilien allemand. La *Messe brève n° 7 "aux chapelles"* n'appelle pas de longs commentaires, sinon que la simplicité mélodique du musicien s'y épandait dans tout son naturel. Introduit par neuf mesures d'orgue, le *Kyrie* est chanté "moderato (sans lenteur)", bâti sur le rapport classique tonique-dominante. Le *Gloria* présente la coupe vif-lent-vif : "allegro" jusqu'au "Pater omnipotens...", "andante" pour "Domine Fili unigenite..." jusqu'au "Quoniam tu solus Sanctus...", "allegro". Le *Sanctus* est un radieux "andante". Le *Benedictus* est remplacé par le motet d'élévation *O salutaris*, "adagio". Le délicat *Agnus Dei* est indiqué "moderato".

Un autre versant du classicisme de Gounod, dans le domaine instrumental cette fois, est illustré par deux symphonies qui datent, comme *Les sept paroles*, de 1855. Cette année est importante dans la carrière du compositeur. Celui-ci vient d'être profondément déçu dans son ambition de réussir au théâtre lyrique. La

*nonne sanglante*, grand opéra sur un livret de Scribe, est un échec. "Je me consolai de mon déboire en écrivant une symphonie (n° 1 en ré) pour la Société des Jeunes Artistes, qui venait d'être fondée par Pasdeloup et dont tous les concerts avaient lieu salle Herz, rue de la Victoire (à Paris). Cette symphonie fut bien accueillie, poursuit le musicien dans ses Mémoires d'un artiste, et cet accueil me décida à en écrire pour la même société une seconde (n° 2 en mi bémol) qui obtint aussi un certain succès." Ainsi Charles Gounod entraît-il dans un domaine où la critique lui avait conseillé d'œuvrer, considérant qu'il faisait fausse route au théâtre ! Aujourd'hui, le recul nous permet d'avoir une vue plus complète de la production symphonique française de cette époque et de montrer que, si les symphonies de Charles Gounod formaient un intermède "accidentel" dans la carrière du compositeur, elles ne font pas figure de phénomène isolé. Après Méhul et Reicha, Georges Onslow en a donné quatre; Félicien David, une (1846); Théodore Gouvy, quatre; Camille Saint-Saëns, deux (1850 et 1853); en 1855, Edouard Lalo en a terminé au moins une qu'il détruirra par la suite; enfin Georges Bizet, encore élève de la classe de composition d'Halévy au Conservatoire, compose sa *Symphonie en ut en ut* prenant pour modèle la première de Gounod. La première audition de la seconde *Symphonie en mi bémol* eut lieu le 10 janvier 1856.

Après une introduction lente – *Introduction - Adagio* – où les vents répondent aux cordes, l'*Allegro agitato* s'élance au gré d'un thème incisif qui rebondit sur l'incise double croche-syncope dont l'extension donne lieu à de fines imita-

tions. Sa pulsation rythmique s'affirme grâce à un motif secondaire qui amène le second thème dansant. Le développement, après la reprise, voit passer sur son début l'ombre de la Gorge-aux-Loups du *Freischütz*, pour céder ensuite à un mouvement plus orageux, ce que commande le contour nerveux et insistant du premier thème, tandis que le second donne lieu à une élégante progression par paliers modulants.

Le *Larghetto non troppo* en si bémol majeur est, des quatre mouvements qui composent l'œuvre, celui qui avait le plus retenu l'attention de la critique en 1856. Il s'agit là d'une forme A B A', l'épisode central présentant une seconde idée mélodique plus fiévreuse qui se combine élégamment dans la reprise avec la mélodie "religieuse" du début.

Le *Scherzo (Allegro molto)*, en sol mineur, débute par un sinueux unisson qui condense une énergie toute beethovénienne. À la juvénile pugnacité de la première section répond le chant plus lyrique de la seconde, inquiété par le battement de la timbale. Le trio en sol majeur est déguisé par les bois en une naïve et délicieuse pastorale qui module en ré majeur, comme si l'éclairait un subtil rayon de soleil.

Le *Finale (Allegro, leggiero assai)*, de forme-sonate régulière, parsème de spirituelles réparties un habile contrepoint instrumental, parfilé d'un second thème principal souriant.

