

Château de
VERSAILLES
Spectacles

MONTEVERDI TESTAMENTO VESPRO DELLA MADONNA 1643



VINCENT DUMESTRE
Le Poème Harmonique

MENU

Tracklist

Distribution

L'œuvre

Biographies

Orchestre

Textes chantés

Collection CD/DVD

Claudio Monteverdi (1567-1643)
TESTAMENTO
Vespro della Madonna

87'28

VOLUME 1

50'29

1 **Responsorium : *Deus in adjutorium meum intende***

3'09

Psalmus : *Dixit Dominus secundo (SV 264)*

2 Dixit Dominus

2'16

3 Tecum principium

3'00

4 De torrente

3'13

5 Motectus : *Ego flos campi (SV 301)*

3'40

Psalmus : *Laudate pueri primo (SV 270)*

6 Laudate pueri Dominum

3'19

7 Suscitans

1'37

8 Gloria

2'18

9 **Motectus : *Stabat Virgo Maria (SV 96)***

5'38

10 **Psalmus : *Laetatus sum primo (SV 198)***

6'45

11 **Motectus : *Salve Regina secundo (SV 284)***

6'03

Psalmus : *Nisi Dominus secundo (SV 201)*

12 Nisi Dominus

1'30

13 Vanum est vobis

4'08

14 Beatus vir

3'48

VOLUME 2**36'58**

- | | | |
|---|--|-------------|
| 1 | Motectus : <i>Pianto della Madonna</i> (SV 288) | 8'55 |
| 2 | Psalmus : <i>Lauda Jerusalem</i> (SV 203) | 6'50 |
| 3 | Hymnus : <i>Ave Maris Stella</i> | 7'07 |

***Magnificat primo* (SV 281)**

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 4 | Magnificat | 1'35 |
| 5 | Quia respexit | 2'28 |
| 6 | Et misericordia | 1'21 |
| 7 | Fecit potentia | 3'38 |
| 8 | Suscepit Israel | 4'59 |

Le Poème Harmonique

Vincent Dumestre, direction musicale

Perrine Devillers, soprano
Éva Zaïcik, mezzo-soprano
Paco Garcia, Cyril Auvity, ténors
Romain Bockler, Viktor Shapovalov, barytons

Orchestre

Violons

Louise Ayrton
Roxana Rastegar

Cornets

Adrien Mabire
Clément Gester

Trombones ténors

Abel Rohrbach
Nicolas Vazquez

Trombone ténor et basse

Arnaud Brétécher

Douçiane basse

Isaure Lavergne

Lirone

Lucas Peres

Violoncelle

Keiko Gomi

Contrebasse

Simon Guidicelli

Théorbés

Étienne Galletier
Victorien Disse

Harpe triple

Sara Agueda Martin

Orgue positif

Elisabeth Geiger

Chœur

Sopranos

Caroline Arnaud
Morgane Collomb
Eugénie De Padirac
Marie Picaut
Giulia Sampieri
Isabelle Savigny

Altos

Madeleine Bazola-Minori
Anouk Defontenay*
Clémence Faber
Damien Ferrante
Cyrille Lerouge
Lisandro Pelegrina

Ténors

Erwin Aros
Guillaume Gutierrez
Ivar Hervieu
Stéphan Olry
Léo Reymann
Pascal Richardin

Basses

Lucas Bacro
Florent Baffi
Vlad Crosman
Valentin Jansen
Roland Ten Weges
Emmanuel Vistorcky

Préparation du chœur

Jean-Sébastien Beauvais

* soliste du chœur



Madone en prière, Guido Reni, première moitié du XVII^e siècle

Vespro della Madonna

Par Vincent Dumestre

Quelle vie de compositeur, dans notre culture occidentale, peut prétendre avoir été plus parfaitement au service de l'art sacré que celle de Monteverdi? La sienne commence dans les années 1580 à Crémone, quand le jeune Claudio, à 13 ans, planche sur les textes sacrés de la Vulgate, probablement sous le regard attentif de son Maître Ingegneri. Son œuvre sera éditée en 1582. L'année suivante, ce sont ses *Madrigali Spirituali* qui naissent sous sa plume. Huit ans plus tard, il est à Mantoue, déjà « célèbre de par le monde, par la qualité de ses compositions »¹: son engagement pour l'art sacré ne se démentira jamais. En 1601, il y prend le titre de Maître de Chapelle pendant 12 ans, jusqu'à ce qu'en remplacement du médiocre Martinengo, la Basilique Saint Marc de Venise l'appelle: il y composera et dirigera sans

relâche jusqu'à 6 mois avant sa mort, en 1643.

Voilà qui donne le vertige: plus de 60 années passées à écrire quasi quotidiennement des œuvres sacrées, liturgiques et spirituelles. Une vie artistique parmi les plus longues que l'on connaisse (plus encore que celle de Jean-Sébastien Bach), un engagement sans répit dans les plus éminents lieux sacrés, passé à satisfaire par ses créations la vie musicale ecclésiastique. L'épuisement à la tâche, la fatigue: il avoue, dans ses lettres, désespérer de la charge de travail d'écriture que lui imposent les vêpres hebdomadaires, le rituel quotidien, les fêtes exceptionnelles... Durant ces 60 années au service du culte, combien de messes, de services liturgiques? Et, tandis que nous révérons l'unique chef-d'œuvre,

¹ Follino, historiographe de cour (cité par Roger Tellart, *Claudio Monteverdi*, Ed. Fayart)

combien Monteverdi a-t-il réellement composé et organisé de Vêpres à la Vierge? Probablement entre 300 et 400 fois dans sa vie. Le calendrier liturgique est long² et les occasions ne manquaient pas entre les Vêpres ordinaires et les fêtes exceptionnelles – celles de la Visitation, de la Nativité, de l'Assomption et bien d'autres.

À ce nombre vertigineux répond donc une seule date: 1610, à laquelle son unique recueil de vêpres à la Sainte Vierge est édité. Mais n'y a-t-il réellement aujourd'hui qu'une seule occasion d'entendre des Vêpres maritales de la main de Monteverdi? Avec l'édition de ses Vêpres, comme l'explique Denis Morrier³, Monteverdi n'a certainement pas voulu offrir à la postérité un chef-d'œuvre unique, complet et définitif dont le mode d'emploi aurait suivi sa pagination, mais bien un recueil dans lequel les musiciens de l'époque allaient librement extraire les pièces dont ils avaient besoin pour

accompagner cet office, à partir des cinq psaumes qui en forment l'ossature et en adaptant les pièces vocales et instrumentales qui le complètent en fonction des effectifs à disposition et du temps donné à sa préparation. Voilà qui rapproche l'édition de 1610 de celle de la maturité du compositeur: en 1641, deux ans avant sa disparition, Monteverdi fait imprimer la *Selva Morale*, son œuvre monumentale conçue elle aussi comme un réservoir de musique sacrée, certes plus riche et varié que sa première édition mais dotée de la même ambition: proposer aux générations qui viendront après lui de quoi accompagner le culte divin dans tous les lieux sacrés, avec le répertoire qu'il a peaufiné pendant des années et qu'il considère peut-être lui-même comme son testament musical.

Il y a peu d'espoir aujourd'hui de retrouver les nombreux offices de vêpres maritales perdues qui ont rythmé le cours de la vie de Monteverdi. Il est cependant réaliste

² «Les chantres doivent prendre part chaque année à une centaine de messes solennelles et à plus de deux cent offices de Vêpres. Ils doivent également participer à divers autres offices mineurs, à une vingtaine de processions et à quatre cérémonies d'exposition de reliques» (Denis Morrier, *Claudio Monteverdi*, Collection Horizon, Ed. Bleu Nuit)

³ Denis Morrier, *op. cit.*

de brosse un portrait de *Vespro della Madonna* telles qu'elles ont pu sonner à la fin de la vie du compositeur. Pour cela, nous sommes partis de la structure des psaumes de la *Selva Morale* que nous avons complété avec l'édition posthume de 1650 (pour le *Laetatus sum* et le *Nisi Dominus*), considérant des vêpres ayant pu être données soit à la Basilique San Marco lors d'une fête religieuse importante, soit – ce qui nous semblerait assez logique – dans la célèbre basilique consacrée à la Vierge, à l'ombre de *l'Assomption à la Vierge* de Titien, là même où Monteverdi sera enterré quelques temps plus tard: la Santa Maria Gloriosa dei Frari. Nous avons enrichi les cinq psaumes structurant l'office qui se concluent avec le cantique du Magnificat par des motets et antiennes: le *Salve Regina*, le *Stabat Virgo Maria* et le célèbre *Pianto della Madonna* dont les destinations originales semblent assez logiquement avoir été celles de vêpres maritales. En prélude du *Laudate Pueri Domino*, nous avons choisi le motet *Ego flos campi*, comme un écho au *Nigra Sum* de 1610, lui aussi extrait du Cantique des cantiques. Enfin, pour compléter ces

vêpres du vieux Monteverdi, deux pièces manquaient: hormis celles de 1610, nous avons perdu toute mise en musique de *l'Ave Maris Stella* et du repons *Domine ad adjuvandum* par Monteverdi. Nous avons donc choisi de faire entendre l'hymne à la Vierge Marie dans une simple alternance des versets, le plain chant se succédant à un contrepoint improvisé aux voix solistes ou aux instruments sur le cantus firmus chanté aux voix d'alto du chœur. Et pour débiter ces vêpres, nous avons extrait de son fameux *Altri Canti d'Amor*, édité à Venise en 1638, le passage écrit dans le style *concitato* si cher au compositeur – sur lequel nous avons appliqué le texte du versiculum d'introduction des vêpres, *Domine ad adjuvandum*: à l'instar de Monteverdi qui, à Mantoue, avait extrait de son *Orfeo* la Toccata et y avait apposé ce même faux-bourdon à cinq voix, dans la veine si révélatrice d'un XVII^e siècle qui n'affectionnait rien plus que la parodie. Et en guise d'hommage... à l'hommage de Monteverdi à lui-même.

Vespro della Madonna

By Vincent Dumestre

What composer in our Western culture can claim to have been more perfectly in the service of religious art than Monteverdi? His artistic life began in the 1580s in Cremona, when the young Claudio, aged 13, worked on the sacred texts of the Vulgate, probably under the watchful eye of his master Ingegneri. His work was published in 1582. The following year, his *Madrigali Spirituali* appeared. Eight years later, he was in Mantua, already “famous throughout the world for the quality of his compositions”¹: his commitment to religious art would never waver. In 1601, he took on the title of Choirmaster for 12 years, until he was called to replace the mediocre Martinengo at St Mark's Basilica in Venice, where he composed and conducted relentlessly until 6 months before his death in 1643.

It's a dizzying prospect: more than 60 years spent writing sacred, liturgical and spiritual works on an almost daily basis. One of the longest creative lives known to man (even longer than that of Johann Sebastian Bach), a tireless commitment in the most eminent of sacred places, spent satisfying ecclesiastical musical life with his compositions. Resulting in exhaustion and fatigue: In his letters, he admits his despair because of the compositional workload imposed on him by the weekly vespers, the daily ritual, the special religious feasts... How many Masses and liturgical services did he attend during his 60 years in the service of religion? And, while we revere the one masterpiece, how many Vespers to the Virgin did Monteverdi compose and put together? Probably between 300 and 400 times in

¹Follino, court historiographer (quoted by Roger Tellart, *Claudio Monteverdi*, Ed. Fayart)

his lifetime. The liturgical calendar is a long one², and there was no shortage of occasions between ordinary Vespers and special feasts – those of the Visitation, the Nativity, the Assumption and many others.

There is only one date associated with this dizzying number: 1610, when his only collection of Vespers for the Blessed Virgin was published. But is there really only one way of listening today to Monteverdi's Vespers for the Virgin Mary? In publishing his Vespers, as Denis Morrier³ explains, Monteverdi certainly did not want to offer posterity a single, complete and definitive masterpiece which simply required following the pagination. Rather, he intended it to be a collection from which the musicians of the day would freely extract the pieces they needed to accompany the service, starting with the five psalms that form its backbone and adapting the vocal and instrumental

pieces that complete it according to the number of players available and the time given to preparing it. This brings the 1610 edition closer to that of the composer's maturity: in 1641, two years before his death, Monteverdi had the *Selva Morale* printed, his monumental work also conceived as a reservoir of sacred music, admittedly richer and more varied than his first edition, but with the same ambition: to offer the generations that would come after him something to accompany divine worship in all sacred places, with the repertoire he had been refining for years and which he himself perhaps considered to be his musical testament.

There is little hope today of finding the many lost marital vespers that punctuated the course of Monteverdi's life. However, it is realistic to paint a portrait of the *Vespro della Madonna* as they may have sounded at the end of the composer's

² "The singers are required to take part each year in around one hundred solemn masses and more than two hundred offices of Vespers. They must also take part in various other minor services, around twenty processions and four relic exposition ceremonies" (Denis Morrier, *Claudio Monteverdi*, Collection Horizon, Ed. Bleu Nuit).

³ Denis Morrier, *op. cit.*

life. Our starting point is the structure of the psalms of the *Selva Morale*, which we have supplemented with the posthumous edition of 1650 (for the *Laetatus sum* and the *Nisi Dominus*), taking into account vespers that may have been performed either in the San Marco Basilica during an important religious festival, or – as would seem quite logical to us – in the famous basilica dedicated to the Virgin, in the shadow of Titian's *Assunzione della Vergine*, where Monteverdi would be buried sometime later: *la Santa Maria Gloriosa dei Frari*. We have added motets and antiphons to the five psalms that structure the office, which conclude with the canticle of the magnificat: the *Salve Regina*, the *Stabat Virgo Maria* and the famous *Pianto della Madonna*, whose original destinations seem to have been those of Marian vespers. As a prelude to the *Laudate Pueri Domino*, we have chosen the motet *Ego flos campi*, as an echo of the *Nigra Sum* of 1610, also taken from the Song of Songs. Finally, to complete these vespers by the old Monteverdi, two pieces

were missing: apart from those from 1610, we have lost all musical settings of the *Ave Maris Stella* and the repons *Domine ad adjuvandum* by Monteverdi. We have therefore chosen to perform the hymn to the Virgin Mary in a simple alternation of verses, the plainchant following an improvised counterpoint of solo voices or instruments on the *cantus firmus* sung by the alto voices of the choir.

And to begin these Vespers, we have extracted from his famous *Altri Canti d'Amor*, published in Venice in 1638, the passage written in the *concitato* style so dear to the composer – to which we have applied the text of the *versiculum* introducing the Vespers, *Domine ad adjuvandum*: following in the footsteps of Monteverdi who, in Mantua, extracted the Toccata from his *Orfeo* and applied the same five-voice faux-bourdon to it, in a vein so revealing of a 17th century that loved nothing more than parody. And by way of homage... to Monteverdi's homage to himself.

Vespro della Madonna

Von Vincent Dumestre

Von welchem Komponistenlaufbahnen unserer westlichen Kultur kann behauptet werden, dass sie vollkommener im Dienst der geistlichen Kunst gestanden habe als die Monteverdis? Im Cremona der 1580er Jahre begann seine Karriere, als sich der erst 13-jährige Claudio wahrscheinlich unter Anleitung seines Lehrers Ingegneri bereits mit den heiligen Texten der Vulgata auseinandersetzte. Sein Werk wurde 1582 veröffentlicht. Im Jahr darauf entstanden seine „Madrigali Spirituali“. Acht Jahre später war er in Mantua und schon „durch die Qualität seiner Kompositionen weltberühmt“¹: Sein Engagement für die sakrale Kunst sollte nie nachlassen. 1601 erhielt er dort den Titel des Kapellmeisters und blieb 12 Jahre lang in dieser Stellung, bis er als Ersatz für den mittelmäßigen Martinengo

an den Markusdom in Venedig berufen wurde: Dort komponierte und dirigierte er unermüdlich bis sechs Monate vor seinem Tod im Jahr 1643. Das scheint unfassbar: über 60 Jahre, in denen er fast täglich an geistlichen, liturgischen und spirituellen Werken schrieb. Ein Künstlerleben, das zu den längsten gehört, die wir kennen (noch länger als das von Johann Sebastian Bach), ein rastloses Engagement an den bedeutendsten sakralen Orten, das damit verbracht wurde, den Bedarf an kirchlicher Musik mit seinen Werken zu befriedigen. Erschöpfung bei der Arbeit und Müdigkeit waren die unausbleibliche Folge: In seinen Briefen beklagt er, dass er an der Schreibezeit verzweifelt, die ihm die wöchentliche Vesper, das tägliche Ritual, die außergewöhnlichen

¹ Follino, Hofhistoriograph (zitiert von Roger Tellart, *Claudio Monteverdi*, Ed. Fayart)

Feste auferlegen... An wie vielen Messen und liturgischen Diensten arbeitete er während dieser 60 Jahre im Dienst der Religion? Und während wir das einzigartige Meisterwerk bewundern, fragt man sich, wie viele Marienvespern Monteverdi tatsächlich komponiert und organisiert hat. Im Laufe seines Lebens wahrscheinlich zwischen 300 und 400. Der liturgische Kalender ist lang², und es gab viele Gelegenheiten zwischen den gewöhnlichen Vespern und den besonderen Festen – Mariä Heimsuchung, Geburt, Mariä Himmelfahrt und vielen anderen mehr.

