

# POULENC SACRED MUSIC

*Gloria; Litanies à la Vierge Noire; Quatre motets pour un temps de pénitence  
Quatre motets pour le temps de Noël; Salve Regina; Ave Verum Corpus;  
Exultate Deo*



# POULENC SACRED MUSIC

Donna Deam (soprano) • The Cambridge Singers  
The City of London Sinfonia • conducted by John Rutter

Total playing time 67' 15"

## **Gloria** (1959) (total 24' 40")

for soprano solo, mixed choir and orchestra  
pour soprano solo, chœur mixte et orchestre  
für Solo-Sopran, gemischten Chor und Orchester

- 1 **Gloria** (2' 55")
- 2 **Laudamus te** (3' 05")
- 3 **Domine Deus** (4' 00")
- 4 **Domine Fili unigenite** (1' 27")
- 5 **Domine Deus, Agnus Dei** (6' 20")
- 6 **Qui sedes ad dexteram Patris** (6' 25")

## 7 **Salve Regina** (1941) (4' 28")

motet for mixed choir/motet pour chœur mixte/Motette für gemischten Chor

## 8 **Ave verum corpus** (1952) (2' 20")

motet for female voices/motet pour chœur de femmes/Motette für Frauenchor

## 9 **Exultate Deo** (1941) (2' 20")

motet for mixed choir/motet pour chœur mixte/Motette für gemischten Chor

## 10 **Litanies à la Vierge Noire** (1936)\* (8' 25")

for female voices, strings and timpani  
pour chœur de femmes, orchestre à cordes et timbales  
für Frauenchor, Streichorchester und Pauken

## **Quatre motets pour un temps de pénitence** (total 13' 55")

for mixed choir/pour chœur mixte/für gemischten Chor

- 11 **I Timor et tremor** (1939) (2' 58")
- 12 **II Vinea mea electa** (1939) (3' 42")
- 13 **III Tenebrae factae sunt** (1938) (4' 06")
- 14 **IV Tristis est anima mea** (1938) (2' 55")  
Soprano solo: Mary Seers

## **Quatre motets pour le temps de Noël** (total 10' 20")

for mixed choir/pour chœur mixte/für gemischten Chor

- 15 **I O magnum mysterium** (1952) (3' 18")
- 16 **II Quem vidistis pastores dicite** (1951) (2' 10")
- 17 **III Videntes stellam** (1951) (2' 38")
- 18 **IV Hodie Christus natus est** (1952) (2' 00")

\* The original organ accompaniment was orchestrated by the composer in 1947.  
L'accompagnement original pour orgue fut orchestré par le compositeur en 1947.  
Die ursprüngliche Orgelbegleitung wurde vom Komponisten im Jahre 1947 orchestriert.

All items published by Editions Salabert, except for *Litanies à la Vierge Noire* (Durand et Cie).

Tous les numéros sont publiés par les Editions Salabert excepté les *Litanies à la Vierge Noire* (Durand et Cie).

Alle Stücke veröffentlicht bei Editions Salabert, ausgenommen die *Litanies à la Vierge Noire* (Durand et Cie).

Collegium Records gratefully acknowledges the support of Edition Salabert and United Music Publishers in the making

of this recording.

Collegium Records est très reconnaissant du soutien des Editions Salabert et de United Music Publishers pour la création de cet enregistrement.

Collegium Records dankt den Firmen Editions Salabert und United Music Publishers für die freundliche Unterstützung bei dieser Aufnahme.

## **The Cambridge Singers**

**Sopranos:** Caroline Ashton, Donna Deam, Ruth Holton, Karen Kerslake, Jo Maggs, Mary Mure, Mary Seers, Alison Smart, Nancy-Jane Thompson, Clare Wallace

**Altos:** Nicola Barber, Peter Gritton, Mary Hitch, Frances Jellard, Nicola-Jane Kemp, Melanie Marshall, Susanna Spicer, Caroline Trevor, Susanna Watson, Karen Williams

**Tenors:** Harvey Brough, David Dunnett, Andrew Gant, Paul Gordon, Robert Graham-Campbell, Mark LeBrocq, Jeremy Taylor, Richard Wilson

**Basses:** Gerald Finley, Charles Gibbs, Andrew Hammond, Daniel Pailthorpe, Charles Pott, Nicholas Sears, Benjamin Thompson, Russell Watson

# POULENC SACRED MUSIC

Even now, more than a generation after Poulenc's death, the importance of his choral and religious music is not generally recognized, despite the fact that it formed a substantial part of his output, and one to which the composer himself attached great importance. In an interview given in 1955 (before the *Gloria* was written) he said: 'I think, in fact, that I've put the best and most genuine part of myself into it . . . forgive my lack of modesty, but I have a feeling that in that sphere I've really produced something new, and I'm not far off in thinking that if people are still interested in my music fifty years from now it'll be more in the *Stabat Mater* than the *Mouvements perpétuels*'.

