

## Vorwort

Ohne die Popularität seiner *Faust*-Oper wäre Charles Gounod (1818–93) als „Komponist des *Ave Maria*“ in die Geschichte eingegangen. Es scheint ein wenig überraschend, dass ihn dieses Gebet ohne liturgische Funktion gerade 1859 inspirierte, in einer Phase, als der Komponist eines reichhaltigen Schaffens an Kirchenmusik vorübergehend seinen Glauben verloren hatte. Von daher lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass er vermutlich auf einen Auftrag von Léon Carvalho und/oder seiner Frau Caroline Miolan-Carvalho reagierte. Carvalho war Direktor des Pariser Théâtre-Lyrique, in dem die Uraufführung von *Faust* stattfand, Miolan-Carvalho war die erste Darstellerin der Marguerite. Es war ein unliebsamer Auftrag, der ihn nötigte, seine *Méditation sur le 1<sup>er</sup> Prélude de Bach*, deren Orchesterfassung 1853 uraufgeführt wurde und deren Popularität stetig zunahm, komplett zu überarbeiten, um damit ein *Ave Maria* zu schaffen, das dem blühenden Marienkult in jenen Jahren entsprach. Am 24. Mai 1859 feierte das *Ave Maria, mélodie religieuse adaptée au 1<sup>er</sup> Prélude de J. S. Bach* in der Besetzung für Sopran, Violine solo, Klavier, Orgel und Orchester während einer Benefizvorstellung für Caroline Miolan-Carvalho im Théâtre-Lyrique seine ersten Erfolge mit einem vom Publikum einstimmig verlangten Dacapo. Henry Vieuxtemps übernahm den Violinpart, Miolan-Carvalho den Gesang, unterstützt von Victor Massé am Klavier und Gounod an der Orgel; Félicien David leitete das Orchester. Wenig später erschien das Stück im Pariser Verlag Heugel, bezeichnenderweise mit dem Titel *Ave Maria, chanté par Mme Miolan-Carvalho* und unter Berücksichtigung des Tonumfangs der Sopranstimme – wie vermutlich bereits für die Uraufführung – vom ursprünglichen C-dur nach G-dur transponiert.

Unauffälliger verliefen die Anfänge der früher entstandenen, oben bereits erwähnten *Méditation* (siehe Henle HN 1301, Ausgabe der Fassung für Klavier solo), die Bachs C-dur-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier* eine neue kantable Gegenstimme hinzufügte. Das ursprünglich intime Duo für Violine und Klavier hatte sich schnell zu einer Motette für Solovioline, Klavier, Chor, Orgel und Orchester weiterentwickelt. Das Stück wurde vermutlich erstmals im Winter 1852/53 im Musiksalon des Pianisten und Komponisten Pierre-Joseph Zimmerman mit

einem sechsstimmigen Chor, der mit der Deklamation des Canticums *Benedictio et claritas* orgelartig die Harmonie stützt, aufgeführt. Dieses Präludium war die am weitesten verbreitete Komposition Bachs in Frankreich zu einer Zeit, als das *Wohltemperierte Klavier* noch als eine Sammlung kühl kalkulierter Übungen auf höchstem Niveau galt. Und es war wohl die Überzeugung, dass Bach keineswegs immer so streng und ernst war, wie es die Bilder mit Perücke suggerieren, die es Gounod erlaubte, sich die Hinzufügung einer sinnlichen Melodie zu einem bis auf die harmonischen Ausweichungen und Fortschreitungen so unsinnlich erscheinenden Präludium vorzustellen. Das Paradoxe ist, dass die Wendungen, die Struktur und die Linien der Melodie so typisch für Gounod sind, wie sie Bachs Stil fremd sind.