Dieser schwindelerregenden Zahl steht nur ein Datum gegenüber: 1610, als seine einzige Sammlung von Vespern für die Heilige Jungfrau veröffentlicht wurde. Doch gibt es heute wirklich nur eine Gelegenheit, die Marienvespern Monteverdis zu hören? Wie Denis

Morrier³ erklärt, wollte Monteverdi mit der Herausgabe der Vespers sicherlich nicht der Nachwelt ein einzigartiges, vollständiges und endgültiges Meisterwerk schenken, dessen Gebrauchsanweisung seiner Seitennummerierung folgen sollte. Vielmehr war es als eine Sammlung gedacht, der die Musiker der damaligen Zeit frei die Stücke entnehmen konnten, die sie für die Begleitung des Gottesdienstes brauchten, ausgehend von den fünf Psalmen, die das Gerüst dafür bildeten, und die Vokal- und Instrumentalstücke, die den Text ergänzten, je nach der zur Verfügung stehenden Besetzung und der für die Vorbereitung gegebenen Zeit bearbeiteten. Dies nähert die Ausgabe von 1610 derjenigen aus der Reifezeit des Komponisten an: 1641, zwei Jahre vor seinem Tod, ließ Monteverdi die „Selva Morale“ drucken, sein monumentales Werk, das ebenfalls als Sammelbecken für geistliche Musik gedacht war, zwar

² „Die Sänger müssen jedes Jahr an etwa hundert feierlichen Messen und über zweihundert Vespertagesdiensten mitwirken. Sie müssen auch an verschiedenen anderen kleineren Gottesdiensten, an etwa zwanzig Prozessionen und vier Zeremonien zur Reliquienausstellung teilnehmen.“ (Denis Morrier, *Claudio Monteverdi*, Collection Horizon, Ed. Bleu Nuit)

³ Denis Morrier, op. cit.

umfangreicher und vielfältiger als seine erste Ausgabe, aber mit demselben Anspruch: den künftigen Generationen mit dem Repertoire, an dem er jahrelang gefeilt hatte und das er selbst vielleicht als sein musikalisches Testament betrachtete, etwas anzubieten, das den Gottesdienst an allen heiligen Orten begleitet.

Es gibt heute wenig Hoffnung, die vielen verlorenen Marienvespern wiederzufinden, die Monteverdi im Laufe seines Lebens schrieb. Es ist jedoch realistisch, ein Porträt des „Vespro della Madonna“ zu entwerfen, so wie er am Ende des Lebens des Komponisten geklungen haben könnten. Dazu gingen wir von der Struktur der Psalmen der „Selva Morale“ aus, die wir (für das „Laetatus sum“ und das „Nisi Dominus“) mit der posthumen Ausgabe von 1650 ergänzten, wobei wir die Möglichkeit in Betracht zogen, dass die Vesper entweder im Markusdom an einem wichtigen religiösen Fest oder – was uns ziemlich logisch erschien – in der berühmten, der Jungfrau Maria geweihten Basilika Santa Maria Gloriosa dei Frari „im Schatten“ von Tizians „Mariä Himmelfahrt“ gespielt wurde, also

genau dort, wo Monteverdi einige Zeit später begraben werden sollte. Wir haben die fünf Psalmen, die den Gottesdienst strukturieren und mit dem Gesang des „Magnificats“ enden, mit Motetten und Antiphonen angereichert: das „Salve Regina“, das „Stabat Virgo Maria“ und das berühmte „Pianto della Madonna“, deren ursprüngliche Bestimmungen logischerweise die von Marienvespern gewesen sein dürften. Als Vorspiel zum „Laudate Pueri Domino“ haben wir die Motette „Ego flos campi“ als Echo auf das ebenfalls aus dem Hohelied stammende „Nigra Sum“ aus dem Jahr 1610 gewählt. Schließlich fehlten zur Vervollständigung dieser Vespern des alten Monteverdi noch zwei Stücke: Abgesehen von denen aus dem Jahr 1610 ging jede Vertonung des „Ave Maris Stella“ und des Responsoriums „Domine ad adjuvandum“ durch Monteverdi verloren.

Daher haben wir uns entschieden, die Hymne an die Jungfrau Maria in einem einfachen Wechsel der Verse zu Gehör zu bringen, wobei der Cantus planus auf einen improvisierten Kontrapunkt

mit Solostimmen oder Instrumenten dem Cantus firmus folgt, der von den Altstimmen des Chors gesungen wird. Und für den Beginn dieser Vesper haben wir aus Monteverdis berühmten „Altri Canti d'Amor“, die 1638 in Venedig herausgegeben wurden, die Passage herausgenommen – die in dem von ihm so geliebten Concitato-Stil geschrieben ist –, auf die wir den Text des Versikels

zur Einleitung der Vespers, „Domine ad adjuvandum“, anwenden: so wie Monteverdi in der bezeichnenden Art und Weise des 17. Jahrhunderts, das die Parodie über alles liebte, seinem „Orfeo“ in Mantua die Toccata entnahm und mit dem gleichen fünfstimmigen Fauxbourdon versah. Und als Hommage... als Hommage Monteverdis an sich selbst.



L'Assomption de la Vierge, Titien, ca 1516 (détail)



Pietà, Annibale Carracci, ca 1600

À la recherche des « autres » vêpres de Monteverdi

Par Matthieu Franchin

C'est déjà auréolé de gloire que Monteverdi, né à Crémone en 1567, arrive en 1613 à Venise, pour prendre ses nouvelles fonctions de maître de chapelle dans la basilique Saint-Marc, après sa première période d'activité à Mantoue (1590-1612). Compositeur reconnu, il a déjà fait paraître plusieurs de ses œuvres majeures : ses cinq premiers livres de madrigaux (1587-1605), *L'Orfeo* (1607), plusieurs œuvres religieuses dont ses *Sacrae cantiunculae* publiées à l'âge de quinze ans, et bien sûr, les très célèbres *Vêpres à la Vierge* de 1610.

Aussitôt en poste à Saint-Marc, sa charge de travail est considérable, mais combien enthousiasmante, puisqu'il se retrouve à la tête de l'un des foyers musicaux les plus prestigieux de son temps, riche d'une longue tradition, et où des compositeurs aussi célèbres que Willaert, Cyprien de Rore, et Gabrieli, se sont illustrés avant

lui. Avec une trentaine de chanteurs à sa disposition, et des instrumentistes d'un grand niveau technique, Monteverdi trouve en la chapelle de Saint-Marc le lieu idéal pour expérimenter de nouvelles formes d'expression, emblématiques du *stile concertato* vénitien qui faisait la renommée de la basilique : en témoignent les œuvres religieuses publiées dans la *Selva morale e spirituale* de 1640, et dans le grand recueil posthume de 1650, *Messa a quattro voci e Salmi*.

La quantité de travail demandée par Saint-Marc n'empêche pas le compositeur de participer tout aussi activement à la vie musicale de la Sérénissime, que ce soit dans les milieux profanes, ou sacrés. À l'image de sa renommée, qui fait dire en 1639 au Français Maugars que « ce grand Monteverde » est l'un « des premiers compositeurs du monde », pour avoir trouvé « une nouvelle manière

de composer très admirable, tant pour les instruments que pour les voix¹ », les commandes sont multiples. Ces dernières proviennent aussi bien des riches familles (c'est à la demande du comte Girolamo Mocenigo qu'est composé le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, pour le Carnaval de 1624), que des autres églises de la ville, ou encore des autorités municipales. Citons, entre autres, le Requiem (hélas perdu) que Monteverdi donne le 25 mai 1621 pour les funérailles de Côme II de Médicis dans la basilique Santi Giovanni e Paolo. Les 16 août 1623 et 1627, la Scuola Grande de San Rocco le sollicite pour la fête patronale. En 1635, c'est à la basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari, là même où il sera enterré plus tard, que la communauté milanaise lui commande de la musique pour la fête organisée en l'honneur de San Carlo Borromeo.

Parmi tous les offices religieux qui ont lieu à Venise, l'un des plus importants et spectaculaires sur le plan musical, est

sans doute celui des vêpres. Avant-dernier service de la journée, qui a lieu tôt le soir, cet office est ordinairement composé d'une série de cinq psaumes, d'un hymne, et du Magnificat, chaque psaume étant lui-même suivi d'une antienne. Depuis la fin du XVI^e siècle en Italie, il était d'usage de chanter (et non de réciter) les psaumes, de façon polyphonique, particularité à laquelle s'ajoutait celle de remplacer les antiennes grégoriennes qui suivaient les psaumes par des motets, ou *concerti sacri*, exécutés par les instruments, l'orgue, ou les voix. La ville de Venise tenait particulièrement à ces offices, jusqu'à en faire une marque de fabrique, en prenant des libertés par rapport au culte romain. Véritable événement musical en soi, ces vêpres pouvaient durer plusieurs heures, en étant le lieu d'épanouissement du style qu'on a appelé « moderne » ou « concertant », à travers l'utilisation de pièces musicales monumentales et spectaculaires, faisant intervenir le double chœur, les instruments... Tout cela par opposition à la messe et à son stile antico,

¹ Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie écrite à Rome le premier octobre 1639*, dans Ernest Thoinan, *Maugars*, Paris, Claudin, 1865, p. 42.

que Monteverdi maîtrisait tout aussi bien, et auquel il restera attaché toute sa vie (citons la *Missa In illo tempore*, publiée en miroir des *Vêpres* de 1610, ou encore la *Messa a 4 da capella* incluse dans la *Selva morale e spirituale*).

Nombreuses ont été les vêpres que Monteverdi a dirigées au cours de sa vie. Le 24 juin 1620, de passage à Venise, Constantin Huygens rend par exemple compte, dans son journal, des vêpres à Saint Jean-Baptiste qu'il a entendues dans l'église San Giovanni Battista in Bragora, et qui l'ont particulièrement impressionné. Le voyageur écrit: «j'entendis la plus accomplie musique, que je fais état d'ouïr en ma vie. Le tant renommé Claudio di Monteverde, maître de la chapelle à Saint-Marc, qui en était l'auteur, la dirigea et modéra aussi cette fois, accompagné de 4 théorbes, 2 cornets, 2 fagotti, 2 violons, une viole basse de monstrueuse grandeur, les orgues et autres instruments, qui furent touchés et maniés au parangon les

uns des autres, outre 10 ou 12 voix, qui de ravissement me mirent hors de moi²».

Si les offices de vêpres pouvaient être consacrés à la célébration de saints, comme dans l'exemple cité ci-dessus, ils pouvaient aussi l'être à celle de la Vierge. Le calendrier liturgique annuel en offrait huit occasions, avec les fêtes de la Conception, de la Purification, de l'Annonciation, de la Visitation, de Notre-Dame des Neiges, de l'Assomption, de la Nativité, et de la Présentation. Ajoutons à cela que le culte marial était particulièrement fervent dans la ville de Venise au XVII^e siècle, notamment en 1631, lorsqu'est célébrée la fin de la terrible épidémie de peste qui venait de décimer la population pendant près d'un an. Les autorités de la Sérénissime prennent la décision d'édifier une nouvelle église – celle de la Salute – et plusieurs cérémonies et processions ont lieu entre Saint-Marc et le chantier de la future église. Monteverdi, comme toujours, y participe: c'est cette

² Constantin Huygens, *Journal*, dans *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, vol. 15, 'S Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1894, p. 128. Ces «vêpres à Saint Jean-Baptiste» ont fait l'objet d'une proposition de reconstruction par Frits Noske, enregistrées sous la direction de Gustav Leonhardt en 1988.

année, pour la grande messe d'action de grâces organisée en novembre, que le compositeur met au point l'imposant et exubérant *Gloria a 7*, plus tard publié dans le recueil de la *Selva*. L'œuvre elle-même de Monteverdi porte les traces de cette dévotion mariale: outre les grandes *Vêpres* de 1610, citons les *Letanie della Beata Vergine* publiées dans le recueil posthume de 1650, le célèbre *Pianto della Madonna* et les trois *Salve Regina* de la *Selva*, ou encore son motet *Exultent caeli et gaudeant angeli*, spécialement composé pour la fête de l'Annonciation. Il était dès lors tout naturel, pour ces vêpres «testamentaires» enregistrées dans le présent disque, de les dédier à la Vierge, et de proposer une reconstitution possible de ces «autres» vêpres à la Vierge que Monteverdi a pu composer à Venise entre 1614 et 1643. Le projet était également de recontextualiser ces musiques dans leur cadre liturgique d'origine, en vue duquel elles ont été composées.

Pour proposer un déroulé de vêpres mariales qui ne reprenne pas les pièces éditées en 1610, mais qui contienne bien les cinq psaumes ordinaires de l'office

(*Dixit Dominus, Laudate pueri, Laetatus sum, Nisi Dominus* et *Lauda Jerusalem*), avec leurs motets et le Magnificat, il a été nécessaire de se tourner vers les deux grands recueils de musique religieuse de Monteverdi: la *Selva morale e spirituale* de 1640, et le recueil posthume *Messa a quattro voci e Salmi* de 1650. Ces deux ouvrages, d'où proviennent l'essentiel des pièces entendues dans ce disque, sont emblématiques des évolutions musicales et stylistiques opérées par Monteverdi durant cette première moitié du XVII^e siècle à Venise.

Édité entre 1640 et 1641, la *Selva morale e spirituale* est la dernière publication de Monteverdi, peu avant sa mort en 1643. D'une ampleur sans précédent, il contient près d'une quarantaine de pièces, et s'organise en plusieurs parties: des madrigaux spirituels en italien, des pièces destinées à la messe, et une série de pièces destinées aux vêpres incluant psaumes, hymnes, motets, et Magnificat. L'organisation du recueil est à l'opposé de celle des *Vêpres* de 1610: reprenant la métaphore de la «forêt», la *Selva* est conçue comme une grande réserve à

l'intérieur de laquelle le musicien est libre de choisir les pièces, et leur ordre, en fonction de leur destination, ou de leur usage. Plusieurs pièces, comme les psaumes, le Magnificat, ou les motets, sont données par Monteverdi sous deux ou trois versions. Comme pour le huitième livre des madrigaux que Monteverdi avait fait publier quelques années auparavant (en 1638), la *Selva* est un grand recueil testamentaire en même temps qu'un manifeste, récapitulant plus de trente ans de travail, et de recherches, incluant des pièces de styles différents, renvoyant aussi bien au *stile antico*, qu'au *stile moderno*. Cet aspect testamentaire est encore renforcé par le fait que ce recueil ne se contente pas de présenter des œuvres exclusivement vénitiennes. Le *Pianto della Madonna* reprend ainsi le *Lamento* de son opéra *Arianna*, créé à Mantoue en 1608, et les *Selva* sont elles-mêmes dédiées à Éléonore de Gonzague, la fille de celui qui avait employé Monteverdi à Mantoue, le duc Vincent I^{er} de Gonzague.

Publié en 1650, sept ans après la mort de Monteverdi, l'autre dernier grand recueil de musique religieuse est intitulé *Messa a quattro voci e Salmi*. À l'image des *Selva*, il

contient une messe, des litanies à la Vierge, ainsi qu'un ensemble de psaumes inédits, retrouvés dans les papiers du compositeur après sa mort, et destinés à compléter ceux déjà présentés dans le recueil de 1640. Mis au point par l'éditeur vénitien Alessandro Vincenti, qui avait déjà publié le huitième livre des madrigaux (et qui se chargera du neuvième et dernier en 1651), ce recueil est un ultime hommage à l'«Eccellentissimo Monteverde», comme Vincenti l'écrit lui-même dans la dédicace en ouverture de l'ouvrage.

Après l'introduction du *Deus in adjutorium*, c'est par le psaume *Dixit Dominus secundo* (SV 264) que s'ouvrent ces vêpres mariales. Composé pour un double chœur à huit voix, avec deux violons, et quatre violes ou saqueboutes, il s'agit de l'une des compositions les plus amples de la *Selva*, très probablement destinée à la chapelle de Saint-Marc. Monteverdi s'y révèle, comme à son habitude, maître des contrastes et de la théâtralité, et ce dès les premières mesures. Après une brève section ternaire sur le «Dixit Dominus Domino

meo», confiée aux voix de sopranos et de ténors, le contraste avec le passage au discours direct dans le psaume («Sede a dextris meis») est saisissant: l'ensemble du chœur, soutenu par les instruments, profère des croches répétées pour figurer les «ennemis» («inimicos tuos»), ce qui confère à ce passage des accents martiaux qui ne sont pas sans rappeler ceux des madrigaux du huitième livre. Un sentiment d'apaisement survient avec la nouvelle section introduite par les paroles «Virgam virtutis tuae», construite sur le principe d'un canon, avec les entrées successives des voix, tandis que Monteverdi scande la répétition des paroles «a dextris tuis» par des silences, ce qui devait particulièrement bien ressortir dans l'acoustique de Saint-Marc. La section ouverte par le «De torrente» est tout aussi brillante: les vocalises chantées par le trio des sopranos et des ténors figurent l'image du torrent, aussitôt interrompues par les injections du chœur sur «propterea». Le mot «exaltabit» donne lui aussi lieu à une profusion de vocalises, chantées à tour de rôle par toutes les parties du chœur.