Poulenc dated the beginnings of his interest in the choral medium to his period of study in the early 1920s with the composer Koechlin (the only systematic instruction in composition he ever undertook): Koechlin gave him Bach chorale melodies to harmonize, of which Poulenc later said: 'This work fascinated me and had a decisive influence on me.' It was not until 1936, however, that this influence bore fruit. By then Poulenc was a successful and well-established composer in his mid-thirties, whose songs, piano and chamber works, and ballet *Les Biches* had achieved international recognition; his only choral piece was the *Chanson à boire* of 1922. The death of a friend in a car accident brought about a profound change. Poulenc made a pilgrimage to the Sanctuary of Rocamadour in the Dordogne, 'perilously situated alongside a winding road, and inspiring in those who have been privileged to visit it a feeling of unbelievable peace . . . the humble chapel cut out of the rocky mountainside, the courtyard surrounded by pink laurel trees and, inside, the wonderful Virgin carved out of black wood, the work of Saint Amadour who had climbed up a tree to see the figure of Christ.'<sup>1</sup> The same evening he began work on the *Litanies à la Vierge Noire*, the first of a remarkable series of sacred choral works that continued almost until his death in 1963: the G major Mass (1937), *Quatre motets pour un temps de pénitence* (1938–9), *Exultate Deo* and *Salve Regina* (1941), *Quatre petites prières* (1948), *Stabat Mater* (1950), *Quatre motets pour le temps de Noël* (1951–2), *Ave verum corpus* (1952), *Gloria* and *Laudes de Saint-Antoine* (1959), and *Sept répons des ténèbres* (1961), his last major work. Behind all these (and behind the quasi-sacred cantata *Figure humaine* (1943), one of his very finest works) lay a sincere religious impulse that Poulenc described as 'instinctive and hereditary in me' and defined in terms of his southern roots: 'In

architecture it is romanesque art—particularly the examples to be found in the south of France—that has always been my religious ideal . . . I like religious inspiration to express itself clearly in the sunshine with the same realism as we can see on those romanesque capitals.'

Mediterranean influence is indeed uppermost in Poulenc's sacred music. The *Gloria* has a bright, sunlit tunefulness that recalls Vivaldi—whose well-known *Gloria* seems to have served as a model for Poulenc's in terms of layout, character and even, in the 'Laudamus te', thematic material. Direct modelling is also apparent in the *Exultate Deo*, whose opening strikingly recalls Palestrina's setting of the same text (one of Poulenc's rare excursions into vocal counterpoint, of which he generally made little use). The *Quatre motets pour un temps de pénitence* have a dark, dramatic intensity that can be likened to the Spaniard Victoria, who, Poulenc revealed, was constantly in his thoughts as he wrote the motets. Even the *Litanies*, the most 'mystical' of the sacred works, recalls Gregorian chant, of whose Italian origins Poulenc was well aware. Poulenc's choice of texts similarly reveals his southern, Catholic orientation; asked why, unlike Honegger, he had never written an oratorio, he replied: 'Arthur wrote oratorios because he was a Protestant whereas I've written masses, motets, a *Gloria*, a *Stabat Mater* and an *Office de la semaine sainte*, because I'm a Catholic. It's simply a matter of religious upbringing. I set prayer to music and he set religious history. It's quite different.'

Appreciation of Poulenc's unaccompanied choral music was perhaps held back in his lifetime by the relative scarcity of choirs then able to do it full justice—though in 1954 the composer prophetically remarked: 'I have confidence in the future. The choral art is developing throughout the world at a surprising rate.'<sup>2</sup> However, the *Stabat Mater* and the *Gloria*, where the orchestral contribution is of great importance and the choral writing correspondingly simpler, both enjoyed resounding success from the first. The *Gloria*, commissioned by the Koussevitsky Foundation, was premiered in Boston in 1961 to great acclaim, and given shortly afterwards in Paris where it was equally well received; other performances swiftly followed, and the work soon became absorbed into the standard choral repertory—a rare achievement indeed in the twentieth century. The ingredients of this well-merited success are not hard to discern: first and foremost Poulenc's abundant and appealing melodic gift is well to the fore, supported by apt and colourful orchestral writing. Second, perhaps less obvious, the work makes a convincing whole: while writing it, Poulenc stated in a letter<sup>3</sup> that 'I'd like it to make an entity of six or seven closely related movements.'

---

In the event, the six movements of the *Gloria* are all built from similar motivic material in which the intervals of a third, major or minor, and a semitone are prominent; this shows an attention to overall structure that developed impressively in the composer's later work. Finally, the essentially affirmative, optimistic nature of Poulenc's personality and faith is everywhere apparent, speaking to the listener with a directness, eloquence and clarity not often found in twentieth-century music of such high quality.

It seems appropriate that this recording ends with a setting, in the last of the four Christmas motets, of the same words with which it begins: *Gloria in excelsis Deo*.