Der gesungene Text verbindet zunächst die biblischen Worte des *Ave Maria*, bestehend aus den Worten des Erzengels Gabriel „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum“ (Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir; nach Lukas 1, 28) und denen Elisabeths „Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus“ (Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus; nach Lukas 1, 42). Anschließend wird der Text fortgesetzt mit dem zweiten Teil des Gebets „Sancta Maria, [Mater Dei,] ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen“ (Heilige Maria, [Mutter Gottes,] bitte für uns Sünder jetzt und in der Stunde unseres Todes. Amen). Dieser dramatischere zweite Teil entspricht den zunehmend spannungsreicheren Modulationen des Präludiums (daher die eindringliche Wiederholung von „Sancta Maria“ anstelle von „Mater Dei“, dessen Prosodie nicht zur melodischen Linie passt), während sich die auflösende Kadenz für das abschließende „Amen“ anbietet. Nur dort erscheint das Gebet dem Bach'schen Präludium wirklich angemessen, denn auch wenn Gounod darauf achtete, die lateinische Prosodie nicht zu sehr zu verfälschen, ist der Eindruck eines nachträglich unterlegten Textes nur zu offensichtlich.

Der Klavierpart hält sich, lediglich in die Oberquinte transponiert, streng an den des Bach-Präludiums, und zwar mit dem nicht authentischen Übergangstakt zwischen Takt 22 und 23 des Originals gemäß der damals maßgeblichen Ausgabe von Carl Czerny (1837). Der Gesangspart erklingt nach der Wiederholung der ersten vier Takte des Präludiums als Gegenstimme, und die vom Orchester unterstützte Violine trägt Imitationen der Singstimme vor. Die

Wirkung ist von großer Klangfülle. Im zweiten Teil des Gebets mit der Anrufung „Sancta Maria“ tritt das dunkle Timbre der G-Saite der Violine hervor. Die Hoffnung kehrt wieder mit der Rückkehr zu G-dur („ora pro nobis“), um das Crescendo/Diminuendo für den Ausdruck der Stunde des Todes besser zur Geltung zu bringen.

Die Fassung für hohe Stimme (Sopran oder Tenor) und Klavier wird Gounod zugeschrieben; ihre Veröffentlichung bei Heugel 1859 (Plattenummer „H. 2437(1)“ mit französischer Übersetzung, die wir nicht wiedergeben) ist die einzige Quelle der vorliegenden Edition (verwendetes Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur D. 4793(2), Exemplar des Dépôt légal, 1859). Runde Klammern kennzeichnen Ergänzungen des Herausgebers.

Wir danken der Bibliothèque nationale de France herzlich für die freundliche Bereitstellung von Kopien der Quelle.

Cornimont, Frühjahr 2022  
Gérard Condé

## Preface

Without the popularity of his opera *Faust*, Charles Gounod (1818–93) would have gone down in history as the “composer of the *Ave Maria*”. It seems a little surprising that this prayer, without liturgical function, should have inspired him precisely in 1859, during a phase in which the composer of an extensive *oeuvre* of church music had temporarily lost his faith. From this, the conclusion can be drawn that he presumably responded to a commission from Léon Carvalho and/or his wife Caroline Miolan-Carvalho. Carvalho was the director of the Théâtre-Lyrique in Paris, in which the premiere of *Faust* took place. Miolan-Carvalho was the singer who created the role of Marguerite. It was an unwelcome commission that compelled Gounod to completely revise his *Méditation sur le 1<sup>er</sup> Prélude de Bach*, the orchestral version of which had been premiered in 1853 and whose popularity had continued to grow,

in order to create an *Ave Maria* that corresponded to the cult of Mary flourishing at that time. On 24 May 1859, the *Ave Maria, mélodie religieuse adaptée au 1<sup>er</sup> Prélude de J. S. Bach*, in its setting for soprano, violin solo, piano, organ and orchestra, celebrated its first success at a benefit performance for Caroline Miolan-Carvalho in the Théâtre-Lyrique, with a *da capo* unanimously demanded by the audience. Henry Vieuxtemps played the violin part and Miolan-Carvalho sang, supported by Victor Massé on piano and Gounod on the organ; Félicien David conducted the orchestra. The piece was issued shortly thereafter by the Parisian publishing house of Heugel, significantly with the title *Ave Maria, chanté par Mme Miolan-Carvalho*. Out of consideration for the compass of the soprano voice, it was transposed from the original C major to G major (as presumably had already been the case at its premiere).