Le motet Ego flos campi (SV 301) atteste

du succès que les œuvres de Monteverdi rencontraient de son propre vivant: on le retrouve publié à Venise en 1624 dans l'anthologie de Lorenzo Calvi, la *Seconda raccolta de sacri canti*. À l'inverse des psaumes concertants, destinés à des chœurs, il s'agit ici d'un motet pour voix seule et basse continue. Le texte est tiré du Cantique des cantiques, largement repris, à l'époque, dans le cadre du culte marial. La sensualité du texte est soulignée par la répétition des paroles, et l'utilisation du tétracorde descendant sur les mots «sicut lilum» et «sicut amica». Les images poétiques sont quant à elles merveilleusement soulignées par les vocalises qui confèrent à cette pièce une dimension mystique, dans laquelle la musique soutient pleinement la ferveur de la prière.

Également publié dans la *Selva*, le second psaume de ces vêpres, *Laudate pueri primo* (SV 270), est composé pour un chœur à cinq voix. Monteverdi y expérimente un procédé très différent de celui du *Dixit Dominus*, en divisant cette fois les voix en trois groupes (les deux sopranos, les

deux ténors, et la basse seule), et en leur donnant la parole successivement. Ce sont les deux voix de ténors qui entonnent les premières paroles du psaume, «Laudate pueri Dominum», avant que les voix de soprano ne prennent le relai, et ne laissent elles-mêmes place à la voix de basse, qui se voit confier un grand solo, en dialogue avec les instruments. L'effet n'en est que plus saisissant lorsque l'ensemble des voix se retrouve en tutti sur le vibrant «suscitans a terra inopem». Les longues vocalises chantées par le duo de ténors sur la doxologie du «Gloria» rappellent que la virtuosité des chanteurs solistes atteignait probablement à Saint-Marc son apogée, capables qu'ils étaient d'improviser librement, comme en témoignent notamment les motets additionnés d'ornements de Francesco Severi, ou les suggestions de diminutions vocales du «Possente spirto» de *L'Orfeo* de Monteverdi.

Comme toujours chez Monteverdi, la frontière entre profane et sacré est très poreuse. En témoigne la Toccata bien connue de *L'Orfeo*, reprise en ouverture des *Vêpres* de 1610, ou encore le *Beatus*

vir primo ou le *Confitebor terzo* de la *Selva*, qui réutilisent respectivement les madrigaux *Chiome d'oro* et *Chi vol haver felice* des septième et huitième livres, sans parler du *Pianto della Madonna*, contrafactum spirituel du *Lamento d'Arianna*. Mais cette pratique n'était pas propre à Monteverdi, puisqu'Aquilino Coppini a lui-même publié, dès 1607, un recueil entier de parodies spirituelles de madrigaux, intitulé *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori*. C'est de cet ouvrage que provient le *Stabat Virgo Maria*, contrafactum d'*Era l'anima mia* (SV 96), pour cinq voix, du cinquième livre des madrigaux. Ainsi transformées, ces œuvres étaient destinées à être réutilisées dans des contextes liturgiques, pour remplir la fonction de motets, y compris pour les vêpres. On remarquera l'habileté avec laquelle Coppini a remplacé le poème italien original de Guarini par de nouveaux vers en latin, pour ce «*Stabat Virgo Maria*», paraphrase du «*Stabat Mater*». Mais ce nouveau poème ne se contente pas de décrire la douleur de la Vierge, comme le fait ordinairement le *Stabat Mater*.

Il va jusqu'à faire parler la Vierge elle-même, à travers le discours direct, ce qui décuple la puissance expressive originale du madrigal, et sublime la souffrance de Marie face à la mort de son fils. La musique originale de Monteverdi épouse de fait à merveille le nouveau texte latin, et ce dès l'ouverture du madrigal, avec les trois voix les plus graves qui entonnent « *piuttosto lento* » les premiers vers, pour dépeindre la situation dramatique, avant que le discours ne s'anime, pour laisser libre cours à l'expression de la douleur de la Vierge.

Issu du recueil posthume de 1650, le troisième psaume *Laetatus sum primo* (SV 198) est remarquable en tous points. Composé pour six voix (deux sopranos, deux ténors, deux basses) avec une instrumentation spécifiée de deux violons, deux saqueboutes, et un basson, il plonge immédiatement l'auditeur dans la joie, avec un procédé d'une grande simplicité: celui d'un ostinato de basse, fondé sur la répétition de quatre notes (sol-sol-do-ré). Inlassablement répétées pendant près de 170 mesures, dans une métrique d'abord binaire, puis ternaire,

ces notes permettent de laisser libre cours au chant des voix, qui dialoguent les unes avec les autres avant de se réunir dans un grand tutti homorythmique, le « Gloria », dont la tonalité (La Majeur) tranche avec celle déployée depuis le début (Sol Majeur). Ce grand psaume concertant et festif, emblématique du style vénitien, se termine par un retour de l'ostinato initial, sur lequel les voix continuent de rivaliser de vocalises sur les dernières paroles de la prière, « Amen ».

Signe de l'importance de la dévotion mariale dans la Venise du XVII^e siècle, Monteverdi livre trois versions successives de l'antienne Salve Regina dans la *Selva*. Celle choisie pour ces vêpres, le *Salve Regina secondo* (SV 284), est composée pour deux voix, dont le choix (sopranos ou ténors) est laissé à la discrétion de l'interprète. Si l'œuvre, qui tient ici place de motet, est relativement brève, elle n'en est pas moins intense: dès le début, au moment de la salutation, les deux voix s'entrelacent et se croisent comme si elles ne faisaient qu'une, sans qu'aucune n'ait la prépondérance sur l'autre. La suite de la prière, qui alterne sections binaires

avec sections ternaires, est prétexte à de poignantes invocations. Notons la façon dont Monteverdi rend musicalement les «soupirs» («suspiramus»): le mot est égrené tout le long d'une gamme descendante, sur laquelle chaque note est systématiquement entrecoupée par des silences, rendant le chant haletant. Le mouvement d'adoration sur «ostende» est de son côté soutenu par une gamme ascendante, tandis que sur le «o dulcis Virgo Maria» final, les deux voix rivalisent en entonnant tour à tour des vocalises, dans un mouvement également ascendant, qui rend toujours plus intense la ferveur de cette imploration.

Composé pour six voix (deux sopranos, alto, deux ténors, basse) et édité dans le recueil posthume de 1650, le psaume *Nisi Dominus secundo* (SV 201) est saisissant de théâtralité. Cette grande pièce, qui n'est pas sans rappeler le style du *Dixit Dominus secundo* ou du *Magnificat primo* de la *Selva*, est ici traitée comme un grand madrigal, Monteverdi alternant les passages qui font successivement entrer les six voix en imitation, avec les passages choraux, en homorythmie. Le jeu des

contrastes est à son comble lorsque les voix qui profèrent les paroles du «Surgite» sur des rythmes très rapides de croches et de doubles-croches, sont brutalement interrompues par les autres voix du chœur qui entonnent le mot «doloris», sur des valeurs longues, avec des enchaînements saisissants de dissonances.

S'il est bien une œuvre qui incarne à elle seule la dimension testamentaire de la *Selva*, c'est sans doute le *Pianto della Madonna* (SV 288), placé par Monteverdi à la toute fin du recueil. Il s'agit, encore une fois, d'un contrafactum spirituel, du célèbre *Lamento d'Arianna*, issu de l'opéra d'*Arianna* créé à Mantoue en 1608. Composé pour les noces de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie, et commandé par Vincent I^{er} de Gonzague, *Arianna* avait obtenu un immense succès, en partie grâce à son *Lamento* qui, d'après le compte-rendu officiel, avait tiré des larmes à toutes les dames de la cour. Preuve de son succès, ce *Lamento* est publié dès 1623 par divers éditeurs italiens. Monteverdi lui-même y était très attaché. Seul fragment conservé de son opéra perdu dans les flammes lors du sac

de Mantoue, il le publiera en 1614 dans une version polyphonique à cinq voix dans son sixième livre des madrigaux. Il l'évoque encore, le 22 octobre 1633, dans sa lettre au cardinal Doni: «au moment d'écrire le *Lamento d'Arianna*, ne trouvant d'auteur qui m'ouvrît la voie naturelle à l'imitation ou qui m'éclairât sur la nécessité, pour moi, de l'imitation autre que Platon (chez qui j'en découvrais une lueur si discrète qu'à peine pouvais-je deviner de loin, avec ma faible vue, le peu qu'il me laissait voir), j'ai pu vérifier, dis-je, le grand effort qu'il me fallut fournir pour accomplir les quelques imitations que je fis³». Il n'est donc pas anodin que cette œuvre soit reprise, en 1640, dans le recueil testamentaire de la *Selva*: aux dires mêmes de Monteverdi, elle est emblématique du *stile moderno* et de la *seconda prattica*. Appartenant au genre représentatif, elle est entièrement tournée vers la peinture des affects. Il s'agit d'un manifeste exemplaire de la puissance de la déclamation et de l'expression musicale, au service d'un

texte indifféremment profane, ou sacré: la musique est bien ici capable de tout exprimer, et d'être au plus proche de la vérité humaine. Originellement consacré à la peinture de la douleur d'Ariane, délaissée par Thésée, le *Pianto della Madonna* met ici en scène la Vierge Marie, au pied de la croix, déplorant la mort du Christ. Le texte, réécrit en latin, épouse admirablement la musique originale. Structuré en quatre sections, ce *Pianto* nous saisit dès les premières mesures, avec la voix qui parcourt successivement des intervalles descendants de quinte diminuée, et d'octave, sur le «*Iam moriar, mi fili*». Après cette expression poignante de la douleur, le discours musical s'anime et devient davantage déclamatoire dans la seconde section, au cours de laquelle la Vierge interpelle son fils. Là encore, on admire la façon dont la musique incarne les affects, avec un spectaculaire saut de septième mineure sur le «*heu*», et les intervalles successifs de tierce mineure

³ Claudio Monteverdi, Lettre du 22 octobre 1633, dans *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, Jean-Philippe Navarre et Annonciade Russo (éd.), Sprimont, Mardaga, 2001, p. 215.

sur « hic ploro » et « relinquo ». Les deux dernières sections illustrent quant à elles remarquablement le *stile concitato*, dont Monteverdi s'était fait le défenseur dans la préface de son huitième livre des madrigaux. Propre à l'expression de la colère et de la véhémence, ce style d'expression se caractérise par la répétition successive et rapide (avec croches ou doubles croches), des mêmes notes : la musique devient ici très proche de la déclamation parlée. Le contraste avec les dernières mesures du *Pianto* n'en est que plus saisissant, avec le retour à la plainte et à l'expression de la douleur, entrecoupée par les silences, et la magnifique mise en valeur du mot « dolore », sur des valeurs longues.

Confié à un chœur de cinq voix, le psaume *Lauda Jerusalem* (SV 203), publié dans le recueil posthume de 1650, montre encore une fois la capacité, et l'habileté de Monteverdi à pouvoir pratiquer tous les styles. À l'opposé du *Dixit Dominus*, du *Laetatus sum*, ou du *Nisi Dominus*, conçus comme des manifestes du *stile moderno* et concertant, ce psaume renvoie au *stile osservato*, avec un développement

purement polyphonique. Avec son cantus firmus chanté par les voix dessus par dessus la polyphonie des autres voix, dans les premières mesures de l'ouvrage, ce psaume n'est pas sans rappeler certaines des pièces des *Vêpres* de 1610. Le respect assez strict du contrepoint et de la polyphonie n'empêche pas Monteverdi de créer des effets expressifs toujours saisissants, comme l'utilisation soudaine des chromatismes, sur le mot « liquefaciet ».

Publié dans la *Selva*, le *Magnificat primo* (SV 281) est assurément l'une des pièces majeures du recueil, emblématique et testamentaire, dans laquelle Monteverdi montre, une fois encore, sa parfaite maîtrise du *stile moderno*. À l'opposé du *Magnificat secondo*, publié dans le même recueil et relevant du *stile antico*, celui-ci est, comme le *Dixit Dominus secondo*, composé pour un double chœur de huit voix, et instruments – deux violons et quatre violes ou saqueboutes. En alternant les interventions du chœur, et celles, solistes, du ténor, la première section du *Magnificat* est d'emblée spectaculaire : le chant se développe sur une métrique

ternaire, entraînant, et propice à l'expression de la joie. On admire la façon dont Monteverdi varie les effectifs musicaux dans chacune des sections de l'œuvre: après le « Quia respexit » qui fait place à un duo de sopranos dialoguant avec les deux violons, puis le chœur, sur un rythme toujours ternaire et dynamique, le « Quia fecit » saisit par sa plénitude, avec un grand développement contrapuntique. Les entrées successives des voix sur le « Et misericordia » nous emmènent dans l'univers du madrigal. Cette incursion de l'esthétique madrigalesque est encore plus perceptible au moment du « Fecit potentiam »: les passages homorythmiques, qui mettent en valeur la déclamation du texte, sont entrecoupés par un premier duo en dialogue de deux

sopranos (avec des vocalises virtuoses), puis de deux basses, et enfin de deux ténors. Monteverdi ne joue pas seulement sur le contraste des dynamiques, mais aussi sur celui des affects, lorsque le chœur entonne, toujours dans le même esprit madrigalesque, le « Suscepit Israel »: le discours, très animé, se retrouve brutalement suspendu sur le mot « misericordiae », que Monteverdi met en valeur par une utilisation de chromatismes, et de valeurs rythmiques longues. La doxologie est enfin entonnée par deux ténors qui rivalisent de diminutions sur le mot « Gloria », avant le grand tutti final sur lequel se rejoignent voix et instruments, et qui clôt ce *Magnificat* dans un esprit de jubilation.



Éléonore de Gonzague, Justus Sustermans, ca 1621

In search of Monteverdi's “other” vespers

By Matthieu Franchin

Monteverdi, who was born in Cremona in 1567, arrived in Venice in 1613 to take up his new appointment as choirmaster in Saint Mark's Basilica, after his first period in Mantua (1590-1612). A renowned composer, he had already published several of his major works: his first five books of madrigals (1587-1605), *L'Orfeo* (1607), several religious works including his *Sacrae cantiunculae* published at the age of fifteen, and of course, the very famous *Vespro della Beata Vergine* of 1610.

As soon as he took up his post at Saint Mark's, his workload was considerable, but also very stimulating, as he found himself at the head of one of the most prestigious musical centres of his time, with a long tradition and where such famous composers as Willaert, Cyprien de Rore and Gabrieli had distinguished themselves before him. With some thirty singers at his disposal, and instrumentalists

of a high technical level, Monteverdi found the chapel of San Marco the ideal place to experiment with new forms of expression, emblematic of the Venetian *stile concertato* for which the basilica was renowned: witness the religious works published in the *Selva morale e spirituale* of 1640, and in the great posthumous collection of 1650, *Messa a quattro voci e Salmi*.

The amount of work demanded by San Marco did not prevent the composer from taking an equally active part in the musical life of the Serenissima, whether in secular or sacred circles. In keeping with his reputation, which led the Frenchman Maugars to declare in 1639 that “this great Monteverde” was “one of the world's leading composers” for having found “a new and highly admirable way of composing, both for instruments and for voices¹”, commissions were numerous.

¹ Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* written in Rome on 1 October 1639, in Ernest Thoinan, *Maugars*, Paris, Claudin, 1865, p. 42.

These came from wealthy families (it was at the request of Count Girolamo Mocenigo that the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* was composed for the Carnival of 1624), other churches in the city and the municipal authorities. Monteverdi's *Requiem* (sadly lost) for the funeral of Cosimo II de' Medici in the Basilica dei Santi Giovanni e Paolo on 25 May 1621 is just one example. On 16 August 1623 and 1627, the Scuola Grande di San Rocco commissioned him to write music for its patron saint's day. In 1635, at the Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, where he was later buried, the Milanese community commissioned him to write music for the feast organised in honour of San Carlo Borromeo.

Of all the religious services held in Venice, the Vespers are undoubtedly one of the most important and spectacular from a musical point of view. The penultimate service of the day, which takes place in the early evening, usually consisting of a series of five psalms, a hymn and the Magnificat, each psalm followed by an antiphon. Since the end of the 16th century in Italy, it had been customary to sing (rather than recite)

the psalms polyphonically, a practice that also included replacing the Gregorian antiphons that followed the psalms with motets, or *concerti sacri*, performed by instruments, organ or voices. The city of Venice was particularly fond of these services, to the point of making them a trademark by taking liberties with Roman worship. A veritable musical event in itself, these vespers could last for several hours, and were the birthplace of what has been called the “modern” or “concertante” style, through the use of monumental and spectacular pieces of music, involving the double choir, instruments... All this contrasted with the Mass and its *stile antico*, which Monteverdi mastered just as well, and to which he remained attached throughout his life (mention should be made of the *Missa In illo tempore*, published as a mirror image of the Vespers of 1610, or the *Messa a 4 da capella* included in the *Selva morale e spirituale*).