JOHN RUTTER

1. Quoted in Francis Poulenc: *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris, Julliard, 1954). Other quotations from the composer are taken from *My friends and myself*, conversations assembled by Stéphane Audel (London, Dobson, 1978)
2. Francis Poulenc: *Correspondance 1915–1963* (Paris, Editions du Seuil, 1967), p.246

---

Même aujourd'hui, une génération après la mort de Poulenc, l'importance de sa musique chorale et religieuse n'est pas généralement reconnue, malgré le fait qu'elle forme une large partie de son oeuvre, et que le compositeur lui-même y attachait une grande importance. Lors d'une interview en 1955 (avant que le *Gloria* ne soit composé) il dit: 'En effet, je pense que j'y ai mis le meilleur et le plus authentique de moi-même . . . Pardonnez mon immodestie, mais j'ai l'impression que c'est véritablement dans ce domaine que j'ai apporté quelque chose de neuf, et je ne suis pas loin de penser que si l'on s'intéresse encore à ma musique dans cinquante ans, ce sera plus au *Stabat Mater* qu'aux *Mouvements perpétuels*.'

Poulenc remonte les débuts de son intérêt pour la musique chorale à sa période d'étude avec le compositeur Koechlin au début des années vingt (la seule instruction systématique en composition qu'il aie jamais suivie): Koechlin lui donna des chorals de Bach à harmoniser, et Poulenc déclare ultérieurement: 'Ce travail, qui me passionnait, a eu une influence décisive sur moi'. Ce n'est cependant pas avant 1936 que cette influence porta fruit. Poulenc, qui avait alors trente-sept ans, était déjà un compositeur à succès et bien établi, dont les chansons, oeuvres pour piano et musique de chambre, et ballet *Les Biches* avaient obtenu une reconnaissance internationale; son seul morceau choral était la *Chanson à boire* de 1922. La mort d'un ami lors d'un accident de voiture provoqua un profond

---

changement. Poulenc fit un pèlerinage au Sanctuaire de Rocamadour en Dordogne: 'Accroché en plein soleil dans une vertigineuse anfractuosité de rocher, Rocamadour est un lieu de paix extraordinaire, qu'accroché encore le nombre très limité de touristes. Précédée d'une cour, toute rose de lauriers en caisse, une bien modeste chapelle, construite à moitié dans le roc, abrite une statue miraculeuse de la Vierge, sculptée, selon la tradition, dans un bois noir par Saint Amador, le petit Zachée de l'Evangile, qui dut grimper dans un arbre pour apercevoir le Christ'.<sup>1</sup> Le soir même, il commença à travailler aux *Litanies à la Vierge Noire*, la première d'une remarquable série d'oeuvres chorales sacrées qui continuèrent presque jusqu'à sa mort en 1963: la Messe en Sol majeur (1937), *Quatre motets pour un temps de pénitence* (1938–9), *Exultate Deo* et *Salve Regina* (1941), *Quatre petites prières* (1948), *Stabat Mater* (1950), *Quatre motets pour le temps de Noël* (1951–2), *Ave verum corpus* (1952), *Gloria* et *Laudes de Saint-Antoine* (1959), et *Sept répons des ténèbres* (1961), sa dernière oeuvre majeure. A l'arrière-plan de toutes ces oeuvres (ainsi que de *Figure humaine* (1943), cantate quasi-sacrée qui compte parmi ses oeuvres les plus raffinées) se trouve un sincère élan religieux; Poulenc lui-même le décrit: 'Je suis religieux, par instinct profond et par atavisme', et le précise à l'aide de ses origines méridionales: 'En architecture, l'art roman et spécialement celui du sud de la France a toujours été mon idéal religieux . . . j'aime que l'esprit religieux s'exprime clairement au soleil avec le même réalisme que celui que nous voyons aux chapiteaux romans'. L'influence méditerranéenne est en effet au premier plan de la musique sacrée de Poulenc. Les tons du *Gloria* sont clairs, ensoleillés, et rappellent Vivaldi—dont le célèbre *Gloria* semble avoir servi de modèle pour celui de Poulenc en ce qui concerne la composition, le caractère, et même, dans le 'Laudamus te', le matériel thématique. Un modelage direct est aussi apparent dans le *Exultate Deo*, dont l'ouverture rappelle de façon frappante la mise en musique du même texte par Palestrina (l'une des rares excursions de Poulenc dans le domaine du contrepoint vocal dont en général il ne fit que peu usage). Les *Quatre motets pour un temps de pénitence* ont une intensité sombre, dramatique, qui peut être comparée à l'espagnol Victoria, auquel, selon ses propres révélations, Poulenc pensait constamment lors de sa composition des motets. Même les *Litanies*, l'oeuvre la plus mystique parmi ses compositions sacrées, rappellent le chant grégorien, dont Poulenc connaissait bien les origines italiennes. Le choix des textes par Poulenc révèle de la même manière son orientation méridionale, catholique; quand on lui demanda pourquoi, à l'encontre de

---

Honegger, il n'avait jamais écrit un oratorio, il répondit: 'Arthur a fait des oratorios parce qu'il était protestant, et moi, j'ai fait des messes, des motets, un *Gloria*, un *Stabat* et un *Office de la semaine sainte*, parce que je suis catholique. C'est uniquement une question d'éducation religieuse. Je mets en musique la prière et lui, il y mettait l'histoire religieuse. C'est tout à fait différent.'