JOËL-MARIE FAUQUET

## LES SEPT PAROLES DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS CHRIST SUR LA CROIX

### PROLOGUE (en deux parties)

#### LUC XXIII, 28

##### a) Grave

*Filiæ Jerusalēm, nolite flere super me, sed super vos ipsas flite, et super filios vestros.*

Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous et sur vos enfants.

##### b) Moderato

*Et venerunt in eum dicitur calvariae locum ibi crucifixerunt Iesum.*

Et ils arrivèrent à ce lieu appelé le Calvaire où ils crucifièrent Jésus.

Au-dessus des derniers mots, Gounod a ajouté au crayon "avec l'accent de la féroce".

#### I. MATHIEU XXVII, 39 - LUC XXIII, 34

##### Allegro

*Praetereunt autem blasphemant eum, moventes capita sua. Jesu autem dicebat : "Pater, dimitte illis non enim sciunt quid faciunt".*

Les passants l'injuriaient; ils hochaien la tête. Mais Jésus disait : "Père, pardonnez-leur, ils ne savent ce qu'ils font."

#### II. LUC XXIII, 39, 42, 43

*Unus autem de his, qui pendebant, latronibus, dicebat ad Iesum : "Domine, memento mei, cum veneris in regnum tuum". Et dixit illi Jesus : "Amen dico tibi : Hodie mecum eris in Para-diso".*

Or, l'un des malfaiteurs, crucifié près de lui, dit à Jésus : "Seigneur, souviens-toi de moi, quand tu seras dans ton Royaume. Et Jésus lui répondit : "En vérité, je te l'assure, aujourd'hui même, tu seras avec moi dans le Paradis."

#### III. JEAN XIX, 26, 27

*Cum vidisset ergo Jesus Matrem, et discipulum stantem quem diligebat, dicit matri suae : (Solos) "Mulier, ecce filius tuus". Deinde dicit discipulo : "Ecce mater tua".*

#### IV. MATTHIEU XXVII, 45-46 - MARC XV, 33-34

##### Adagio

*Tenebrae sunt super universam terram. Et circa horam nonam clamavit Jesus vox magna, dicens : "Eloī, Eloī, lamma sabacthani ?" Quod est interpretatum : "Deus meus, ut quid dereliquisti me ?"*

Les ténèbres se firent sur toute la terre. Vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte : "Eloï, Eloï, lamma sabacthani ?", ce qui veut dire : "Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ?"

#### V. JEAN XIX, 28

*Postea sciens Jesus, quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit : (Solo. Très lent.) "Sitio".*

Ensuite, sachant que tout était déjà consommé, et afin que fût pleinement accomplie l'Écriture, il dit : "J'ai soif."

Le passage original à bouches fermées et la reprise de "Sitio" du manuscrit de Gounod ne figurent pas dans cet enregistrement.

#### VI. JEAN XIX, 29-30

##### Modéré

*Vas ergo erat positum aceto plenum. Illi autem spongiam plenam aceto, hyssopo circumponentes, obtulerunt ori eius. Cum ergo accepisset Jesus acetum, dixit : "Consummatum est".*

Il y avait là un vase rempli de vinaigre. Ils (les soldats) emplirent donc de vinaigre une éponge qu'ils fixèrent à une tige d'hysope; ils l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit : "Tout est accompli."

#### VII. LUC XXIII, 46

##### Adagio. Chœur à huit voix.

*"Pater, in manus tuas commendō spiritum meum."*

"Père, je remets mon esprit entre tes mains."

**C**amille Saint-Saëns thought that Charles Gounod would be remembered by posterity more for his religious music than his works for the theatre. This opinion seems mistaken today in view of the renewed interest in the composer's operas, and because of the reform of the Catholic liturgy which tends to cast a shadow, for ever, over those of his masses which were the fruit of his attempts to revive the liturgical function of music. However, the judgement of Saint-Saëns can serve as a starting point for a stylistic study of Gounod's art. What Saint-Saëns was capable of appreciating in the church music of his elder can surely still be of interest to us : conciseness of musical development adapted to the liturgical office, an attempt to integrate modality into a specifically religious style, an undeniable skill in handling the choral forces with an eye to performances in vast echoing places, and a desire to reject theatrical features in the mass and oratorio. To this we should add the contribution of the two oratorios *Redemption* (1882) and *Mors et vita* (1885) towards a positive illustration of Gounod's church music style and that of his times.