The beginnings of the earlier, abovementioned *Méditation* (see Henle HN 1301, edition of the version for piano solo), which added a new cantabile counter voice to Bach’s C-major Prelude from the *Well-Tempered Clavier*, were less remarkable. The original intimate duo for violin and piano soon developed into a motet for solo violin, piano, choir, organ and orchestra. This piece was performed for the first time in the music salon of the pianist and composer Pierre-Joseph Zimmerman, presumably in the winter of 1852/53, when a six-part choir supported the harmony in the manner of an organ, singing the canticle *Benedictio et claritas*. This Prelude was Bach’s most widely disseminated composition in France at a time when the *Well-Tempered Clavier* was still considered a collection of coldly calculated exercises of the highest quality. And it was probably Gounod’s conviction that Bach was by no means always so strict and serious as suggested by his portraits with a periwig that allowed him to envisage adding a sensual melody to a prelude that otherwise seems so unsensual, apart from its harmonic modulations and progressions. The paradox is that the turns of phrase, the structure and the lines of the melody are as typical of Gounod as they are foreign to Bach’s style.

The sung text initially linked the biblical words of the *Ave Maria*, consisting of the words of the Archangel Gabriel: “Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum” (Hail Mary, full of grace, The Lord is with you; after Luke 1:28) and those of Elizabeth: “Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus” (Blessed are you among women, and blessed

is the fruit of your womb, Jesus; after Luke 1:42). Then the text continues with the second part of the prayer, “Sancta Maria, [Mater Dei.] ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen” (Holy Mary [Mother of God], pray for us sinners now and in the hour of our death. Amen). This more dramatic second part corresponds to the increasingly tense modulations of the Prelude (hence the emphatic repetition of “Sancta Maria” in place of “Mater Dei”, the prosody of which does not fit the melodic line), while the resolving cadence offers itself for the concluding “Amen”. Only here does the prayer appear to be really appropriate to Bach’s Prelude, for although Gounod took care to avoid overly distorting the Latin prosody, the impression of a subsequently underlaid text is only too obvious.

The piano part strictly follows that of the Bach Prelude, merely transposed a fifth higher, and indeed with the inauthentic transitional measure between measures 22 and 23 of the original, in accordance with Carl Czerny’s then authoritative version (1837). After a repetition of the first four measures, the voice part is heard above the Prelude as a counter voice, and the violin, supported by the orchestra, performs imitations of the singing voice. The effect is extremely sonorous. In the second part of the prayer, with the invocation “Sancta Maria”, the dark timbre of the violin’s G-string comes to the fore. Hope returns again with the reappearance of G major (“ora pro nobis”) to take better advantage of the crescendo/diminuendo for the expression of the hour of death.

The version for high voice (soprano or tenor) and piano is attributed to Gounod; its publication by Heugel in 1859 (plate number “H. 2437(1)” with a French translation, which we do not reproduce here) is the only source of the present edition (copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, shelfmark D. 4793(2), legal deposit copy, 1859). Parentheses indicate editorial additions.

We would like to thank the Bibliothèque nationale de France for providing copies of the source.

Cornimont, spring 2022  
Gérard Condé

## Préface

N’était la popularité de *Faust*, Charles Gounod (1818–93) serait passé à la postérité comme «l’auteur de l’*Ave Maria*». Il semble un peu étonnant que cette prière sans fonction liturgique l’ait inspiré à une époque (1859) où cet auteur d’une riche production de musique religieuse avait momentanément perdu la foi. En sorte qu’on est tenté de conclure qu’il a répondu à une commande de Léon Carvalho, le directeur du Théâtre-Lyrique, où eut lieu la première représentation de *Faust*, ou/et de son épouse, Caroline Miolan-Carvalho, créatrice de Marguerite. Commande drastique, l’obligeant à remanier complètement sa *Méditation sur le 1<sup>er</sup> Prélude de Bach*, dont la version orchestrale fut créée en 1853 et dont la popularité s’amplifiait, pour en faire un *Ave Maria* accordé au culte marial florissant en ces années-là. Le 24 mai 1859, lors d’une représentation extraordinaire au bénéfice de Mme Miolan-Carvalho au Théâtre-Lyrique l’*Ave Maria, mélodie religieuse adaptée au 1<sup>er</sup> Prélude de J. S. Bach* avec l’effectif de soprano, violon solo, piano, orgue, et orchestre fêta ses premiers succès par un bis unanime. Le violon d’Henry Vieuxtemps et Mme Carvalho rivalisaient, soutenus par Victor Massé, au piano, Gounod à l’orgue; Félicien David dirigeait l’orchestre. Un peu plus tard, l’*Ave Maria* fut publié par les éditions Heugel, significativement avec le titre *Ave Maria, chanté par Mme Miolan-Carvalho* et transposé – comme déjà sans doute pour la création – de l’Ut majeur original au Sol majeur (compte tenu de la tessiture de la voix de soprano).