L'appréciation de la musique chorale sans accompagnement de Poulenc fut peut-être retenue de son vivant par le manque relatif de chœurs alors capables de lui rendre justice—bien qu'en 1954 le compositeur remarqua prophétiquement: 'J'ai confiance dans l'avenir. L'art choral se développe dans le monde entier à une vitesse surprenante.'<sup>1</sup> Le *Stabat Mater* et le *Gloria*, où la contribution orchestrale est de grande importance et la composition chorale proportionnellement plus simple, ont toutefois tous deux d'emblée joui d'un succès retentissant. Le *Gloria*, commandé par la Koussevitsky Foundation, eut sa première à Boston en 1961 et fut salué unanimement, et peu de temps après à Paris fut de même très bien reçu; d'autres exécutions suivirent rapidement, et l'oeuvre devint vite absorbée dans le répertoire choral de base—un exploit extrêmement rare au vingtième siècle. Les éléments de ce succès bien mérité ne sont pas difficiles à discerner: d'abord et avant tout, le don mélodique riche et attirant de Poulenc est évident, appuyé par une orchestration appropriée et colorée. En second lieu, peut-être moins évident, l'oeuvre forme un tout convaincant: alors en train d'en faire la composition, Poulenc déclara dans une lettre<sup>2</sup>: 'Je voudrais que cela fasse un tout de six ou sept séquences extrêmement parentes.' En fait, les six mouvements du *Gloria* sont tous construits à partir de matériaux motifs similaires, où les intervalles tierces, majeurs ou mineurs, et les demi-tons sont mis en valeur; ceci révèle une attention à la structure globale qui se manifesta d'une manière impressionnante dans les dernières oeuvres du compositeur. En dernier lieu, la nature optimiste, fondamentalement affirmative, de la personnalité et de la foi de Poulenc est partout apparente, s'adressant à l'auditeur avec une franchise, une éloquence et une clarté rarement rencontrées dans les compositions de haute qualité du vingtième siècle. Il semble approprié que cet enregistrement se termine dans le dernier des quatre motets de Noël par la mise en musique des mêmes mots par lesquels il débute: *Gloria in excelsis Deo*.

(traduit par Claire de Burbure Craddock)

1. Francis Poulenc: *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris, Julliard, 1954). Autres citations de Poulenc tirées de *Moi et mes amis: confidences recueillies par Stéphane Audel* (Paris La Palatine, 1963).

2. Francis Poulenc: *Correspondance 1915–1963* (Paris, Editions du Seuil, 1967), p.246.

---

Sogar heute, eine Generation nach Poulencs Tod, wird die Bedeutung der Chor- und Kirchenmusik des 1899 in Paris geborenen Komponisten nicht allgemein erkannt, obwohl gerade diese Musik einen beträchtlichen Teil seines Werkes ausmacht und sie der Künstler selbst für sehr wichtig hielt. In einem 1955 (vor der Entstehung des *Gloria*) gegebenen Interview sagte Poulenc: "Ich glaube tatsächlich, daß ich das Beste und Echteste meiner selbst hineingelegt habe. Verzeihen Sie meine Unbescheidenheit, aber ich habe das Gefühl, auf diesem Gebiet etwas wirklich Neues hervorgebracht zu haben, und ich denke fast, daß, sollte man sich in fünfzig Jahren noch für meine Musik interessieren, es mehr für das *Stabat Mater* sein wird als für die *Mouvements perpétuels*."

Poulenc legte den Beginn seines Interesses an der Chormusik in die Lehrzeit, die er in den frühen zwanziger Jahren bei dem Komponisten Koechlin absolvierte (die einzige systematische Unterweisung im Komponieren, die er genoß). Über die Choralmelodien von Bach, die ihm Koechlin zum Harmonisieren gab, sagte Poulenc später: "Diese Arbeit hat mich in Leidenschaft versetzt und einen entscheidenden Einfluß auf mich ausgeübt."