Just as Ingres was more of a draughtsman than a painter, Gounod was more of a melodist than a colourist. In the same way as the talent of Ingres, a religious painter, is overshadowed by that of Raphaël, Gounod, as a musician of the church, readily allowed himself to be absorbed by neo-Palestrinian academism whereas the painter and the musician are never more themselves than when they consent to submit to a certain sensuality of expression. The older Gounod became, the more difficult it

seemed for him to accomplish what he had thought was possible when he had been studying at the French Academy in Rome : that is, "to compose fine religious music, in a strict style, and at the same time to paint with another palette the frantic impetuosity of human passion..." Early in his career, Gounod practised a sort of artistic asceticism, the musical stages of which are very touching. In 1855, he began the composition of *Les sept paroles de Notre Seigneur Jésus Christ sur la croix* ("The seven sayings of Our Lord Jesus Christ upon the cross") for the Good Friday mass. If he was not the first to produce a musical rendering of the last message of Christ crucified (Heinrich Schütz and Joseph Haydn were his famous predecessors), he was not to be the last : four years later, in 1859, César Franck who had just become organist at Sainte-Clotilde, in turn treated the subject in cantata form, the score of which was not discovered until 1955. Then, in 1867, Théodore Dubois, appointed choirmaster in the same church also provided his own version of the seven last sayings.

*Les sept paroles de N. S. J. C. sur la croix* is the title on Gounod's autograph manuscript held at the Bibliothèque Nationale in Paris (Conservatoire réserve); it was published in 1855 by Lebeau. The work is unique in the composer's vast output of Gounod's religious music. The year 1855 found him finishing the somewhat theatrical details of his monumental *Messe solennelle de Sainte-Cécile*, and the application of the neo-Palestrina style to the seven last sayings of Christ such as they are written down in the gospels according to Saint

Matthew, Saint Luke and Saint John, bears witness to his decision to reveal only the essentials of the Latin text of the Vulgate without dramatizing it. It should also be remembered that no instrumental support was permitted for the Good Friday office, even if it was restricted to the organ. Moreover, Gounod showed himself almost completely impersonal by openly referring to Palestrina. However, analysis discloses on the contrary the sobriety, and refinement even, with which he directed the counterpoint towards modulations and discords which the Roman master could never have conceived. Gounod avoided the monotony that could have arisen from the use of a four-part unaccompanied choir, alternating the homophonic and imitative styles, or resorting to gradual effects by dividing the parts. For each saying, the fragment of the gospel narrative which precedes it is without repeats. It is delivered more rapidly than the music bearing the saying itself, insisting upon certain words. *Les sept paroles de Notre Seigneur Jésus Christ sur la croix* were dedicated "à Sa Grandeur Monseigneur M. D. A. Sibour, Archevêque de Paris".

In the sixteen masses spaced throughout his career which ended with a powerful *Requiem*, Gounod knew how to apply his religious inspiration to the circumstances and to a choral technique he helped to develop as director of the Orphéon de Paris, a male-voice choir. Alongside the masses written for special occasions, Gounod spent his last years composing several masses adapted to current liturgical practice, taking into account the often modest resources of the churches. Forming a pair with

the *Mass n° 6 "aux cathédrales"*, the *Messe brève n° 7 "aux chapelles"*, in *C major*, also dates from the 1890 s.

With its purity of line and transparent polyphony, its melodic simplicity and the economy of its modulations, the *Messe brève n° 7 "aux chapelles"* is characteristic of Gounod's religious style marked, as we have already said, by the influence of Palestrina and which also evokes the German Cecilian movement. The *Messe brève n° 7 "aux chapelles"* does not call for a long commentary except that the composer's melodic simplicity pours forth with all its naturalness. Introduced by nine bars on the organ, the *Kyrie* is sung "moderato (sans lenteur)" (moderate without slowness), built on the classical tonic-dominant relationship. The *Gloria* adopts the form "brisk-slow-brisk" : "allegro" up until "Pater omnipotens...", "andante" for "Domine Fili unigenite..." up until "Quoniam tu solus Sanctus...", "allegro". The *Sanctus* is a radiant "andante". The *Benedictus* is replaced by the elevation motet *O salutaris*, "adagio". The delicate *Agnus Dei* is marked "moderato".