Monteverdi conducted many vespers during his lifetime. On 24 June 1620, Constantin Huygens was in Venice and wrote in his diary about the Vespers

of St John the Baptist that he heard in the church of San Giovanni Battista in Bragora, which particularly impressed him. The traveller wrote: "I heard the most accomplished music I have ever heard in my life. The renowned Claudio di Monteverde, choirmaster at San Marco, who had written it, also conducted it this time, accompanied by 4 theorbos, 2 cornets, 2 bassoons, 2 violins, an absolutely huge bass viol, organs and other instruments, which were played and handled in perfect harmony with each other, in addition to 10 or 12 voices, which delighted me to no end²".

While the offices of vespers could be devoted to the celebration of saints, as in the example given above, they could also be dedicated to the Virgin Mary. The annual liturgical calendar offered eight such occasions, with the feasts of the Conception, the Purification, the Annunciation, the Visitation, Our Lady of the Snows, the Assumption, the Nativity

and the Presentation. In addition, Marian worship was especially fervent in Venice in the 17th century, particularly in 1631, when the end of the terrible plague epidemic that had decimated the population for almost a year was celebrated. The Serenissima authorities decided to build a new church – that of the Salute – and several ceremonies and processions took place between San Marco and the site of the future church. Monteverdi, as always, took part: it was in this year, for the great thanksgiving mass organised in November, that the composer devised the imposing and exuberant *Gloria a 7*, later published in the *Selva* collection. Monteverdi's own work bears the marks of this devotion to the Virgin Mary: In addition to the great Vespers of 1610, these include the *Letanie della Beata Vergine* published in the posthumous collection of 1650, the famous *Pianto della Madonna* and the three *Salve Regina de la Selva*, and his

² Constantin Huygens, Diary, in *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, vol. 15, 'S Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1894, p. 128. These "Vespers for St John the Baptist" were the subject of a proposed reconstruction by Frits Noske, recorded under the direction of Gustav Leonhardt in 1988.

motet *Exultent caeli et gaudeant angeli*, composed especially for the feast of the Annunciation. It was therefore only natural that the “testamentary” vespers recorded on this disc should be dedicated to the Virgin, and that we should offer a possible reconstruction of the “other” vespers to the Virgin that Monteverdi may have composed in Venice between 1614 and 1643. The project was also to recontextualise this music in its original liturgical setting, for which it was composed.

In order to propose a set of Marian vespers that did not repeat the pieces published in 1610, but that did contain the five ordinary psalms of the Office (*Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus* and *Lauda Jerusalem*), with their motets and the Magnificat, it was necessary to turn to Monteverdi's two great collections of religious music: the *Selva morale e spirituale* (1640) and the posthumous *Messa a quattro voci e Salmi* (1650), from which most of the pieces on this disc are taken, are emblematic of the musical and stylistic changes Monteverdi

underwent in Venice in the first half of the 17th century.

Published between 1640 and 1641, the *Selva morale e spirituale* was Monteverdi's last publication, shortly before his death in 1643. Unprecedented in scope, it contains almost forty pieces and is divided into several parts: spiritual madrigals in Italian, pieces for the Mass, and a series of pieces for Vespers including psalms, hymns, motets and the Magnificat. The organisation of the collection is the opposite of that of the Vespers of 1610: Taking up the metaphor of the “forest”, the *Selva* is conceived as a large reserve within which the musician is free to choose the pieces, and their order, according to their purpose or use. Several pieces, such as the Psalms, the Magnificat and the motets, are given by Monteverdi in two or three versions. As with the eighth book of madrigals that Monteverdi had published a few years earlier (in 1638), the *Selva* is a great testamentary collection as well as a manifesto, summing up more than thirty years of work and research, including pieces in a variety of styles, from the *stile antico* to the *stile*

moderno. This testamentary aspect is further strengthened by the fact that this collection does not simply present exclusively Venetian works. The *Pianto della Madonna* features the *Lamento* from his opera *Arianna*, premiered in Mantua in 1608, and the *Selva* are themselves dedicated to Eleonora Gonzaga, the daughter of Monteverdi's employer in Mantua, Duke Vincent I of Gonzaga.

Published in 1650, seven years after Monteverdi's death, the other major collection of religious music is entitled *Messa a quattro voci e Salmi*. Like the *Selva*, it contains a Mass, litanies to the Virgin, and a set of previously unpublished psalms, found in the composer's papers after his death and intended to supplement those already presented in the 1640 collection. Put together by the Venetian publisher Alessandro Vincenti, who had already published the eighth book of madrigals (and who would take on the ninth and last in 1651), this collection is a final tribute to the "Eccellentissimo Monteverde", as Vincenti himself writes in the dedication at the beginning of the work.

After the introduction to the Deus in adjutorium, these Marian vespers open with the psalm *Dixit Dominus secundo* (SV 264). Composed for an eight-voice double choir, with two violins and four viols or sackbuts, it is one of *La Selva*'s largest compositions, most likely intended for the chapel of San Marco. As usual, Monteverdi shows himself to be a master of contrasts and theatricality, right from the opening bars. After a brief ternary section on the "Dixit Dominus Domino meo", entrusted to the sopranos and tenors, the contrast with the shift to direct speech in the psalm ("Sede a dextris meis") is striking: The entire choir, supported by the instruments, sings repeated quavers to represent the "enemies" ("inimicos tuos"), giving this passage a martial tone reminiscent of the madrigals in the eighth book. A feeling of appeasement comes over the new section introduced by the words "Virgam virtutis tuae", built on the principle of a canon, with successive entries by the voices, while Monteverdi punctuates the repetition of the words "a dextris tuis" with silences, which must have stood out particularly well in

the acoustics of San Marco. The section opened by the “De torrente” is equally brilliant: the vocalisations sung by the trio of sopranos and tenors portray the image of a torrent, immediately interrupted by the choir's injections of “propterea”. The word “exaltabit” also gives rise to a profusion of vocalisations, sung in turn by all parts of the choir.

The motet *Ego flos campi* (SV 301) attests to the success that Monteverdi's works met with during his lifetime: it was published in Venice in 1624 in Lorenzo Calvi's anthology, *La Seconda raccolta de sacri canti*. Unlike the concertante psalms, intended for choirs, this is a motet for solo voice and continuo. The text is taken from the Song of Songs, which was widely used in Marian worship at the time. The sensuality of the text is underlined by the repetition of the words and the use of the descending tetrachord on the words “sicut lilum” and “sicut amica”. The poetic images are marvellously underscored by the vocalisations, giving this piece a mystical dimension in which the music fully supports the fervour of the prayer.

Also published in the Selva, the second psalm of these vespers, *Laudate pueri primo* (SV 270), is composed for a five-part choir. Here Monteverdi experimented with a very different procedure from that used in the *Dixit Dominus*, this time dividing the voices into three groups (two sopranos, two tenors and bass) and bringing them to the fore one after the other. The first words of the psalm, *Laudate pueri Dominum*, are intoned by the two tenor voices, before the soprano voices take over, giving way to the bass, who is given a great solo, in dialogue with the instruments. The effect is all the more striking when all the voices join in tutti on the vibrant “suscitans a terra inopem”. The long vocalisations sung by the tenor duet on the doxology of the *Gloria* are a reminder that the virtuosity of the solo singers was probably at its peak at San Marco, capable as they were of improvising freely, as the motets with added ornaments by Francesco Severi illustrate, or the suggestions for vocal diminutions in the *Possente spirto* from Monteverdi's *L'Orfeo*.

As always with Monteverdi, the boundary between secular and sacred is very porous. For example, the well-known *Toccata* from *L'Orfeo*, repeated as the overture to the 1610 Vespers, or the *Beatus vir primo* or the *Confitebor terzo* from *La Selva*, which respectively re-use the madrigals *Chiome d'oro* and *Chi vol haver felice* from the seventh and eighth books, not to mention the *Pianto della Madonna*, a spiritual contrafactum to Arianna's *Lamento*. But this practice was not unique to Monteverdi, since Aquilino Coppini himself published an entire collection of spiritual parodies of madrigals in 1607, entitled *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori*. From this work comes the *Stabat Virgo Maria, contrafactum d'Era l'anima mia* (SV 96), for five voices, from the fifth book of madrigals. Transformed in this way, these works were intended to be reused in liturgical contexts as motets, including for vespers. Note the skill with which Coppini replaced Guarini's original Italian poem with new Latin verses for this "Stabat Virgo Maria", a paraphrase of the "Stabat Mater". But this new poem does not just

describe the Virgin's pain, as the *Stabat Mater* usually does. He goes so far as to make the Virgin herself speak, through direct speech, which increases tenfold the original expressive power of the madrigal, and sublimates Mary's suffering in the face of her son's death. Monteverdi's original music marries the new Latin text perfectly, right from the opening of the madrigal, with the three lowest voices intoning the first lines "piuttosto lento" to depict the dramatic situation, before the speech comes to life, giving free rein to the expression of the Virgin's grief.

From the posthumous collection of 1650, the third psalm *Laetatus sum primo* (SV 198) is remarkable in every way. Composed for six voices (two sopranos, two tenors, two basses) with specified instrumentation of two violins, two sackbuts and a bassoon, it immediately plunges the listener into joy, using a very simple procedure: a bass ostinato based on the repetition of four notes (G-G-C-D). Repeated endlessly for nearly 170 bars, in a metrical pattern first binary, then ternary, these notes give free rein to the singing voices, who dialogue with

each other before coming together in a great homorhythmic tutti, the “Gloria”, whose key (A Major) contrasts with the one used from the beginning (G Major). This great concertante and festive psalm, emblematic of the Venetian style, ends with a return of the initial ostinato, over which the voices continue to compete in vocalisations on the last words of the prayer, “Amen”.

As a sign of the importance of Marian devotion in 17th-century Venice, Monteverdi wrote three successive versions of the antiphon *Salve Regina* in *La Selva*. The one chosen for these Vespers, *La Salve Regina secondo* (SV 284), is composed for two voices, the choice of which (sopranos or tenors) is left to the performer's discretion. Although the work, which here takes the place of a motet, is relatively short, it is no less intense: From the outset, beginning with the salutation, the two voices intertwine and intersect as if they were one, with neither voice taking precedence over the other. The rest of the prayer, which alternates between binary and ternary sections, is a pretext for poignant invocations.

Monteverdi's musical rendering of the “sighs” (“suspiramus”) is noteworthy: The word is strung out over a descending scale, with each note systematically interrupted by a pause, making the song breathless. The movement of adoration on “ostende” is supported by an ascending scale, while on the final “o dulcis Virgo Maria”, the two voices compete by alternately launching into vocalisations, also in an ascending movement that makes the fervour of this imploration ever more intense.

Composed for six voices (two sopranos, alto, two tenors, bass) and published in the posthumous collection of 1650, the psalm *Nisi Dominus secondo* (SV 201) is strikingly theatrical. This large-scale piece, not unlike the *Dixit Dominus secondo* or the *Magnificat primo de la Selva*, is treated here like a large madrigal, Monteverdi alternates passages in which the six voices successively enter in imitation with homorhythmic choral passages. The play on contrasts is at its height when the voices uttering the words “Surgite” in very rapid quaver and semiquaver rhythms are brutally interrupted by the other voices

of the choir intoning the word “doloris” on long notes, with striking sequences of dissonances.

If there is one work that alone embodies the testamentary dimension of *La Selva*, it is undoubtedly the *Pianto della Madonna* (SV 288), placed by Monteverdi at the very end of the collection. Once again, it is a spiritual contrafactum to the famous *Lamento d'Arianna*, from the opera *Arianna* first performed in Mantua in 1608. Composed for the wedding of Francesco Gonzaga and Marguerite de Savoie, and commissioned by Vincenzo I Gonzaga, *Arianna* was a huge success, thanks in part to its *Lamento*, which, according to the official report, brought tears to the eyes of all the ladies at court. As proof of its success, this *Lamento* was published in 1623 by various Italian publishers. Monteverdi himself was very attached to it. The only surviving fragment of his opera lost in the flames during the sack of Mantua, he published it in 1614 in

a polyphonic version for five voices in his sixth book of Madrigals. He mentioned it again on 22 October 1633 in his letter to Cardinal Doni: “At the time of writing *Il Lamento di Arianna*, not finding an author who would open the natural path to imitation for me or who would enlighten me on the necessity for me of imitation other than Plato (in whom I discovered such a discreet glimmer that I could barely make out from afar, with my weak sight, the little that he let me see), I was able to verify, I say, the great effort it took me to accomplish the few imitations I made³”. It is no coincidence, then, that this work was included in *La Selva*'s testamentary collection in 1640: in Monteverdi's own words, it is emblematic of the *stile moderno* and the *seconda prattica*. Belonging to the representational genre, it is entirely devoted to the painting of affects. It is an exemplary demonstration of the power of declamation and musical expression, in the service of a text that is indifferently

³ Claudio Monteverdi, Letter of 22 October 1633, in *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, Jean-Philippe Navarre and Annonciade Russo (eds.), Sprimont, Mardaga, 2001, p. 215.

secular or sacred: music here can express everything, and of being as close as possible to human truth. Originally dedicated to the painting of Ariadne's grief, abandoned by Theseus, the *Pianto della Madonna* here depicts the Virgin Mary, at the foot of the cross, lamenting the death of Christ. The text, rewritten in Latin, fits in admirably with the original music. Structured in four sections, this *Pianto* grips us from the very first bars, with the voice successively traversing descending intervals of diminished fifths and octaves on the "Iam moriar, mi fili". After this poignant expression of grief, the musical discourse livens up and becomes more declamatory in the second section, during which the Virgin calls out to her son. Here again, we admire the way the music embodies the affects, with a spectacular minor seventh leap on the "heu", and the successive minor third intervals on "hic ploro" and "relinquor". The last two sections are remarkable examples of the *stile concitato*, which Monteverdi championed in the preface to his eighth book of madrigals. Suitable for expressing anger and vehemence, this

style of expression is characterised by the successive and rapid repetition (with quavers or semiquavers) of the same notes: here the music becomes very close to spoken declamation. The contrast with the final bars of the *Pianto* is all the more striking, with the return to lament and the expression of pain, interspersed with silences and the magnificent highlighting of the word "dolore" on long notes.

Written for a five-part choir, the psalm *Lauda Jerusalem* (SV 203), published in the posthumous collection of 1650, once again demonstrates Monteverdi's ability and skill in composing in all styles. Unlike the *Dixit Dominus*, the *Laetatus sum* and the *Nisi Dominus*, which were conceived as manifestos of the *concertante stile moderno*, this psalm refers to the *stile osservato*, with a purely polyphonic development. With its *cantus firmus* sung by the upper voices over the polyphony of the other voices in the opening bars of the work, this psalm is reminiscent of some of the pieces in the Vespers of 1610. Monteverdi's fairly strict adherence to counterpoint and polyphony does not prevent him from creating expressive

effects that are always striking, such as the sudden use of chromaticism on the word “liquefaciet”.

Published in *La Selva, il magnificat primo* (SV 281) is undoubtedly one of the major pieces in the collection, both emblematic and testamentary, in which Monteverdi once again demonstrates his perfect mastery of the *stile moderno*. Unlike *il magnificat secondo*, published in the same collection in *il stile antico*, this one, like *il dixit dominus secondo*, is composed for a double choir of eight voices and instruments – two violins and four viols or sackbuts. The first section of the Magnificat is spectacular from the outset, with alternating interventions by the choir and the tenor as soloist: the singing develops in a rousing ternary metre, conducive to the expression of joy. After the “Quia respexit”, which gives way to a soprano duet in dialogue with the two violins and then the choir, in a dynamic ternary rhythm, the “Quia fecit” is striking in its fullness, with a great deal of

contrapuntal development. The successive entries of the voices in “Et misericordia” lead us into the world of the madrigal. This incursion of madrigal aesthetics is even more perceptible at the moment of the “Fecit potentiam”: the homorhythmic passages, which highlight the declamation of the text, are interspersed with an initial duet in dialogue between two sopranos (with virtuoso vocalisations), then two basses, and finally two tenors. Monteverdi plays not only on contrasting dynamics, but also on contrasting affects, as the choir intones the “Suscepit Israel” in the same madrigalesque spirit: The very lively discourse is abruptly suspended at the word “misericordiae”, which Monteverdi emphasises through the use of chromaticism and long rhythmic values. Finally, the doxology is intoned by two tenors who compete in diminutions on the word “Gloria”, before the grand final tutti on which voices and instruments come together, bringing this Magnificat to a jubilant close.



Messa a quattro voci et Salmi, édition de 1650

Auf der Suche nach den „anderen“ Vespern von Monteverdi

Von Matthieu Franchin

Monteverdi wurde 1567 in Cremona geboren. Nach seiner ersten Amtszeit in Mantua (1590-1612) kam er 1613 bereits hoch angesehen nach Venedig, um seine neue Stelle als Kapellmeister am Markusdom anzutreten. Zu dieser Zeit hatte der Komponist bereits mehrere seiner Hauptwerke herausgegeben: seine ersten fünf Madrigalbücher (1587-1605), „L'Orfeo“ (1607), mehrere religiöse Werke, darunter seine „Sacrae cantionculae“, die er im Alter von 15 Jahren veröffentlicht hatte, und natürlich die sehr berühmte „Marienvesper“ aus dem Jahr 1610.