Erst 1936 wurde dieser Einfluß jedoch auch nach außen hin erkenntlich. Poulenc war inzwischen ein erfolgreicher Komponist in den mittleren Dreißigern, dessen Lieder und Klavier- und Kammermusik sowie das Ballett *Les Biches* ihm internationale Anerkennung eingebracht hatten; sein einziges Choralwerk bis dahin war das *Chanson à boire* von 1922. Eine tiefe Wandlung vollzog sich in dem Künstler, als ein Freund von ihm bei einem Autounfall ums Leben kam. Für Poulenc war das Anlaß für eine Wallfahrt zum Heiligtum von Rocamadour in der Dordogne, das er folgendermaßen schilderte: "In schwindelerregender, sonnenbeschiener Höhe klammert sich Rocamadour an einen schroffen Felsen, ein Ort ganz außergewöhnlichen Friedens, verstärkt noch durch die sehr begrenzte Anzahl von Touristen. Ein Vorhof, ganz und gar überfließend mit Rosenoleander, und eine sehr bescheidene Kapelle, halb in den Felsen gebaut, bieten eine Statue der wunderbaren Jungfrau Schutz, welche nach Art des Ortes aus schwarzem Holz geschnitzt ist, das Werk des Heiligen Amadour, des kleinen Zacchaeus aus dem Evangelium der auf einen Baum klettern mußte, um den Heiland zu sehen."

Noch am selben Abend, an dem er dies schrieb, begann er die Arbeit an den *Litanies à la Vierge Noire*, dem ersten religiösen Choralwerk in einer überaus bemerkenswerten Reihe, die er fast bis zu seinem Tod im Jahre 1963 fortsetzte: die Messe in G-dur (1937), *Quatre motets pour un temps de pénitence* (1938–9), *Exultate Deo* und *Salve Regina*

---

(1941), *Quatre petites prières* (1948), *Stabat Mater* (1950), *Quatre motets pour le temps de Noël* (1951–2), *Ave verum corpus* (1952), *Gloria* und *Laudes de Saint-Antoine* (1959) sowie *Sept répons des ténèbres* (1961), sein letztes größeres Werk.

All diesen Kompositionen, ebenso wie der quasi-kirchlichen Kantate *Figure humaine* (1943), einer seiner besten Arbeiten, lag eine religiöse Kraft zugrunde, die Poulenc als "instinktiv und mir als Erbanlage mitgegeben" bezeichnete und die er in den Kontext seiner südländischen Natur stellte: "In der Architektur ist es die romanische Kunst und besonders diejenige, die man im Süden Frankreichs findet, welche stets mein religiöses Ideal gewesen ist . . . Ich liebe es, wenn sich der religiöse Geist klar der Sonne zeigt, mit demselben Realismus, wie wir ihn in jenen romanischen Kapitellen sehen."

Der südländische Einfluß hat in Poulencs Kirchenmusik fürwahr höchsten Stellenwert. Das *Gloria* etwa strahlt mit einer hellen, sonnendurchfluteten Sangesfreude, die an Vivaldi erinnert, dessen wohlbekanntes *Gloria* in Hinsicht auf Anlage, Charakter und, im *Laudamus te*, sogar in puncto thematischem Material das Vorbild für Poulenc geliefert zu haben scheint. Die Anlehnung an eine direkte Vorlage wird auch im *Exultate Deo* offenbar, aus dessen Eröffnung ganz auffallend Palestrinas Arrangement derselben Verse spricht. Dies war einer der seltenen Exkurse Poulencs in den vokalen Kontrapunkt, den er im allgemeinen wenig verwendete. Die *Quatre motets pour un temps de pénitence* sind von einer dunklen, dramatischen Intensität, die Ähnlichkeit mit dem Werk des Spaniers Victoria aufweist, an den Poulenc nach seinen eigenen Worten beim Komponieren der Motetten ständig denken mußte. Selbst die *Litanies*, das "mystischste" der Kirchenwerke, hat einen Wiederklang wie von gregorianischen Gesängen, deren italienische Ursprünge Poulenc sehr wohl bewußt waren. Die Textauswahl des Künstlers spiegelt ebenfalls seine südländische, katholische Ausrichtung. Auf die Frage, warum er, im Unterschied etwa zu Honegger, nie ein Oratorium geschrieben habe, antwortete er: "Arthur hat Oratorien geschrieben, weil er Protestant war und ich habe Messen geschrieben, Motetten, ein *Gloria*, ein *Stabat* und ein *Office de la semaine sainte*, weil ich Katholik bin. Das ist einzig und allein eine Frage der religiösen Erziehung. Ich fasse das Gebet in Musik, er hat die Religionsgeschichte in Musik gefaßt. Das ist etwas völlig anderes."

Die Würdigung, die Poulenc für seine Chormusik ohne Begleitung gebührte, blieb ihm zu Lebzeiten vielleicht deswegen versagt, weil es damals nur wenige Chöre gab, die dem Werk Genüge tun konnten. Trotzdem bemerkte der Komponist 1954, seinen Blick weit