Another side of Gounod's classicism, in the instrumental field this time, is illustrated by two symphonies which date from the same year as the seven sayings, 1855. It was an important year in the career of the composer. He had just suffered a great disappointment in his ambition to succeed in the field of opera. *La nonne sanglante*, an opera composed to a libretto by Scribe, was a failure. "I comforted myself in my disappointment by composing a symphony (n° 1 in D) for the Société des Jeunes Artistes which had just been founded by Pasdeloup and

whose concerts were held in the salle Herz, rue de la Victoire (in Paris). This symphony was well received", Gounod continues in his *Mémoires d'un artiste* "and this reception encouraged me to write a second one for the same association (n° 2 in E flat) which also obtained a certain recognition". Thus Gounod entered a domaine which the critics had encouraged him to explore, considering that the theatre was not the right path for him ! Today, hindsight allows us to take a more complete view of French symphonic music during this period and to show that, if Gounod's symphonies form an "accidental" interlude in his career, they are not isolated examples. After Méhul and Reicha, Georges Onslow wrote four symphonies; Félicien David, one (1846); Théodore Gouvy, four; Camille Saint-Saëns, two (1850 and 1853); in 1855 Edouard Lalo had finished at least one which he later destroyed; lastly Georges Bizet, still a pupil in Halevy's composition class at the Paris Conservatoire, composed his *Symphony in C* using Gounod's first symphony as a model. The first performance of the *Symphony n° 2 in E flat* was given on 10th January 1856.

After a slow introduction – *Introduction - Adagio* – with the woodwind section replying to the strings, the *Allegro agitato* leaps forward with a clear-cut theme which rebounds with a semi-quaver/syncopated note; this is extended and gives rise to delicate imitations. The rhythmic pulse grows stronger with a secondary motif leading to the lively second subject. After the repeat, the development is characterized at first by a shadow of the Wolf's Glen from *Der Freischütz*. This gives way to a more stormy

movement, commanded by the insistent and nervous nature of the first subject, while the second introduces an elegant progression, modulating step by step.

Of the four movements, it was the *Larghetto non troppo* in B flat major which captured the critic's attention in 1856. It is in ternary form (A-B-A'). The central section presents a more feverish second melodic idea which combines elegantly in the repeat with the "religious" melody of the beginning.

The *Scherzo (Allegro molto)* in G minor, begins with a sinuous passage in unison; its force remind us strongly of Beethoven. In response to the pugnacious youthfulness of the first section, the throbbing timpani of the more lyrical second section is disturbing. The woodwind disguises the trio in G major as a deliciously simple pastoreale which modulates to D major as if illuminated by a sudden ray of sunshine.

The *Finale (Allegro, leggiero assai)* in regular sonata form, scatters witty phrases upon a skilful instrumental counterpoint into which is woven the happy second principal theme.

JOËL-MARIE FAUQUET  
translated by CHARLES WHITFIELD

## THE SEVEN SAYINGS OF OUR LORD JESUS CHRIST UPON THE CROSS

PROLOGUE (in two parts).

LUKE XXIII, 28

a) Grave

*Filiæ Jerusalēm, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete, et super filios vestros.*

Daughters of Jerusalem, weep not for me, but weep for yourselves and for your children.

b) Moderato

*Et venerunt in eum dicunt calvarine locum ibi crucifixerunt Iesum.*

And they came to this place called Calvary where they crucified Jesus.

Above the final words, Gounod added in pencil "with an accent of ferocity".

I. MATTHEW XXVII, 39 - LUKE XXIII, 34

Allegro

*Praetereunte autem blasphemant eum, moventes capita sua. Jesu autem dicebat : "Pater, dimitte illis non enim sciunt quid faciunt".*

They that passed by reviled him, wagging their heads. Then Jesus said, "Father, forgive them for they know not what they do".