La naissance antérieure de la *Méditation* (voir édition Henle HN 1301 de la version pour piano seul), déjà mentionnée ci-dessus, superposant un contrechant original au Prélude en Ut majeur du *Clavecin bien tempéré*, avait été plus discrète. Elle était vite passée d’un duo intime pour violon et piano à un motet pour violon solo, piano, chœur, orgue et orchestre. Elle fut probablement créée au cours de l’hiver 1852/53 dans le salon musical du pianiste et compositeur Pierre-Joseph Zimmerman avec un chœur à six voix qui soutenait l’harmonie à l’instar de l’orgue en psalmodiant les paroles du cantique *Benedictio et claritas*. Ce prélude était la page la plus répandue en France à l’époque où le *Clavecin bien tempéré* passait encore pour un recueil d’exercices de haut vol froidement conçus. Et c’est sans doute la conviction que Bach ne portait pas perruque jour et nuit qui

permet à Gounod d'imaginer la superposition d'une mélodie sensuelle à un prélude si désincarné en apparence, n'étaient les détours et les progressions harmoniques. Le paradoxe étant que les inflexions, la coupe et les ressorts de la mélodie sont aussi typiques de Gounod qu'étrangers au style de Bach.

Le texte chanté réunit d'abord les paroles bibliques de l'*Ave Maria* se composant de celles de l'Ange Gabriel «Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum» (Je vous salue Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous; Luc 1, 28) et de celles d'Élisabeth «Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus» (Vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni; Luc 1, 42), et se poursuit avec la seconde partie de la prière «Sancta Maria, [Mater Dei,] ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen» (Sainte Marie, [Mère de Dieu], priez pour nous, pauvres pécheurs, maintenant et à l'heure de notre mort, ainsi soit-il). Cette seconde partie de la prière, plus dramatique, correspond bien aux progressions harmoniques de plus en plus tendues du prélude (d'où la répétition insistante de «Sancta Maria» à la place de «Mater Dei» dont la prosodie ne s'accordait pas avec le dessin de la ligne mélodique) tandis que la cadence résolutive se prête à l'«Amen» final. L'adéquation du prélude de Bach et de la prière commence et s'arrête là car si Gounod a eu le souci de ne pas trop maltraiter la prosodie latine, la sensation d'un texte plaqué n'est que trop évidente.

Transposé à la quinte supérieure, le texte pianistique reproduit strictement celui du Prélude de Bach d'après l'édition de Carl Czerny de 1837 (qui faisait alors autorité) avec la mesure de transition ajoutée entre les mesures 22 et 23 de l'original. La voix s'élève du prélude en contrepoint et le violon, soutenu par l'orchestre, réalise des imitations de la voix. L'effet est d'une grande plénitude. Dans la seconde partie de la prière l'invocation «Sancta Maria», la couleur sombre de la 4<sup>e</sup> corde du violon est mise à contribution. L'espoir renaît avec le retour en Sol majeur («ora pro nobis») pour mieux amener le *crescendo/diminuendo* évoquant symboliquement le dernier souffle de la vie, l'heure de la mort.

La réduction pour voix aigüe (soprano ou ténor) et piano est attribuée à Gounod; sa publication par Heugel en 1859 (cotage «H. 2437(1)», avec une traduction française que nous supprimons) est la seule source de la présente édition (exemplaire utilisé: Paris, Bibliothèque nationale de France, cote D. 4793(2), exemplaire du dépôt légal, 1859). Les parenthèses indiquent les ajouts de l'éditeur.

Nous remercions chaleureusement la Bibliothèque nationale de France à Paris pour l'aimable mise à disposition de copies de la source.

Cornimont, printemps 2022  
Gérard Condé