Sofort nach seinem Amtsantritt in St. Markus wurde er mit einem enormen, aber auch sehr anregenden Arbeitspensum konfrontiert, denn er leitete eine der renommiertesten musikalischen Einrichtungen seiner Zeit, die auf eine lange Tradition zurückblicken konnte und in der sich vor ihm so angesehene Komponisten

wie Willaert, Cyprien de Rore und Gabrieli ausgezeichnet hatten. Mit dreißig Sängern und technisch versierten Instrumentalisten fand Monteverdi in der Kapelle der Markuskirche den idealen Ort, um mit neuen Ausdrucksformen zu experimentieren, die für den venezianischen *Stile concertato*, für den die Basilika berühmt war, charakteristisch waren: Das belegen die religiösen Werke, die in „Selva morale e spirituale“ von 1640 und in der großen posthumen Sammlung von 1650, „Messa a quattro voci e Salmi“, veröffentlicht wurden.

Die Fülle an Arbeit, die San Marco von ihm verlangte, hinderte den Komponisten nicht daran, sich ebenso aktiv am Musikleben der Serenissima zu beteiligen, sei es im weltlichen oder im geistlichen Bereich. Seinem Ruhm entsprechend, der den Franzosen Maugars 1639 sagen ließ, dass „dieser große Monteverde“

einer der „ersten Komponisten der Welt“ sei, weil er „sowohl für Instrumente als auch für Singstimmen eine neue, sehr bewundernswerte Art zu komponieren“ gefunden habe, waren auch die Aufträge zahlreich. Diese kamen sowohl von reichen Familien (auf Wunsch des Grafen Girolamo Mocenigo wurde „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ für den Karneval 1624 komponiert) als auch von anderen Kirchen der Stadt oder von städtischen Behörden. Zu nennen ist unter anderem das (leider verlorene) Requiem, das Monteverdi am 25. Mai 1621 für die Beerdigung von Cosimo II. de' Medici in der Basilika Santi Giovanni e Paolo spielte. Am 16. August 1623 und 1627 wandte sich die *Scuola Grande* von San Rocco für das Patronatsfest an ihn. Und im Jahr 1635 gab die Mailänder Gemeinde bei ihm für das Fest zu Ehren von San Carlo Borromeo in der Basilika Santa Maria Gloriosa dei Frari, wo Monteverdi später begraben wurde, Musik in Auftrag.

Von allen Gottesdiensten, die in Venedig stattfanden, gehörten die Vespers zweifellos zu den wichtigsten und aus

musikalischer Sicht spektakulärsten. Dieser vorletzte Gottesdienst des Tages, der am frühen Abend stattfindet, besteht gewöhnlich aus einer Reihe von fünf Psalmen, einem Hymnus und dem Magnificat, wobei auf jeden Psalm eine Antiphon folgt. Seit dem Ende des 16. Jahrhundert war es üblich, die Psalmen mehrstimmig zu singen (und nicht zu rezitieren), eine Besonderheit, zu der noch hinzukam, dass die auf die Psalmen folgenden gregorianischen Antiphonen durch Motetten oder *Concerti sacri* ersetzt wurden, die von Instrumenten, der Orgel oder von Singstimmen vorgetragen wurden. Die Stadt Venedig legte besonderen Wert auf diese Gottesdienste und machte sie sogar zu ihrem Markenzeichen, indem sie sich Freiheiten gegenüber dem römischen Gottesdienst herausnahm. Die Vespers waren ein richtiges musikalisches Ereignis an sich, das mehrere Stunden dauern konnte und den sogenannten „modernen“ oder „konzertanten“ Stil zur Entfaltung brachte, wobei monumentale, spektakuläre Musikstücke mit Doppelchor, Instrumenten u.a.m.

verwendet wurden. All dies bildete einen Gegensatz zur Messe und ihrem *Stile antico*, den Monteverdi ebenso gut beherrschte und dem er sein ganzes Leben lang verbunden blieb (z. B. in der „Missa In illo tempore“, die als Gegenstück zu der Vesper von 1610 veröffentlicht wurde, oder die „Messa a 4 da capella“, die in der „Selva morale e spirituale“ enthalten ist).

Monteverdi dirigierte im Lauf seines Lebens zahlreiche Vespers. Als sich Constantin Huygens am 24. Juni 1620 in Venedig aufhielt, berichtete er beispielsweise in seinem Tagebuch über die Vesper für Johannes den Täufer, die er in der Kirche San Giovanni Battista in Bragora gehört hatte und von der er besonders beeindruckt war. Der Reisende schrieb: „Ich hörte die vollendetste Musik, die ich je in meinem Leben gehört habe. Der so berühmte Claudio di Monteverde, Kapellmeister von San Marco, der sie geschrieben hatte, leitete und dirigierte sie auch diesmal, begleitet von 4 Theorben, 2 Zinken, 2 Fagotti, 2 Violinen, einer Bassgambe von ungeheurer Größe, den Orgeln und anderen Instrumenten, die exemplarisch miteinander spielten und

gehandhabt wurden, sowie 10 oder 12 Stimmen, die mich vor Entzücken aus der Fassung brachten.“

Die Vespersgottesdienste konnten wie im oben genannten Beispiel der Feier von Heiligen ebenso gut der Jungfrau Maria gewidmet sein. Der jährliche liturgische Kalender bot mit den Festen der Empfängnis, Mariä Lichtmess, der Verkündigung, der Heimsuchung, Maria Schnee, Mariä Himmelfahrt, Maria Empfängnis und der Darstellung Mariens im Tempel acht Anlässe dazu. Darüber hinaus war die Marienverehrung in der Stadt Venedig im 17. Jahrhundert besonders ausgeprägt, insbesondere im Jahr 1631, als das Ende der schrecklichen Pestepidemie gefeiert wurde, die die Bevölkerung fast ein Jahr lang dezimiert hatte. Die Behörden der Serenissima beschlossen, eine neue Kirche – Santa Maria della Salute – zu errichten, und veranstalteten zwischen San Marco und der Baustelle der zukünftigen Kirche mehrere Zeremonien und Prozessionen. Monteverdi war wie immer daran beteiligt: In diesem Jahr entwickelte der Komponist für die große Dankesmesse

im November das imposante, überschwängliche *Gloria a 7*, das später in der Sammlung der *Selva* veröffentlicht wurde. Monteverdis Werk selbst trägt Spuren dieser Marienverehrung: Neben der großen Vesper von 1610 sind die „Letanie della Beata Vergine“ zu nennen, die in der posthumen Sammlung von 1650 veröffentlicht wurden, das berühmte „Pianto della Madonna“ und die drei „Salve Regina“ der „Selva“, oder seine Motette „Exultent caeli et gaudeant angeli“, die er speziell für das Fest der Verkündigung schrieb. Es war daher naheliegend, diese auf dieser CD aufgenommene „testamentarische“ Vespers der Jungfrau Maria zu widmen und eine mögliche Rekonstruktion jener „anderen“ Marienvespers anzubieten, die Monteverdi zwischen 1614 und 1643 in Venedig komponiert haben könnte. Das Projekt bestand auch darin, diese Werke in ihrem ursprünglichen liturgischen Rahmen, für den sie geschrieben wurden, neu zu kontextualisieren.

Um den Ablauf einer Marienvesper vorzuschlagen, der nicht die 1610 herausgegebenen Stücke enthält,

sondern die fünf regulären Psalmen des Gottesdiensts (*Dixit Dominus, Laudate pueri, Laetatus sum, Nisi Dominus* und *Lauda Jerusalem*) mit ihren Motetten und dem Magnificat, war es notwendig, auf die beiden großen Sammlungen geistlicher Musik von Monteverdi zurückzugreifen: „Selva morale e spirituale“ aus dem Jahr 1640 und die posthume Sammlung „Messa a quattro voci e Salme“ von 1650. Diese beiden Werke, aus denen der Großteil der auf dieser CD zu hörenden Stücke stammt, sind charakteristisch für die musikalischen und stilistischen Entwicklungen, die Monteverdi in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Venedig durchmachte.

Die zwischen 1640 und 1641 herausgegebene Sammlung „Selva morale e spirituale“ war Monteverdis letzte Veröffentlichung kurz vor seinem Tod im Jahr 1643. Von beispiellosem Umfang, enthält sie fast vierzig Stücke und ist in mehrere Teile gegliedert: Dazu zählen geistliche Madrigale in italienischer Sprache, Musik für Messen und eine Reihe von Stücken für die Vespers, darunter Psalmen, Hymnen, Motetten und das

Magnificat. Der organisatorische Aufbau der Sammlung ist dem der Vesper von 1610 entgegengesetzt: In Anlehnung an die Metapher des „Waldes“ ist die „Selva“ wie ein großes Reservat konzipiert, in dem der Musiker die Stücke und ihre Reihenfolge je nach ihrer Bestimmung oder ihrem Gebrauch frei wählen kann. Mehrere der Werke, wie die Psalmen, das Magnificat oder die Motetten stellt Monteverdi in zwei oder drei Fassungen zur Verfügung. Wie beim achten Buch der Madrigale, das Monteverdi einige Jahre zuvor (1638) veröffentlichten ließ, ist die „Selva“ eine große testamentarische Sammlung und gleichzeitig ein Manifest, das mehr als dreißig Jahre Arbeit und Forschung zusammenfasst und Stücke in verschiedenen Stilen enthält, die sowohl auf den *Stile antico* als auch auf den *Stile moderno* verweisen. Dieser testamentarische Aspekt wird durch die Tatsache verstärkt, dass die Sammlung nicht nur ausschließlich venezianische Werke enthält. So greift „Pianto della Madonna“ das „Lamento“ aus seiner Oper „Arianna“ auf, die 1608 in Mantua uraufgeführt wurde. Außerdem sind die

„Selva“ ihrerseits Eleonore von Gonzaga gewidmet, der Tochter des Fürsten, der Monteverdi in Mantua beschäftigt hatte: Herzog Vincenzo I. Gonzaga.

Die 1650, sieben Jahre nach Monteverdis Tod, veröffentlichte andere große letzte Sammlung geistlicher Musik trägt den Titel „Messa a quattro voci e Salmi“. Wie die „Selva“ enthält sie eine Messe, Litaneien an die Jungfrau Maria und eine Reihe unveröffentlichter Psalmen, die nach dem Tod des Komponisten in seinen Papieren gefunden wurden und die bereits in der Sammlung von 1640 enthaltenen Psalmen ergänzen sollten. Vom venezianischen Verleger Alessandro Vincenti zusammengestellt, der bereits das achte Buch der Madrigale veröffentlicht hatte (und 1651 das neunte und letzte Buch herausgeben sollte), ist sie eine letzte Hommage an den „Eccellentissimo Monteverde“, wie Vincenti selbst in der Widmung zu Beginn des Buches schreibt.

Nach der Einleitung mit dem „Deus in adjutorium“ wird diese Marienvesper mit dem Psalm „Dixit Dominus secondo“ (SV 264) eröffnet. Er wurde für acht-

stimmigen Doppelchor mit zwei Violinen und vier Gamben oder Sackbuten komponiert, ist eine der umfangreichsten Kompositionen der „Selva“ und war höchstwahrscheinlich für die Kapelle von San Marco bestimmt. Monteverdi erweist sich hier wie immer als Meister der Kontraste und der Theatralik, und das schon in den ersten Takten. Nach einem kurzen ternären Abschnitt über dem den Sopran- und Tenorstimmen anvertrauten „Dixit Dominus Domino meo“ ist der Kontrast zum Übergang zur direkten Rede im Psalm („Sede a dextris meis“) frappierend: Der gesamte, von den Instrumenten unterstützte Chor singt laut wiederholte Achtelnoten, um die „Feinde“ („inimicos tuos“) darzustellen, was dieser Passage einen martialischen Unterton verleiht, der an die Madrigale des achten Buchs erinnert. Ein Gefühl der Beruhigung stellt sich mit dem neuen Abschnitt ein, der mit den Worten „Virgam virtutis tuae“ eingeleitet wird und nach dem Prinzip eines Kanons mit den aufeinanderfolgenden Einsätzen der Stimmen aufgebaut ist, während Monteverdi die Wiederholung der Worte

„a dextris tuis“ durch Pausen skandiert, was in der Akustik von San Marco sicherlich besonders gut zur Geltung kam. Der mit „De torrente“ beginnende Abschnitt ist ebenso brilliant: Die vom Trio aus Sopranen und Tenören gesungenen Vokalisen stellen das Bild des Stroms dar, das sofort von den Einwüfen des Chors auf „propterea“ unterbrochen wird. Auch das Wort „exaltabit“ führt zu einer Fülle von Vokalisen, die abwechselnd von allen Stimmen des Chors gesungen werden.

Die Motette „Ego flos campi“ (SV 301) belegt den Erfolg, den Monteverdis Werke bereits zu seinen Lebzeiten hatten: Sie wurde 1624 in Lorenzo Calvis Anthologie „Seconda raccolta de sacri canti“ in Venedig veröffentlicht. Im Gegensatz zu den konzertanten Psalmen, die für Chöre bestimmt waren, handelt es sich hier um eine Motette für Solostimme und Basso continuo. Der Text stammt aus dem „Lied der Lieder“, das damals im Rahmen der Marienverehrung sehr häufig Verwendung fand. Die Sinnlichkeit des Textes wird durch die Wiederholung der Worte und die Verwendung des absteigenden Tetrachords auf die

Worte „sicut lilum“ und „sicut amica“ hervorgehoben. Die poetischen Bilder werden ihrerseits wunderbar von den Vokalisen unterstrichen, die dem Stück eine mystische Dimension verleihen, in der die Musik die Inbrunst des Gebets voll unterstützt.

Der zweite Psalm dieser Vesper, „Laudate pueri primo“ (SV 270), der ebenfalls in der „Selva“ veröffentlicht wurde, ist für fünfstimmigen Chor komponiert. Monteverdi experimentiert hier mit einem ganz anderen Verfahren als im „Dixit Dominus“, indem er diesmal die Stimmen in drei Gruppen aufteilt (die beiden Soprane, die beiden Tenöre und den Bass allein) und ihnen nacheinander das Wort erteilt. Die beiden Tenöre stimmen die ersten Worte des Psalms „Laudate pueri Dominum“ an, bevor sie von den Sopranen abgelöst werden, die dann ihrerseits der Basstimme den Gesang überlassen, der ein großes Solo im Dialog mit den Instrumenten anvertraut wird. Der Effekt ist umso überwältigender, sobald sich alle Stimmen im Tutti bei dem mitreißenden „Suscitans a terra inopem“ wiederfinden. Die langen Vokalisen,

die das Tenorduett bei der Doxologie des „Gloria“ singt, erinnern daran, dass die Virtuosität der Gesangssolisten in San Marco damals wahrscheinlich ihren Höhepunkt erreichte, da sie in der Lage waren, frei zu improvisieren. Davon zeugen beispielsweise die mit Verzierungen versehenen Motetten von Francesco Severi oder die Vorschläge vokaler Diminutionen im „Possente spirto“ aus Monteverdis „L'Orfeo“.

Die Grenze zwischen profan und sakral ist bei Monteverdi wie immer sehr durchlässig. Ein Beispiel dafür ist die bekannte Toccata aus „L'Orfeo“, die als Eröffnung der „Vesper“ von 1610 wieder aufgenommen wurde, oder „Beatus vir primo“ oder auch „Confitebor terzo“ aus der „Selva“, die jeweils die Madrigale „Chiome d'oro“ und „Chi vol haver felice“ aus dem siebenten und achten Buch wiederverwenden, ganz zu schweigen vom „Pianto della Madonna“, einer geistlichen Kontrafaktur des „Lamento d'Arianna“. Diese Praxis war jedoch nicht nur Monteverdi vorbehalten, denn Aquilino Coppini veröffentlichte selbst bereits 1607 eine ganze Sammlung

geistlicher Parodien von Madrigalen unter dem Titel „Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori“. Aus diesem Band stammt das „Stabat Virgo Maria“, eine Kontrafaktur von „Era l'anima mia“ (SV 96) für fünf Stimmen aus dem fünften Buch der Madrigale. So umgewandelt, waren diese Werke dazu bestimmt, in liturgischen Kontexten wiederverwendet zu werden, um die Funktion von Motetten zu erfüllen, was auch für die Vespere gilt. Bemerkenswert ist die Geschicklichkeit, mit der Coppini bei diesem „Stabat Virgo Maria“, einer Paraphrase des „Stabat Mater“, das ursprüngliche italienische Gedicht von Guarini durch neue lateinische Verse ersetzte. Doch dieses neue Gedicht beschreibt nicht nur den Schmerz der Jungfrau Maria, wie es das „Stabat Mater“ gewöhnlich tut. Es geht sogar so weit, dass es die Jungfrau selbst in direkter Rede sprechen lässt, dadurch die ursprüngliche Ausdruckskraft des Madrigals vervielfacht und Marias Leiden angesichts des Todes ihres Sohnes sublimiert. Monteverdis Originalmusik passt sich perfekt an den neuen lateinischen Text an, und zwar

gleich zu Beginn des Madrigals, wenn die drei tiefsten Stimmen die ersten Verse „piuttosto lento“ anstimmen, um die dramatische Situation zu beschreiben, bevor die Schilderung lebhafter wird, um dem Ausdruck des Schmerzes der Jungfrau freien Lauf zu lassen.