II. LUKE XXIII, 39, 42, 43

*Unus autem de his, qui pendebant, latronibus, dicebat ad Iesum : "Domine, memento mei, cum veneris in regnum tuum". Et dixit illi Jesus : "Amen dico tibi : Hodie tecum eris in Para-diso".*

Now one of the malefactors, crucified near him, said unto Jesus, "Lord, remember me, when thou art come into thy Kingdom". And Jesus replied to him, "Verily I say unto thee, today shalt thou be with me in Paradise".

III. JOHN XIX, 26, 27

*Cum vidisset ergo Jesus Matrem, et discipulum stantem quem diligebat, dicit matri suae : (Solas) "Mulier, ecce filius tuus". Deinde dicit discipulo : "Ecce mater tua".*

When Jesus saw his mother, and the disciple standing by whom he loved, he saith unto his mother, "Woman, behold thy son". Then he saith unto the disciple, "Behold thy mother!"

IV. MATTHEW XXVII, 45-46 - MARK XV, 33-34

Adagio

*Tenebrae sunt super universam terram. Et circa horam nonam clamavit Jesus vox magna, dicens : "Eloī, Eloī, lama sabacthani ? Quod est interpretatio : "Deus meus, ut quid dereliquisti me ?"*

There was darkness over all the land. And about the ninth hour Jesus cried with a loud voice, "Eli, Eli, lama sabacthani?", that is to say, "My God, my God, why hast thou forsaken me?"

V. JOHN XIX, 28

*Postea sciens Jesus, quia omnia consummata sunt, ut consummaret Scriptura, dixit : (Solo. Très lent.) "Sito".*

After this, Jesus knowing that all things were now accomplished, that the scripture might be fulfilled, saith, "I thirst."

The original passage, to be hummed, and the repeat of the "Sito" which appear in Gounod's manuscript are not included in this recording.

VI. JOHN XIX, 29-30

Moderato

*Vas ergo erat positum aceto plenum. Illi autem spongiam plenam aceto, hyssopo circumpotentes, obulerunt ori ejus. Cum ergo accepisset Jesus acetum, dixit : "Consummatum est".*

There was set a vessel full of vinegar : and they (the soldiers) filled a sponge with vinegar, and put it upon hyssop, and put it to his mouth. When Jesus had received the vinegar, he said, "It is finished."

VII. LUKE XXIII, 46

Adagio. A chorus for 8 voices.

*"Pater in manus tuas commendō spiritum meum".*

"Father, into thy hands I commend my spirits."

#### **CHORALE CAECILIA**

Fondée à Anvers en 1916 par le compositeur Louis de Vocht qui en assuma la direction depuis le début, la Chorale Caecilia s'est spécialisée initialement dans le chant "a cappella"; le répertoire fut étendu progressivement des chefs-d'œuvre les plus représentatifs de la période polyphonique aux oratorios contemporains.

L'exécution en première mondiale de plusieurs oratorios lui assurèrent une renommée internationale.

De 1968 à 1971, la Chorale fut placée sous la direction de Frits Celis, compositeur, chef d'orchestre et directeur de musique à l'Opéra Royal Flamand d'Anvers. Depuis lors, elle est dirigée par Frans Dubois. Elle compte près de 130 membres.

#### **FRANS DUBOIS**

Né à Anvers, il fit ses études au Conservatoire de cette ville et de Gand. Il a obtenu le prix Verrept-Brouwers pour son interprétation des œuvres pour orgue de Bach. Pour compléter sa formation, il étudia en Hongrie avec Zoltan Kodaly, aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Il travailla la direction d'orchestre à Salzbourg avec Carl Melles, Istvan Soltesz et Herbert von Karajan.

Il est professeur au Conservatoire de Musique à Anvers et directeur-fondateur de l'école "Zoltan Kodaly" à Wijnegem. Depuis 1971, il dirige la Chorale Caecilia dont il est le chef en titre.

Frans Dubois est Maître de chapelle de l'Eglise Saint-Paul à Anvers.