---

vorauswerfend: "Ich vertraue auf die Zukunft. Die Choralkunst entwickelt sich in der ganzen Welt mit überraschendem Tempo."<sup>1</sup> Das *Stabat Mater* und das *Gloria* jedoch, bei denen der Beitrag des Orchesters von herausragender Bedeutung ist und das Chor-Element deswegen etwas einfacher ausfällt, stießen von Anbeginn auf großen Erfolg. Das von der Kussewitzky-Stiftung in Auftrag gegebene *Gloria* erntete schon 1961 bei der Uraufführung in Boston viel Lob und Beifall; ebenso enthusiastisch reagierte man wenig später in Paris. Rasch folgten weitere Aufführungen, und es dauerte nicht lange, da war das Werk fester Bestandteil der Chormusik—fürwahr eine seltene Leistung im 20. Jahrhundert. Was zu diesem wohlverdienten Erfolg führte, ist nicht schwer zu sehen: an erster Stelle Poulencs große und ansprechende melodische Begabung, dann aber auch, vielleicht weniger offensichtlich, die Tatsache, daß das Werk ein überzeugendes Ganzes darstellt. Beim Komponieren des *Gloria* schrieb Poulenc in einem Brief: "Ich möchte, daß es eine Gesamtheit aus sechs oder sieben eng miteinander in Beziehung stehenden Sätzen darstellt." Schließlich war es denn auch so, daß alle sechs Sätze des *Gloria* aus ähnlichem Motiv-Material bestanden, wobei an Intervallen große und kleine Terzen sowie kleine Sekunden hervorstechen. Dies zeigt, welche Beachtung Poulenc der Gesamtstruktur schenkte, ein Merkmal, das sich in den späteren Arbeiten des Komponisten noch beeindruckend weiterentwickelt. Überall bemerkbar machen sich auch die im Grunde stets bejahende, optimistische Wesensart Poulencs und sein religiöser Glaube. Beide sprechen zum Hörer mit einer Unmittelbarkeit, Beredtsamkeit und Klarheit, wie man sie in musikalischen Werken dieser Qualität im 20. Jahrhundert nicht oft antrifft. So erscheint es nur folgerichtig und angemessen, daß diese Aufnahme, in der letzten der vier Weihnachtsmotetten, mit denselben Worten endet, mit denen sie begonnen hat: *Gloria in excelsis Deo*.

(Übersetzung: Klaus Altmann)

1. Zitiert aus Francis Poulenc: *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris, Julliard, 1954). Andere Zitate des Komponisten aus *Moi et mes amis: confidences recueillies par Stéphane Audel* (Paris, La Palatine, 1963).
2. Francis Poulenc: *Correspondance 1915–1963* (Paris, Editions du Seuil, 1967), S. 246.



---

## Gloria

- [1] Gloria in excelsis Deo, et in terra pax  
hominibus bonae voluntatis.
- [2] Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te, glorificamus te.  
Gratias agimus tibi  
propter magnam gloriam tuam.
- [3] Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.
- [4] Domine Fili unigenite Jesu Christe.
- [5] Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.  
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.
- [6] Qui sedes ad dexteram Patris, miserere  
nobis.  
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus  
Dominus. (Amen).  
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.  
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.  
Amen.

*(from the Ordinary of the Mass)*

## [7] Salve Regina

Salve, Regina, Mater misericordiae,  
Vita, dulcedo et spes nostra, salve.

## Gloria

- I Glory be to God on high, and in earth  
peace, good will towards men.
- II We praise thee, we bless thee,  
we worship thee, we glorify thee,  
we give thanks to thee for thy great glory.
- III O Lord God, heavenly King,  
God the Father Almighty.
- IV O Lord, the only-begotten Son Jesus Christ.
- V O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,  
that takest away the sins of the world,  
have mercy upon us.  
Thou that takest away the sins of the world,  
receive our prayer:
- VI Thou that sittest at the right hand of God the  
Father,  
have mercy upon us. For thou only art holy;  
thou only art the Lord. (Amen)  
Thou only, O Christ, with the Holy Ghost,  
art most high in the glory of God the Father.  
Amen.

## Salve Regina

Hail, holy Queen, Mother of mercy;  
Hail, our life, our sweetness, and our hope.

---

Ad te clamamus, exsules, filii Evae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes,  
In hac lacrimarum valle.

Eia ergo, Advocata nostra,  
Illos tuos misericordes oculos ad nos  
converte.

Et Jesum benedictum fructum ventris tui,  
Nobis post hoc exsilium ostende,  
O demens, O pia, O dulcis Maria,  
O dulcis Virgo Maria.

*(Antiphon to the Virgin Mary)*

## [8] Ave verum corpus

Ave verum corpus Christi  
Natum ex Maria Virgine,  
Vere passum, immolatum  
In cruce pro homine.

*(Sequence hymn for the feast of Corpus Christi)*

## [9] Exultate Deo

Exultate Deo, adjutori nostro,  
Jubilate Deo Jacob.  
Sumite psalmum, et date tympanum.  
Exultate Deo psalterium jucundum cum  
cithara.

Buccinate in Neomenia tuba  
insigni die solemnitate vestrae.