Der dritte Psalm „Laetatus sum primo“ (SV 198), der aus der posthumen Sammlung von 1650 stammt, ist in jeder Hinsicht bemerkenswert. Für sechs Stimmen (zwei Soprane, zwei Tenöre, zwei Bässe) mit einer genau angegebenen Besetzung von zwei Violinen, zwei Sackbuten und einem Fagott komponiert, versetzt er den Zuhörer mit einem sehr einfachen Verfahren sofort in freudige Stimmung: einem Basso ostinato, der auf der Wiederholung von vier Noten (g-g-c-d) basiert. Diese Noten werden über 170 Takte lang in einem binären und dann ternären Metrum wiederholt und geben dem Gesang der Stimmen freien Lauf, die miteinander in Zwiesprache treten, bevor sie sich in einem großen homorhythmischen Tutti, dem „Gloria“, vereinen. Dessen Tonart (A-Dur) bildet einen Kontrast zu der von Anfang an

entfalteten Tonart (G-Dur). Dieser große konzertante, festliche Psalm, der für den venezianischen Stil typisch ist, endet mit einer Rückkehr zum anfänglichen Ostinato, auf dem die Stimmen weiterhin mit ihren Vokalisen um die letzten Worte des Gebets, „Amen“, wetteifern.

Dass Monteverdi in der „Selva“ drei aufeinanderfolgende Fassungen der Antiphon „Salve Regina“ veröffentlicht, zeigt die Bedeutung der Marienverehrung im Venedig des 17. Jahrhunderts. Die für diese Vesper gewählte Version, das „Salve Regina secondo“ (SV 284) ist für zwei Stimmen komponiert, wobei die Wahl (Sopran oder Tenor) dem Interpreten überlassen bleibt. Das Werk, das hier den Platz einer Motette einnimmt, ist obzwar relativ kurz, dennoch sehr intensiv: Von Anfang an verschränken und kreuzen sich die beiden Stimmen beim „Salve“, als wären sie eine einzige, ohne dass eine Stimme die Vorherrschaft über die andere gewinnt. Der Rest des Gebets, in dem sich binäre und ternäre Abschnitte abwechseln, ist ein Vorwand für ergreifende Anrufungen. Bemerkenswert ist, wie Monteverdi die „Seufzer“

(„suspiramus“) musikalisch wiedergibt: Das Wort wird entlang einer absteigenden Tonleiter gesungen, auf der jede Note systematisch durch Pausen unterbrochen wird, was den Gesang keuchend klingen lässt. Die Anbetungspassage bei „ostende“ wird ihrerseits von einer aufsteigenden Tonleiter unterstützt, während beim abschließenden „o dulcis Virgo Maria“ beide Stimmen miteinander wetteifern, indem sie abwechselnd Vokalisen anstimmen, ebenfalls in einer aufsteigenden Bewegung, wodurch die Inbrunst dieser Anbetung immer intensiver wird.

Der Psalm „Nisi Dominus secondo“ (SV 201), der für sechs Stimmen (zwei Soprane, Alt, zwei Tenöre, Bass) komponiert und in der posthumen Sammlung von 1650 herausgegeben wurde, ist atemberaubend theatralisch. Dieses große Stück, das dem Stil des „Dixit Dominus secondo“ oder des „Magnificat primo“ der „Selva“ ähnlich ist, wird hier wie ein großes Madrigal behandelt, wobei Monteverdi zwischen Passagen, in denen nacheinander alle sechs Stimmen in Imitation einsetzen, mit Chorpässagen

in Homorhythmik wechselt. Das Spiel mit den Kontrasten erreicht seinen Höhepunkt, wenn die Stimmen, die die Worte „Surgite“ in sehr schnellen Achtel- und Sechzehntelrhythmen singen, abrupt von den anderen Stimmen des Chors unterbrochen werden, die das Wort „doloris“ in langen Notenwerten mit packenden, dissonanten Akkordverbindungen anstimmen.

Wenn es ein Werk gibt, das schon allein die testamentarische Dimension der „Selva“ verkörpert, dann ist es zweifellos „Pianto della Madonna“ (SV 288), ein Stück, das Monteverdi an das Ende der Sammlung gesetzt hat. Wieder handelt es sich um eine spirituelle Kontrafaktur, diesmal des berühmten „Lamento d'Arianna“ aus der Oper „Arianna“, die 1608 in Mantua uraufgeführt worden war. „Arianna“ wurde für die Hochzeit von Francesco von Gonzaga und Margarete von Savoyen komponiert und von Vincenzo I. von Gonzaga in Auftrag gegeben. Die Oper war ein großer Erfolg, nicht zuletzt wegen des „Lamentos“, das laut offiziellem Bericht alle Damen des Hofes zu Tränen rührte. Als Beweis für

seinen Erfolg wurde das „Lamento“ ab 1623 von verschiedenen italienischen Verlegern veröffentlicht. Monteverdi selbst lag sehr viel an diesem Werk. Als einziges erhaltenes Fragment seiner Oper, die bei der Plünderung Mantuas in den Flammen verloren ging, veröffentlichte er es 1614 in einer fünfstimmigen polyphonen Fassung in seinem sechsten Buch der Madrigale. Er erwähnte es noch am 22. Oktober 1633 in seinem Brief an Kardinal Doni: „Als ich das *Lamento d'Arianna* schrieb und keinen anderen Autor fand, der mir den natürlichen Weg zur Nachahmung eröffnete oder mich über die Notwendigkeit der Nachahmung für mich aufklärte, abgesehen von Platon (bei dem ich einen so diskreten Schimmer davon entdeckte, dass ich mit meinem schwachen Sehvermögen kaum aus der Ferne das Wenige erahnen konnte, das er mich sehen ließ), konnte ich, sage ich, die große Anstrengung überprüfen, die ich aufbringen musste, um die wenigen Nachahmungen, die ich vornahm, zu Stande zu bringen.“ Daher ist es nicht unerheblich, dass dieses Werk 1640 in die testamentarische

Sammlung der „Selva“ aufgenommen wurde: Nach Monteverdis eigenen Worten ist es für den *Stile moderno* und die *Seconda prattica* charakteristisch. Da es dem repräsentativen Genre angehört, ist es ganz auf die Schilderung von Emotionen ausgerichtet. Es handelt sich um eine beispielhafte Veranschaulichung der Wirkung von Deklamation und musikalischem Ausdruck im Dienst eines Textes, der ebenso gut profan wie sakral sein kann: Die Musik ist hier tatsächlich in der Lage, alles auszudrücken und der menschlichen Wahrheit so nahe wie möglich zu kommen. Ursprünglich war der „Pianto della Madonna“ der Schilderung des Schmerzes der von Theseus verlassenen Ariadne gewidmet, doch hier wird die Jungfrau Maria, die den Tod Christi beklagt, am Fuß des Kreuzes dargestellt. Der Text, der in lateinischer Sprache neu geschrieben wurde, passt sich wunderbar an die Originalmusik an. Der in vier Abschnitte gegliederte „Pianto“ packt uns bereits ab den ersten Takten, wenn die Stimme bei „Iam moriar, mi fili“ nacheinander die absteigenden Intervalle einer

verminderten Quint und einer Oktave durchläuft. Nach diesem ergreifenden Ausdruck des Schmerzes wird der musikalische Diskurs lebhafter und im zweiten Abschnitt, in dem sich die Jungfrau an ihren Sohn wendet, deklamatorischer. Auch hier ist die Art und Weise bewundernswert, wie die Musik Emotionen verkörpert, mit einem spektakulären Sprung einer kleinen Septime auf dem „heu“ und den Intervallen kleiner Terzen auf „hic ploro“ und „relinquor“. Die letzten beiden Abschnitte sind ein hervorragendes Beispiel für den *Stile concitato*, den Monteverdi im Vorwort zu seinem achten Madrigalbuch propagiert hatte. Dieser Stil eignet sich für den Ausdruck von Wut und Vehemenz und zeichnet sich durch die schnelle, aufeinanderfolgende Wiederholung (von Achteln oder Sechzehnteln) derselben Noten aus: Die Musik kommt hier der gesprochenen Deklamation sehr nahe. Der Kontrast zu den letzten Takten des „Pianto“ ist umso frappierender, als die Musik unterbrochen von Pausen und der wunderbaren Hervorhebung des Wortes „dolore“ auf langen Notenwerten

wieder zur Klage und zum Ausdruck von Schmerz zurückkehrt.

Der fünfstimmige Psalm „Lauda Jerusalem“ (SV 203), der in der posthumen Sammlung von 1650 veröffentlicht wurde, zeigt wieder einmal Monteverdis Fähigkeit und Geschick, sich aller Stile zu bedienen. Im Gegensatz zum „Dixit Dominus“, „Laetatus sum“ oder „Nisi Dominus“, die als Manifeste des konzertierenden *Stile moderno* gedacht sind, verweist dieser Psalm auf den *Stile osservato* mit einer rein polyphonen Entwicklung. Mit seinem Cantus firmus, der in den ersten Takten des Werkes von den Oberstimmen über der Polyphonie der anderen Stimmen gesungen wird, erinnert dieser Psalm an einige der Stücke in der *Vesper* von 1610. Die ziemlich strenge Einhaltung von Kontrapunkt und Polyphonie hindert Monteverdi nicht daran, immer wieder packende Ausdruckseffekte zu erzeugen, wie z. B. die plötzliche Verwendung von Chromatik, auf das Wort „liquefaciet“.

Das in der „Selva“ veröffentlichte emblematische, testamentarische „Magnificat primo“ (SV 281) ist sicherlich eines der

wichtigsten Stücke der Sammlung, in dem Monteverdi einmal mehr seine perfekte Beherrschung des *Stile moderno* unter Beweis stellt. Im Gegensatz zum „Magnificat secondo“, das in derselben Sammlung herausgegeben wurde und dem *Stile antico* zuzuordnen ist, ist dieses wie auch das „Dixit Dominus secondo“ für einen Doppelchor mit acht Stimmen und Instrumenten – zwei Violinen und vier Gamben oder Sackbuten – komponiert. Der erste Abschnitt des Magnificats ist von Anfang an spektakulär, da der Chor und der Tenor abwechselnd als Solisten auftreten: Der Gesang entwickelt sich in einer ternären, mitreißenden Metrik, die den Ausdruck von Freude fördert. Bewundernswert ist es, wie Monteverdi die musikalische Besetzung in jedem Abschnitt des Werks variiert: Nach dem „Quia respexit“, kommt ein Sopranduett, das mit den beiden Violinen einen Dialog führt, gefolgt vom Chor in einem immer noch ternären und dynamischen Rhythmus, darauf folgt das „Quia fecit“, das durch seine Fülle mit einer großen kontrapunktischen Entwicklung

beeindruckt. Die aufeinanderfolgenden Einsätze der Stimmen auf dem „Et misericordia“ führen uns in die Welt des Madrigals. Dieser Ausflug in die Madrigal-Ästhetik ist beim „Fecit potentiam“ noch deutlicher spürbar: Die homorhythmischen Passagen, die die Deklamation des Textes zur Geltung bringen, werden durch den Dialog zweier Soprane in einem ersten Duett (mit virtuosen Vokalisen), dann von zwei Bässen und schließlich von zwei Tenören unterbrochen. Monteverdi spielt nicht nur mit dem Kontrast der Dynamik, sondern auch mit dem der Emotionen,

wenn der Chor das „Suscepit Israel“ immer noch im gleichen madrigalesken Geist anstimmt: Der äußerst lebhafteste Diskurs wird beim Wort „misericordiae“ abrupt unterbrochen, das Monteverdi durch den Einsatz von Chromatik sowie durch lange rhythmische Werte zur Geltung bringt. Schließlich stimmen zwei Tenöre die Doxologie an und wetteifern mit Diminutionen auf dem Wort „Gloria“, bevor das große abschließende Tutti, bei dem Stimmen und Instrumente zusammenfinden, dieses „Magnificat“ in einem Geist des Jubels beendet.



La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et le petit saint Jean Baptiste, Bronzino, 2^e quart du XVI^e siècle



Claudio Monteverdi (1567-1643)

Par Laurent Brunner

Claudio Monteverdi est le père de la musique moderne. À l'aube du baroque, il naît à Cremona en 1567 : cela fait quatre cent-cinquante ans ! Il est très tôt initié à la musique par Ingegneri, et publie dès 1582 son premier recueil, les *Sacræ Cantiunculæ* ; il a quinze ans et ne s'arrêtera plus de composer des chefs-d'œuvre. Son *Premier livre de Madrigaux à cinq voix*, publié en 1587, signe sa personnalité naissante et le début de ses huit livres de madrigaux, véritable parcours de cinquante années vers la modernité baroque, vers l'expressivité de la musique vocale : une somme inouïe,

d'une diversité déconcertante et d'une beauté stupéfiante.

La carrière de Monteverdi se développe rapidement : on le retrouve à vingt-trois ans jouant de la viole à la Cour du duc de Mantoue, qu'il accompagne guerroyer en Autriche et en Flandres, pour revenir diriger sa *Capella Ducale* à partir de 1601. La période est florissante, en particulier dans les cercles musicaux florentins où s'invente l'opéra : après avoir assisté en 1600 à la création de *l'Euridice* de Jacopo Peri, il publie son *Quatrième Livre de Madrigaux* en 1603, contenant pour la

première fois un accompagnement de basse continue; c'est aussi un manifeste de la *seconda pratica* naissante, qui amène Monteverdi à créer à Mantoue en 1607 son *Orfeo* qui est encore une *Favola in Musica*, mais bien le premier opéra de sa main.

Le personnage mythologique d'Orphée, si prisé des élites intellectuelles, artistiques et politiques baroques, accomplit un parcours initiatique vers la mort et l'amour, mû par la force de son expressivité musicale : peut-on rêver plus belle allégorie du prince baroque, comme de l'opéra en soi ? Les passages dramatiques de l'œuvre seront des évidences durant deux siècles : chœurs de bergers en liesse, drame abrupt durant les noces, *lamenti* désespérés, scène aux enfers et ses personnages à la voix d'outre-tombe, dénouement heureux - malgré tout -, voici des pages illustres qui trouveront écho jusqu'au romantisme...

Le succès éclatant d'*Orfeo* ouvre la voie de la célébrité à Monteverdi, et un second *dramma per musica* suit en 1608 : *Arianna*, dont il ne reste hélas qu'un célèbre lamento. Puis vient *Il Ballo delle Ingrate*,

magnifique perle de ce stile concertato que Monteverdi porte déjà à des sommets d'expression et de réalisme. Mais il atteint ses limites à Mantoue et cherche à gagner de nouveaux horizons. Il compose et publie un absolu chef-d'œuvre : les *Vêpres de la Vierge*, offertes au pape Paul V en 1610, dans l'espoir d'obtenir une place à sa mesure. Cette musique qui fait le tour de toutes les possibilités d'écriture de l'époque, alternant profondeur et virtuosité, solistes et mouvements choraux, polyphonies et style nouveau, polychoralité et effets de masse, est une somme éblouissante. Elle permettra sans doute en 1613 de convaincre les Vénitiens de donner à Monteverdi la charge de Maître de Chapelle de San Marco, l'une des plus brillantes d'Europe.

À Venise, Monteverdi va alterner musique sacrée, publication de madrigaux et compositions dramatiques (citons le fameux *Combat de Tancredi et Clorinde* - carnaval de 1624), dont beaucoup sont hélas perdues, mais sa véritable seconde floraison à l'opéra est tardive : le *Retour d'Ulysse dans sa patrie* est en 1640 l'entrée

en scène d'un Monteverdi de soixante-treize ans, au moment de la création des premiers théâtres lyriques privés, qui se fait justement à Venise. Cette épopée digne des vers homériques, mais dans une veine aux rebondissements comiques, fait merveille auprès du public, à qui Monteverdi sert ensuite un *Couronnement de Poppée* désormais mythique (1642), qui doit beaucoup au livret génialement équilibré de Busenello. Même si ces deux opéras ne sont pas entièrement de la main de Monteverdi (mais les ajouts sont splendides...), ils montrent le chemin dramatique parcouru depuis *Orfeo*. On est maintenant dans le modèle bigarré et polymorphe du drame lyrique vénitien (que nous trouvons aujourd'hui beaucoup plus "shakespearien" que le style "racinien" de la tragédie lyrique française), pétri de rebondissements et de personnages

secondaires caractérisés, de vieilles nourrices travesties et de héros incertains.