#### **PHILHARMONIE ROUMAINE D'ÉTAT DE TRANSYLVANIE (Cluj-Napoca)**

Fondée en 1955, la Philharmonie de Transylvanie est la plus réputée des dix-sept Philharmonies d'État de Roumanie, avec la Philharmonie Georges Enesco de Bucarest. Les cent musiciens professionnels qui la composent ont leur point d'attache à Cluj-Napoca d'où ils rayonnent sur toute la Transylvanie. Ses tournées dans tous les pays d'Europe lui ont valu les critiques les plus élogieuses.

#### **JEAN-LOUIS PETIT**

Né en 1937, Jean-Louis Petit a fait de solides études musicales (orgue, clavecin, harmonie, contrepoint, composition), principalement dans les classes de Simone Plé et d'Olivier Messiaen. Puis il a étudié la direction d'orchestre avec en particulier Louis Auriacombe, Franco Ferrara, Igor Markevitch et Pierre Boulez. Jean-Louis Petit s'est fait connaître comme chef d'orchestre à partir de 1964, date du début de l'enregistrement pour Decca de plus de cent œuvres françaises inédites du 18e siècle.

Passionné de recherches, Jean-Louis Petit est fidèle à lui-même dans le combat qu'il mène pour que l'esprit de la musique française vive dans la diversité de ses formes et de ses langages.

Ex-directeur du Festival Estival de Paris, membre fondateur de "Musique Plus", Jean-Louis Petit est aussi membre du Conseil Supérieur de la Musique, Directeur du Forum de la Création des Hauts-de-Seine, et bien sûr, compositeur.

#### **CHORALE CAECILIA**

Founded in Antwerp in 1916 by the composer Louis de Vocht who was its first choirmaster, the Chorale Caecilia originally specialized in "a cappella" singing; the repertoire was progressively extended via the most representative masterpieces of the polyphonic period to contemporary oratorios.

The first performances of several oratorios ensured its high international reputation.

From 1968 to 1971, the Chorale was directed by Frits Celis, the composer, conductor and musical director at the Flemish Royal Opera in Antwerp. Since then it has been conducted by Frans Dubois. The choir has about 130 members.

#### **FRANS DUBOIS**

Frans Dubois was born in Antwerp and studied at the Conservatoire there and in Gent. He won the Verrept-Brouwers prize for his interpretation of J. S. Bach's works for the organ. To complete his training he studied in Hungary with Zoltan Kodaly, in Holland, in Germany and in France. He also studied conducting in Salzburg with Carl Melles, Istvan Soltesz and Herbert von Karajan.

He teaches at the Conservatoire in Antwerp and is the founder-director of the "Zoltan Kodaly" school in Wijnegem. He has been the titular conductor of the Chorale Caecilia since 1971.

He is music director at St. Paul's Church, in Antwerp.

#### **THE TRANSYLVANIAN STATE PHILHARMONIC OF ROUMANIA (Cluj-Napoca)**

Founded in 1955, the Transylvanian Philharmonic is the most famous of Roumania's seventeen state Philharmonic societies, together with the Georges Enesco Philharmonic of Bucarest. Its hundred professional musicians are based in Cluj-Napoca and from there travel all over Transylvania. Its performances on tour in all the European countries have earned the highest praise from the critics.

#### **JEAN-LOUIS PETIT**

Jean-Louis Petit was born in 1937. He was a dedicated music student (organ, harpsichord, harmony, counterpoint and composition), mainly in the classes of Simone Plé and Olivier Messiaen. He then studied conducting in particular with Louis Auriacombe, Franco Ferrara, Igor Markevitch and Pierre Boulez. Jean-Louis Petit made his name as a conductor from 1964 onwards; that year saw the beginning of recordings for Decca of more than 100 previously unpublished 18th French works.

Passionately fond of research, Jean-Louis Petit remains faithful to his principles in his defense of French music so that its spirit may live in a variety of different forms and styles.

A former director of the Paris summer Festival, a founder member of "Musique Plus", Jean-Louis Petit is also a member of the Conseil Supérieur de la Musique, Director of the Forum de la Création of the Hauts-de-Seine district and also, of course, a composer.