*(Psalm 81)*

---

## Litanies à la Vierge Noire:

### [10] Notre-Dame de Rocamadour

Seigneur, ayez pitié de nous,

To thee do we cry, poor banished children of  
Eve;

To thee do we send up our sighs,  
Mourning and weeping in this vale of tears.  
Turn then, most gracious advocate,  
thine eyes of mercy towards us;

And after this our exile, show unto us  
the blessed fruit of thy womb, Jesus.  
O merciful, O loving, O sweet Virgin Mary.

## Ave verum corpus

Hail, true body of Christ,  
Born of the Virgin Mary,  
Who truly suffered, sacrificed  
On the cross for mankind.

## Exultate Deo

Sing we merrily unto God our strength:  
make a cheerful noise unto the God of Jacob.  
Take the psalm, bring hither the tabret:  
the merry harp with the lute.

Blow up the trumpet in the new-moon:  
even in the time appointed, and upon our  
solemn feast-day.

---

## Litany to the Black Madonna:

### Our Lady of Rocamadour

Lord, have mercy upon us.

Jésus-Christ, ayez pitié de nous.  
Jésus-Christ, écoutez-nous.  
Jésus-Christ, exaucez-nous.  
Dieu le père, créateur, ayez pitié de nous.  
  
Dieu le fils, rédempteur, ayez pitié de nous.  
  
Dieu le Saint-Esprit, sanctificateur, ayez pitié de nous.  
Trinité Sainte, qui êtes un seul Dieu, ayez pitié de nous.  
Sainte Vierge Marie, priez pour nous,  
Vierge, reine et patronne, priez pour nous.  
Vierge que Zachée le publicain nous a fait connaître et aimer,  
Vierge à qui Zachée ou Saint Amadour éleva ce sanctuaire,  
Priez pour nous, priez pour nous.  
Reine du sanctuaire, que consacra Saint Martial,  
  
Et où il célébra ses saints mystères,  
Reine, près de laquelle s'agenouilla Saint Louis  
Vous demandant le bonheur de la France,  
Priez pour nous, priez pour nous.  
Reine, à qui Roland consacra son épée, priez pour nous.  
Reine, dont la bannière gagna les batailles, priez pour nous.  
Reine, dont la main délivrait les captifs, priez pour nous.  
Notre-Dame, dont le pèlerinage est enrichi de faveurs spéciales,

Jesus Christ, have mercy upon us.  
Jesus Christ, hear us.  
Jesus Christ, grant our prayers.  
God the Father, who created us, have mercy upon us.  
God the Son, who redeemed us, have mercy upon us.  
God the Holy Spirit, who sanctifies us, have mercy upon us.  
Holy Trinity, who art one God, have mercy upon us.  
Holy Mary, pray for us.  
Virgin, queen and patron, pray for us.  
Virgin, whom Zacchaeus the publican made us know and love,  
Virgin, to whom Zacchaeus or Saint Amadour built this shrine,  
Pray for us, pray for us.  
Queen of the shrine, which Saint Martial consecrated  
And at which he celebrated his holy mysteries,  
Queen, before whom Saint Louis knelt to pray for the good fortune of France,  
Pray for us, pray for us.  
Queen, to whom Roland consecrated his sword, pray for us.  
Queen, whose banner won the battles, pray for us.  
Queen, whose hand delivered the captives, pray for us.  
Our Lady, whose pilgrimage is blessed with special favours,

Notre-Dame, que l'impiété et la haine ont voulu souvent détruire,  
Notre-Dame, que les peuples visitent comme autrefois,  
Priez pour nous, priez pour nous.  
Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, pardonnez-nous.  
Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, exaucez-nous.  
Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous.  
Notre-Dame, priez pour nous,  
Afin que nous soyons dignes de Jésus-Christ.

Our Lady, whom impiety and hatred have often sought to destroy,  
Our Lady, whom the peoples visit as in former times,  
Pray for us, pray for us.  
Lamb of God, who takest away the sins of the world, pardon us.  
Lamb of God, who takest away the sins of the world, grant our prayers.  
Lamb of God, who takest away the sins of the world, have mercy on us.  
Our Lady, pray for us,  
That we may be worthy of Jesus Christ.

#### **Quatre motets pour un temps de pénitence**

##### **[11] I Timor et tremor\***

Timor et tremor venerunt super me,  
et caligo cecidit super me.  
Miserere mei, Domine, quoniam in te confidit anima mea.  
Exaudi, Deus, deprecationem meam,  
quia refugium moum es tu et adiutor fortis.  
Domine, invocavi te, non confundar

*\*This text is not found in any liturgical source and may have been compiled by Poulenc himself from biblical phrases.*

##### **[12] II Vinea mea electa**

Vinea mea electa, ego te plantavi:

quomodo conversa es in amaritudinem,  
ut me crucifigeres et Barrabam dimitteres.

#### **Four penitential motets**

##### **I Timor et tremor**

Fear and trembling came upon me,  
and darkness fell upon me.  
Have mercy on me, O Lord, for my soul trusted in thee.  
Hear my prayer, O God,  
for thou art my refuge and my strong helper.  
Lord, I have called upon thee, let me not be confounded.