Monteverdi décède en 1643, à soixante-seize ans, après six décennies consacrées à composer une musique nouvelle et parlant au cœur. Marié jeune, mais veuf à quarante ans, il laisse un héritage musical incomparable (quoique lacunaire) : son recueil monumental et presque testimonial, la splendide *Selva Morale e Spirituale* de 1641, est une ultime démonstration des facettes dramatiques dont Monteverdi sait faire miroiter les œuvres sacrées. Mais c'est avant tout l'exceptionnel conteur de drames que le public redécouvre depuis bientôt un siècle, tout entier dévoué à faire vivre la parole par la musique, véritable magicien qui a donné voix à Orphée.

Claudio Monteverdi is the father of modern music. At the dawn of the Baroque, he was born in Cremona in 1567, four hundred and fifty years ago! He was introduced to music very early by Ingegneri, and published his first collection, the *Sacræ Cantiunculæ*, in 1582; he was fifteen years old and would continue composing masterpieces from that point onwards.

His *First Book of Madrigals for Five Voices*, published in 1587, marked the emergence of his budding personality and the start of his eight books of madrigals, a fifty year journey towards baroque modernity and the expressiveness of vocal music: an incredible canon of disconcerting diversity and amazing beauty.

Monteverdi's career developed rapidly: at the age of twenty-three, he was found playing the viol at the court of the Duke of Mantua, whom he accompanied to war in Austria and Flanders, to return to lead his *Capella Ducale* from 1601 onwards. The period was flourishing, especially in Florentine musical circles where opera

was invented: after having attended the performance of Jacopo Peri's *Euridice* in 1600, he published his *Fourth Book of Madrigals* in 1603, containing for the first time a basso continuo accompaniment; it is also a manifesto of the emerging second practitioner, which led Monteverdi to create his *Orfeo* in Mantua in 1607, which is still a *Favola in Musica*, but indeed the first opera by his hand.

The mythological character of Orpheus, so prized by the Baroque intellectual, artistic and political elites, embarked on an initiatory journey towards death and love, driven by the power of his musical expressiveness: could one dream of a more beautiful allegory of the Baroque prince, like the opera itself? The dramatic passages of the work were evident for two centuries: choirs of shepherds in jubilation, abrupt drama during the wedding, desperate *lamenti*, a scene in hell and its characters with a voice from beyond the grave, a happy ending – despite everything – these are illustrious pages that would echo down to the start of romanticism...

Orfeo's brilliant success paved the way for fame for Monteverdi, and a second *dramma per musica* followed in 1608: *Arianna*, of which unfortunately only one famous lament remains. Then came *Il Ballo delle Ingrate*, a magnificent pearl of this *stile concertato* that Monteverdi had already taken to new heights of expression and realism.

But he reached his limits in Mantua and sought new horizons. He composed and published an absolute masterpiece: the *Vespers for the Blessed Virgin*, offered to Pope Paul V in 1610, in the hope of obtaining a place worthy of him. This music, which covers all the styles of writing of the time, alternating depth and virtuosity, soloists and choral movements, polyphonies and new styles, polychorality and mass effects, is a dazzling achievement. In 1613, it undoubtedly played a part in the Venetians offering Monteverdi the role of Chapel Master of Saint Mark's, one of the most brilliant in Europe.

In Venice, Monteverdi alternated sacred music, the publication of madrigals and dramatic compositions (for example the

famous *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* – carnival of 1624), many of which were unfortunately lost, but his true second flowering at the opera came late: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* in 1640 was the arrival on stage of a 73-year-old Monteverdi, at the time of the creation of the first private opera houses, which took place in Venice. This epic worthy of the Homeric verses, but in a vein of comic twists and turns, is a marvel to the audience, to whom Monteverdi then delivered the now mythical *L'Incoronazione di Poppea* (1642), which owes much to Busenello's brilliantly balanced libretto. Even if these two operas were not entirely by Monteverdi's hand (although the additions are splendid...), they demonstrate the dramatic path taken since *Orfeo*. We are now in the colourful and polymorphous model of the Venetian lyrical drama (which we now find much more “Shakespearean” than the “Racinean” style of French lyrical tragedy), full of twists and turns and detailed secondary characters, old transvestite nannies and uncertain heroes.

Monteverdi died in 1643 at the age of seventy-six after six decades of composing new and heartfelt music. Married young but widowed at forty, he leaves an incomparable (albeit incomplete) musical heritage: his monumental and almost testimonial collection, the splendid *Selva Morale e Spirituale* of 1641,

is a final demonstration of the dramatic facets of Monteverdi's sacred works. But above all, it is the exceptional dramatic storyteller that the public has been rediscovering for almost a century, entirely dedicated to bringing speech to life through music, a true magician who gave voice to Orpheus.

Claudio Monteverdi ist der Vater der modernen Musik. Er wurde im Jahr 1567 in Cremona zu Beginn des Barock geboren: Das ist 450 Jahre her! Durch Ingegneri begann er sehr früh mit der Musik und veröffentlichte schon 1582 seine erste Sammlung, die „*Sacræ Cantunculæ*“. Zu diesem Zeitpunkt war er 15 Jahre alt und hörte ab dann nicht mehr damit auf, Meisterwerke zu komponieren.

Sein „Erstes Madrigalbuch für 5 Stimmen“, das 1587 veröffentlicht wurde, offenbarte bereits die ersten Züge seiner Persönlichkeit und den Beginn seiner acht Madrigalbücher. Es war ein 50 Jahre währender Weg zum modernen Barock und zur Ausdruckskraft der Vokalmusik: eine unerhörte Anzahl von

verwirrender Vielfalt und verblüffender Schönheit.

Monteverdis Karriere entwickelte sich rasend schnell: Mit 23 Jahren spielte er bereits die Viola am Hofe des Herzogs von Mantua, den er nach Österreich und Flandern in den Krieg begleitete. Er kehrte später zurück und leitete ab 1601 die „*Capella Ducale*“. Es war eine Blütezeit, insbesondere in den Florentiner Musikkreisen, wo die Oper erfunden wurde: Nachdem Monteverdi im Jahr 1600 die Uraufführung der „*Euridice*“ von Jacopo Peri miterlebt hatte, veröffentlichte er 1603 sein „*Viertes Madrigalbuch*“. Es enthielt zum ersten Mal eine ständige Bassbegleitung und war zugleich ein Statement für die entstehende *seconda*

pratica, die schließlich in die Komposition seines *Orfeo* im Jahr 1607 in Mantua mündete. Es handelte sich dabei noch um eine *Favola in Musica*, aber das Werk war sehr wohl die erste Oper aus Monteverdis Hand.

Die mythologische Persönlichkeit des Orpheus, die bei der intellektuellen, künstlerischen und politischen Elite so beliebt war, vollendete einen Initiationsweg zum Tod und zur Liebe, bewegt von der musikalischen Ausdruckskraft: Kann man von einer schöneren Allegorie des barocken Fürsten träumen als in Form der Oper selbst? Die dramatischen Abschnitte des Werkes werden für zwei Jahrhunderte eine Selbstverständlichkeit sein: laut jubelnde Schäferchöre, abruptes Drama während der Hochzeit, verzweifelte *lamenti*, die Szene in der Hölle und die Figuren mit Stimmen aus dem Jenseits, glücklicher Ausgang – trotz allem – diese geschilderten Szenen hallen bis in die Romantik hinein.

Der durchschlagende Erfolg von „*Orfeo*“ öffnete für Monteverdi den Weg zum Ruhm. 1608 folgte ein zweites *dramma per musica*: „*Arianna*“. Davon ist leider nur das

berühmte *lamento* überliefert. Dann kam „*Il Ballo delle Ingrate*“, eine wunderschöne Perle dieses *stile concertato*, den Monteverdi bereits auf die Spitze des Ausdrucks und Realismus trieb.

Doch in Mantua gelangte er an seine Grenzen und wollte zu neuen Horizonte aufbrechen. Er komponierte und veröffentlichte ein absolutes Meisterwerk: die „*Marienvesper*“, die er Papst Paul V. im Jahr 1610 schenkte – in der Hoffnung, dass er eine Position erhalten würde, die ihm angemessen war. Diese Musik, die alle kompositorischen Möglichkeiten ihrer Zeit beinhaltet, zwischen Tiefe und Virtuosität wechselt, zwischen Solisten und Chorsätzen, Polyphonien und neuem Stil, Mehrchörigkeit und Masseneffekten, ist ein verblüffendes Gesamtwerk. Zweifelsohne konnte sie im Jahr 1613 die Venezianer davon überzeugen, Monteverdi die Verantwortung als Kapellmeister des Markusdoms zu übertragen, eines der schönsten Gotteshäuser Europas.

In Venedig wechselte Monteverdi zwischen Sakralmusik, der Veröffentlichung

von Madrigalen und dramatischen Kompositionen (beispielsweise das berühmte Werk „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“ – Karneval 1624). Viele davon sind leider verloren gegangen, aber seine wirkliche zweite Blütezeit an der Oper folgte später: „Il ritorno d'Ulisse in patria“ im Jahr 1640 ist der Auftritt eines Monteverdi im Alter von 73 Jahren. Zu diesem Zeitpunkt wurden die ersten privaten Opernhäuser gegründet, vor allem in Venedig. Dieser Epos, den Versen eines Homer würdig, jedoch mit komödienhaften Entwicklungen bestückt, begeisterte das Publikum. Monteverdi servierte ihm daraufhin die mittlerweile mythische „L'Incoronazione di Poppea“ (1642), die dem genial ausbalancierten Libretto von Busenello viel verdankt. Selbst wenn diese beiden Opern nicht ausschließlich aus Monteverdis Hand stammen (aber die Zusätze sind wunderbar...), zeigen sie doch den dramatischen Weg, den er seit „Orfeo“ zurückgelegt hat. Es handelt sich nun um ein buntes und vielgestaltiges Modell des venezianischen lyrischen Dramas (das

wir heute viel mehr „à la Shakespeare“ empfinden als den Stil von Racine der französischen *Tragédie lyrique*). Es ist voller Wendungen und charakterstarker Nebenfiguren, kostümierter alte Ammen und ungewisser Helden.

Monteverdi starb 1643 im Alter von 76 Jahren, nachdem er sechs Jahrzehnte seines Lebens der Komposition einer neuen, zum Herzen sprechenden Musik gewidmet hatte. Er hatte jung geheiratet, war aber bereits mit 40 Jahren Witwer und hinterließ ein unvergleichliches musikalisches Erbe (wenn auch lückenhaft): Seine kolossale und fast zeugenartige Sammlung, die wunderbare „Selva Morale e Spirituale“ aus dem Jahr 1641 ist der letzte Beweis für die dramatischen Facetten, die Monteverdi Sakralwerken verleihen konnte. Das Publikum entdeckt seit knapp einem Jahrhundert vor allem den außergewöhnlichen Dramenerzähler wieder, der nur dafür lebte, die Worte in der Musik lebendig werden zu lassen – ein echter Magier, der Orpheus eine Stimme gegeben hat.



Vincent Dumestre

Vincent Dumestre, directeur musical

Son goût prononcé pour les arts, son sens créatif de l'esthétique baroque, sa flamme d'explorateur et son goût de l'aventure collective l'incitent naturellement à défricher les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles et à créer un ensemble sur mesure. Avec son Poème Harmonique, Vincent Dumestre est aujourd'hui l'un des artisans les plus inventifs et polyvalents du renouveau baroque, embrassant direction d'orchestre, de chœur, de saison musicale, de concours et de festivals, sans rien lâcher de la pratique de ses instruments premiers, à cordes pincées.

Vincent Dumestre fait ses premières armes en concert et au disque avec les pionniers qui oeuvrèrent à découvrir, comprendre et ranimer ces musiques d'un autre temps. Sorti de l'École du Louvre (histoire de l'art) et de l'École normale de musique de Paris (guitare classique), il se forme au luth, à la guitare baroque et au théorbe avec Hopkinson Smith, Eugène Ferré et Rolf Lislevand. Il intègre un temps le Ricercar Consort, La Grande Écurie &

La Chambre du Roy, Hespèrion XX ou La Simphonie du Marais avant de créer Le Poème Harmonique en 1998. Depuis, d'exhumations en reconstitutions, de compositeurs connus en programmes inattendus, il n'a de cesse de proposer de véritables créations, ouvrant les horizons de tout un pan de musique vocale et instrumentale, et lui offrant une large visibilité qui fait référence.

Sur la scène d'opéra, le ton est celui d'une esthétique sonore et visuelle singulière, qui naît de la confrontation de son regard, dans des spectacles de grande envergure, avec celui d'artistes issus d'autres disciplines : marionnettistes (Mimmo Cuticchio), metteurs en scène (Omar Porras, Benjamin Lazar), chorégraphes (Julien Lubeck, Cécile Roussat), circassiens (Mathurin Bolze).

Sollicité dans les hauts lieux internationaux de la musique baroque – avec Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre développe aussi une partie de son activité en

Normandie, région de résidence de son ensemble (programmation des Saisons Baroques de la Chapelle Corneille, direction du Concours Corneille, concours International de chant baroque, l'École Harmonique, orchestre d'enfants à l'école en partenariat avec le projet Démos de la Philharmonie de Paris). Vincent Dumestre est directeur artistique

des Saisons baroques du Jura. En 2024, Vincent Dumestre est invité par la ville de Cracovie à prendre la direction artistique de Misteria Paschalia.

Vincent Dumestre est Officier de l'Ordre national des Arts et des Lettres et Chevalier de l'Ordre national du Mérite.

His unmistakable taste for the arts, creative feel for Baroque aesthetics, flair as an explorer and appetite for group adventures naturally led him to open up the 17th and 18th centuries repertoires and create a tailor-made ensemble. With his orchestra, Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre is today one of the most inventive and versatile artisans of the Baroque revival, conducting or directing orchestras, choirs, musical seasons, competitions and festivals, while continuing to play his first instruments – plucked strings.

Vincent Dumestre began his career in concert and on recordings alongside the pioneers who worked to discover, understand and revive this music from

another time. After graduating from the École du Louvre (art history) and the École normale de musique de Paris (classical guitar), he studied lute, baroque guitar and theorbo with Hopkinson Smith, Eugène Ferré and Rolf Lislevand. For a time he played with the Ricercar Consort, La Grande Écurie & La Chambre du Roy, Hespèrion XX and La Simphonie du Marais, before founding Le Poème Harmonique in 1998. Since then, from unearthing to reconstructing, from well-known composers to unexpected programmes, he has never ceased to offer genuine creations, broadening the horizons of a whole range of vocal and instrumental music and giving it a high profile that has become a benchmark.

His opera productions have, in tone, a singular sound and visual aesthetic born of his collaboration, for large-scale shows, with artists from other artistic disciplines such as puppeteers (Mimmo Cuticchio), directors (Omar Porras, Benjamin Lazar), choreographers (Julien Lubeck, Cécile Roussat), and circus artists (Mathurin Bolze). Vincent Dumestre has also been inspired to shed light on the sacred repertoire and chamber music.

Vincent Dumestre is invited to play in the world's leading Baroque music venues, with Le Poème Harmonique. He is also active in Normandy, residency region of his ensemble, where he programmed

the Baroque Seasons at the Chapelle Corneille, and directs the International Baroque Singing Competition, initiated the École Harmonique, a school orchestra programme in partnership with the project Démon of the Philharmonie de Paris. Vincent Dumestre is artistic director of the Saisons baroques du Jura. In 2024, Vincent Dumestre was invited by the city of Krakow to take on the artistic direction of Misteria Paschalia.

Vincent Dumestre is an Officer of the French National Order of Arts and Letters and Knight of the French National Order of Merit.

Sein ausgeprägter Kunstgeschmack, sein kreativer Sinn für die barocke Ästhetik, seine Begeisterung für die Forschung und seine Vorliebe für kollektive Abenteuer bringen Vincent Dumestre ganz natürlich dazu, die Repertoires des 17. und 18. Jahrhundert zu erschließen und ein Ensemble nach Maß zu bilden. Mit seinem Ensemble, Le

Poème Harmonique, ist Vincent Dumestre heute einer der einflussreichsten und vielseitigsten Künstler des Barockrevivals, der das Dirigieren von Orchester und Chor, die Leitung der Musiksaison, aber auch von Wettbewerben und Festivals zu seinen Aktivitäten zählt, ohne das Spiel von Zupfinstrumenten aufzugeben, denen seine erste musikalische Laufbahn galt.

Vincent Dumestre sammelte seine ersten Erfahrungen in Konzerten und auf Tonträgern mit den Pionieren, die sich für die Entdeckung, das Verständnis und die Wiederbelebung dieser Musik aus einer anderen Zeit einsetzten. Er studierte Kunstgeschichte an der École du Louvre und klassische Gitarre an der École Normale de Musique in Paris und bildete sich an der Laute, der Barockgitarre und der Theorbe bei Hopkinson Smith, Eugène Ferré und Rolf Lislevand weiter. Er war Mitglied des Ricercar Consort, La Grande Écurie & La Chambre du Roy, Hespèrion XX oder La Simphonie du Marais, bevor er 1998 Le Poème Harmonique gründete. Seitdem hat er von Exhumierungen bis zu Rekonstruktionen, von bekannten Komponisten bis zu unerwarteten Programmen immer wieder echte Uraufführungen vorgelegt, die den Horizont einer ganzen Reihe von Vokal- und Instrumentalmusik öffnen und ihr eine breite Öffentlichkeit verschaffen, die als Referenz gilt.