##### **II Vinea mea electa**

O my chosen vineyard, it is I who have planted you.  
How have you become so bitter  
that you should crucify me, and release Barabbas?



Sepivi te et lapides elegi ex te et aedificavi  
turrim.

Quomodo conversa es in amaritudinem,  
ut me crucifigeres et Barrabam dimitteres.

*(Matin Responsory for Good Friday)*

**13 III Tenebrae factae sunt**

Tenebrae factae sunt dum crucifixissent  
Iesum Iudaei,  
et circa horam nonam exclamavit Iesus voce  
magna:  
Deus meus, Deus meus, ut quid me  
dereliquisti?  
Et inclinato capite emisit spiritum.

Exclamans Iesus voce magna ait: Pater,  
in manus tuas commendo spiritum meum.  
Et inclinato capite emisit spiritum.

*(Matin Responsory for Holy Saturday)*

**14 IV Tristis est anima mea**

Tristis est anima mea usque ad mortem:

sustinete hic et vigilate mecum,  
nunc videbitis turbam quae circumdabit me.  
Vos fugam capietis, et ego vadam immolari  
pro vobis.

Ecce, appropinquat hora et Filius hominis  
tradetur in manus peccatorum.

Vos fugam capietis,  
et ego vadam immolari pro vobis.

*(Matin Responsory for Good Friday)*

I have hedged you in, and cleared you of  
stones, and have built a tower.

How have you become so bitter  
that you should crucify me, and release  
Barabbas?

**III Tenebrae factae sunt**

There was darkness over all the earth when the  
Jews crucified Jesus;  
and about the ninth hour Jesus cried out with a  
loud voice:  
My God, my God, why hast thou forsaken me?

Then he bowed his head, and yielded up his  
spirit.  
Jesus cried out with a loud voice, saying: Father,  
into thy hands I commend my spirit.  
And he bowed his head and yielded up his  
spirit.

**IV Tristis est anima mea**

My soul is exceeding sorrowful, even unto  
death:

tarry ye here, and watch with me.  
In a little while ye shall see a great multitude  
that compasseth me round about. Ye shall flee,  
and I shall go to be sacrificed for you.  
Behold, the hour is at hand, and the Son of Man  
is betrayed into the hands of sinners.

Ye shall flee, and I shall go to be sacrificed for  
you.

**Quatre motets pour le temps de Noël**

**15 I O magnum mysterium**

O magnum mysterium, et admirabile  
sacramentum,

ut animalia viderent Dominum natum  
jacentem in praesepe.  
Beata virgo, cujus viscera meruerunt  
portare Dominum Christum.

*(Matin Responsory for Christmas Day)*

**16 II Quem vidistis pastores dicite**

Quem vidistis pastores dicite:  
annuntiate nobis in terris quis apparuit:  
Natum vidimus et choros Angelorum  
collaudantes Dominum.

*(Matin Responsory for Christmas Day)*

**17 III Videntes stellam**

Videntes stellam Magi gavisii sunt gaudio  
magno:  
Et intrantes domum obtulerunt  
Domino aurum thus et myrrham.

*(Magnificat antiphon  
for the octave of the Epiphany)*

**18 IV Hodie Christus natus est**

Hodie Christus natus est: hodie Salvator  
apparuit:

hodie in terra canunt angeli, laetantur  
archangeli:

hodie exsultant justii dicentes:  
Gloria in excelsis Deo, alleluia.

*(Magnificat antiphon for Christmas Day Vespers)*

**Four Christmas motets**

**I O magnum mysterium**

O great mystery and wonderful sacrament,

that animals should see the new-born Lord  
lying in a manger:  
Blessed is that Virgin,  
whose womb deserved to bear Christ our Lord.

**II Quem vidistis pastores dicite**

Shepherds, whom did you see?  
Speak, tell us, who has appeared on the earth?  
We saw a new-born child, and choirs of angels  
giving praise to God.

**III Videntes stellam**

The wise men, when they saw the star, rejoiced  
greatly:  
and, when they were come into the house,  
they presented unto the Lord gold, and frankin-  
cense, and myrrh.

**IV Hodie Christus natus est**

Today Christ is born: today the Saviour has  
appeared:  
today angels sing upon the earth, the archangels  
rejoice:  
today the righteous are glad and say:  
Glory to God in the highest, alleluia.



*Collegium*  
RECORDS

COMPACT  
*disc*  
DIGITAL AUDIO

CSCD 506

STEREO DDD

Made in Great Britain

Recording produced by Jillian White  
Recorded in the Great Hall of University College School, London,  
by the BBC Transcription Unit, January 1988  
Balance engineer: Campbell Hughes  
Cover design: Rowie Christopher  
Cover picture: PhotoEssentials  
Layout: Nick Findell  
Printed in Great Britain  
© 1988 Collegium Records  
© 2002 Collegium Records

Collegium Records

[www.johnrutter.com](http://www.johnrutter.com)