Im Bereich der Oper setzt er eine einzigartige Klang- und Bildästhetik durch, die aus der Konfrontation seines Blickwinkels mit dem von Künstlern anderer Disziplinen entsteht:

mit Puppenspielern (Mimmo Cuticchio), Regisseuren (Omar Porras, Benjamin Lazar), Choreographen (Julien Lubeck, Cécile Roussat) oder Zirkuskünstlern (Mathurin Bolze).

Vincent Dumestre ist weltweit an den renommierten Stätten der Barockmusik gefragt – mit Le Poème Harmonique, entwickelt er aber auch einen Teil seiner Tätigkeit in der Normandie, der Region, in der sein Ensemble in Residence ist (Programmgestaltung der *Saisons Baroques* in der Chapelle Corneille, Leitung des Internationalen Barockgesangwettbewerbs, der *École Harmonique* und des Kinderorchesters der Schule in Partnerschaft mit dem Démos-Projekt der Pariser Philharmonie). Vincent Dumestre ist künstlerischer Leiter der Saisons baroques du Jura. Im Jahr 2024 wurde Vincent Dumestre von der Stadt Krakau eingeladen, die künstlerische Leitung von Misteria Paschalia zu übernehmen.

Vincent Dumestre ist Offizier des *Ordre national des Arts et des Lettres* und Ritter des *Ordre national du Mérite*.



Vincent Dumestre et Le Poème Harmonique, Opéra Royal de Versailles



Le Poème Harmonique à l'Opéra Royal de Versailles

Le Poème Harmonique

Depuis 1998, le Poème Harmonique fédère autour de son fondateur Vincent Dumestre, des musiciens passionnés dévoués à l'interprétation des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Leur champ d'action ? Les pages connues ou méconnues rythmant vie quotidienne et cérémonies à Versailles (Lully, Couperin, Charpentier...), dans l'Italie baroque de Monteverdi à Pergolèse, ou encore l'Angleterre de Purcell. Des programmes inventifs et exigeants qui retissent les liens entre le profane et le sacré, la musique savante et les sources populaires, mais qui associent également à la musique le théâtre, la danse ou le cirque. À l'opéra l'ensemble est reconnu comme une référence mondiale pour ses interprétations des œuvres de Lully, Cavalli ou Monteverdi et la collaboration avec le metteur en scène Benjamin Lazar a donné lieu à des spectacles unanimement salués par la critique et le public.

Le Poème Harmonique ne cesse de surprendre le public en révélant des trésors oubliés (à l'automne 2024 *L'Homme-Femme*, irrésistible comédie du genre de Galuppi dans la mise en scène par Agnès Jaoui – Opéra de Dijon, Théâtre de Caen et Opéra royal de Versailles), en proposant une approche inédite des plus grands chefs d'œuvre (*Il Nerone* ou *L'Incoronazione di Poppea* avec l'Académie de l'Opéra National de Paris), ou encore en intégrant aux concerts des processions et des effets de spatialisation saisissants.

Avec une soixantaine de représentations données chaque année, Le Poème Harmonique est familier des plus grands festivals et salles du monde entier – Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Festivals d'Ambronay, de Beaune et de Sablé, Teatro Real (Madrid), Wigmore Hall (Londres),

NCPA (Pékin), Philharmonie de Berlin, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw de Bruges, BOZAR (Bruxelles), Oji Hall (Tokyo), Université Columbia (New York), Teatro San Carlo (Naples), Accademia Santa Cecilia (Rome), Philharmonie de Saint-Pétersbourg, ou encore les BBC Proms... Le Poème Harmonique demeure très engagé en Normandie, sa région de résidence, berceau de ses nombreuses créations et terrain privilégié de ses actions pédagogiques, sociales ou encore d'insertion de jeunes musiciens professionnels.

La discographie de l'ensemble compte aujourd'hui une cinquantaine de références régulièrement distinguées par la critique et de nombreux succès publics. *Mon Amant de Saint-Jean*, tour de chant du baroque aux années folles avec Stéphanie d'Oustrac vient de paraître chez Alpha Classics. Après première mondiale de *L'Egisto* de Cavalli déjà récompensée par un Choc de Classica et par le prestigieux

Preis der deutschen Schallplattenkritik, Château de Versailles Spectacles public au printemps 2024 *Armide* de Lully. L'ensemble enregistre en 2024 deux chefs d'oeuvre de la musique chorale: *Hail! Bright Cecilia* de Purcell et *La Selva Morale e Spirituale* de Monteverdi.

Après le succès remarqué d'une édition 2017 dont il avait assuré la programmation, Vincent Dumestre est invité par la ville de Cracovie à prendre en 2024 la direction artistique du festival Misteria Paschalia, référence mondiale pour la musique baroque en période pascale.

Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC de Normandie), le Centre National de la Musique, la Région Normandie, le Département de la Seine-Maritime, la Ville de Rouen et est en partenariat avec le projet Dédos - Philharmonie de Paris..

Le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé.

Pour ses projets en Normandie, le Poème Harmonique bénéficie du soutien du Fonds Haplotès et de la CAF de la Seine-Maritime.

Since 1998, Le Poème Harmonique has brought together, around its founder Vincent Dumestre, a group of passionate musicians devoted to interpreting the music of the 17th and 18th centuries. Their field of action? Both well-known and forgotten works from the daily life and ceremonies of Versailles (Lully, Couperin, Charpentier...), baroque Italy from Monteverdi to Pergolesi, and Purcell's England. Their inventive and demanding programmes forge new links between the secular and the sacred, scholarly music and popular sources, but also combine music with theatre, dance and even the circus. In the operatic realm, the ensemble is renowned the world over for its interpretations of works by Lully, Cavalli and Monteverdi, and its collaboration with director Benjamin Lazar has led to unanimous praise from critics and audiences alike.

Le Poème Harmonique never ceases to surprise the public by revealing forgotten treasures (in autumn 2024 *L'Homme-Femme*, an irresistible comedy of the genre by Galuppi, directed by Agnès Jaoui – Opéra de Dijon, Théâtre de Caen and

Opéra Royal de Versailles), by offering a new approach to the greatest masterpieces (*Il Nerone* or *L'Incoronazione di Poppea* with the Académie de l'Opéra National de Paris), or by integrating processions and striking spatialisation effects into the concerts.

With some sixty performances every year, Le Poème Harmonique is a familiar face at the world's greatest festivals and concert halls – Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Festivals d'Ambronay, de Beaune and de Sablé, Teatro Real (Madrid), Wigmore Hall (London), NCPA (Beijing), Philharmonie de Berlin, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw de Bruges, BOZAR (Brussels), Oji Hall (Tokyo), Columbia University (New York), Teatro San Carlo (Naples), Accademia Santa Cecilia (Rome), Philharmonie de Saint-Pétersbourg, and the BBC Proms... Le Poème Harmonique remains strongly committed to Normandy, its home region, the birthplace of its many creations and a privileged location for its educational and social initiatives and its work to

promote the careers of young professional musicians. The ensemble's discography now boasts some fifty releases that have been consistently acclaimed by the critics, as well as numerous public successes. *Mon Amant de Saint-Jean*, a singing journey from the Baroque to the Roaring Twenties with Stéphanie d'Oustrac, has just been released by Alpha Classics. After the world premiere of Cavalli's *L'Egisto*, already awarded a Choc by Classica and the prestigious Preis der deutschen Schallplattenkritik, Château de Versailles Spectacles is publishing Lully's *Armide* in spring 2024. In 2024, the ensemble will record two masterpieces of choral music: Purcell's *Hail! Bright Cecilia* by Purcell and *La Selva Morale e Spirituale* by Monteverdi.

Following the remarkable success of the 2017 edition, for which he was responsible for the programme, Vincent Dumestre has been invited by the city of Krakow to take on the artistic direction of the Misteria Paschalia festival in 2024, a world reference for Baroque music during the Easter period.

Le Poème Harmonique is supported by the Ministère de la Culture (DRAC de Normandie), the Centre National de la Musique, the Région Normandie, the Département de la Seine-Maritime, the Ville de Rouen and is in partnership with the Démos – Philharmonie de Paris project.

Le Poème Harmonique is in residence at the Fondation Singer-Polignac as an associate artist.

For its projects in Normandy, *Le Poème Harmonique* receives support from the Fonds Haplotès and the CAF de la Seine-Maritime.

Seit 1998 vereint Le Poème Harmonique um seinen Gründer Vincent Dumestre leidenschaftliche Musiker, um die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu interpretieren. Worauf konzentrieren sie sich? Bekannte und unbekannte Werke, die den Rhythmus des täglichen Lebens und der Zeremonien in Versailles (Lully, Couperin, Charpentier...), im barocken Italien von Monteverdi bis Pergolesi oder im England von Purcell prägten. Einfallsreiche und anspruchsvolle Programme, die die Verbindungen zwischen dem Profanen und dem Sakralen, der gelehrten Musik und den volkstümlichen Quellen neu knüpfen, die aber auch das Theater, den Tanz oder den Zirkus mit der Musik verbinden. Auf der Opernbühne ist das Ensemble weltweit als Referenz für seine Interpretationen der Werke von Lully, Cavalli oder Monteverdi anerkannt, und die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Benjamin Lazar hat zu Aufführungen geführt, die von Kritikern und Publikum einstimmig gelobt wurden.

Le Poème Harmonique überrascht das Publikum immer wieder mit der Entdeckung vergessener musikalischer

Schätze (im Herbst 2024 *L'Homme-Femme*, Galuppis unwiderstehliche Genrekomödie in der Inszenierung von Agnès Jaoui – Opéra de Dijon, Théâtre de Caen und Opéra Royal de Versailles), indem sie einen neuen Zugang zu den größten Meisterwerken bieten (*Il Nerone* oder *L'Incoronazione di Poppea* mit der Académie de l'Opéra National de Paris), oder indem sie Prozessionen und packende Raumeffekte in die Konzerte integrieren.

Mit rund 60 Aufführungen pro Jahr ist Le Poème Harmonique auf den größten Festivals und in den größten Konzertsälen der Welt zu Hause – Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Festivals d'Ambronay, de Beaune und de Sablé, Teatro Real (Madrid), Wigmore Hall (London), NCPA (Peking), Berliner Philharmonie, Wiener Konzerthaus, ConcertgebouwBrügge, BOZAR (Brüssel), Oji Hall (Tokio), Columbia University (New York), Teatro San Carlo (Neapel), Accademia Santa Cecilia (Rom), St.

Petersburger Philharmonie oder die BBC Proms ... Le Poème Harmonique ist nach wie vor stark in der Normandie engagiert, seiner Heimatregion, in der zahlreiche seiner Werke entstanden sind und die ein bevorzugter Ort für seine pädagogischen und sozialen Aktivitäten sowie für seine Aktivitäten zur Integration von jungen Berufsmusikern ist. Die Diskographie des Ensembles umfasst heute etwa fünfzig Referenzen, die regelmäßig von der Kritik ausgezeichnet werden und zahlreiche Publikumserfolge verzeichnen. *Mon Amant de Saint-Jean*, eine Gesangsreise vom Barock bis zu den Roaring Twenties mit Stéphanie d'Oustrac ist vor kurzem bei Alpha Classics erschienen. Nach der Weltpremiere von Cavallis *L'Egisto*, die bereits mit einem Choc de Classica und dem renommierten Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurde, wird Château de Versailles Spectacles im Frühjahr 2024 Lullys *Armide*

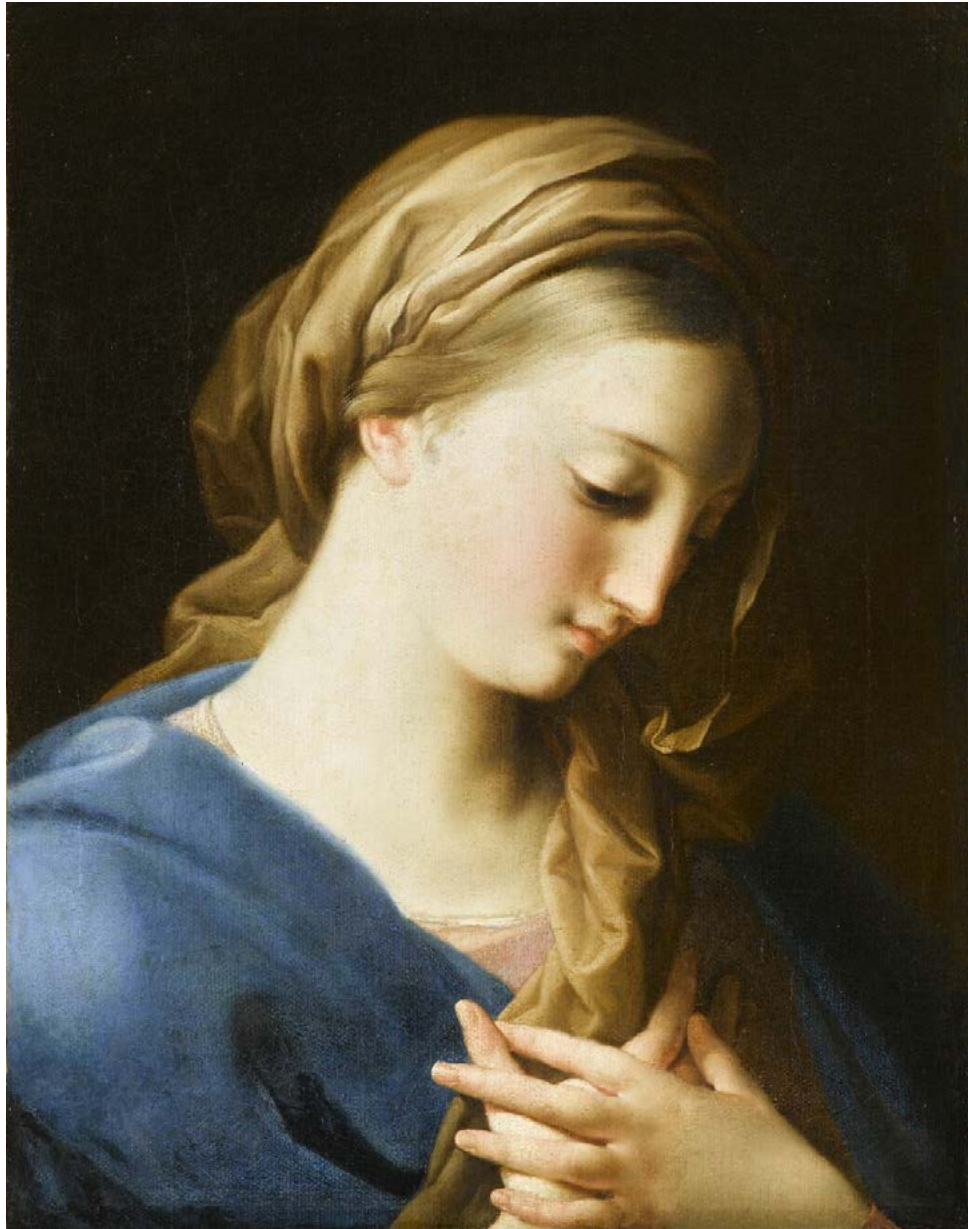
veröffentlichen. Das Ensemble nimmt 2024 zwei Meisterwerke der Chormusik auf: *Hail! Bright Cecilia* von Purcell und *La Selva Morale e Spirituale* von Monteverdi.

Nach dem bemerkenswerten Publikumserfolg der Ausgabe 2017, für deren Programm er verantwortlich war, wurde Vincent Dumestre von der Stadt Krakau eingeladen, 2024 die künstlerische Leitung des Festivals Misteria Paschalia zu übernehmen, einer weltweiten Referenz für Barockmusik in der Osterzeit.

Le Poème Harmonique wird vom Kulturministerium (DRAC de Normandie), dem Centre National de la Musique, der Region Normandie, dem Département Seine-Maritime, der Stadt Rouen unterstützt und steht in Partnerschaft mit dem Projekt Démon - Philharmonie de Paris.

Le Poème Harmonique ist als „artiste associé“ in der Fondation Singer-Polignac ansässig.

Für seine Projekte in der Normandie wird *Le Poème Harmonique* vom Fonds Haplotès und der CAF de la Seine-Maritime unterstützt.



La Vierge de l'Annonciation, Pompeo Battoni, 2e quart du XVII^e siècle



Place Saint-Marc, Venise, Luca Carlevaris, ca 1709

Claudio Monteverdi (1567-1643)

VOLUME 1

Responsorium : *Deus in adiutorium meum intende*

1. Deus, in adiutorium meum intende.
Domine, ad adjuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen. Alleluia.

1. Dieu, viens à mon aide.
Seigneur, viens vite à mon secours!
Gloire au Père, au Fils
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement,
maintenant et toujours
dans tous les siècles des siècles. Amen. Alléluia.

1. O Lord, make speed to save me:
O Lord, make haste to help me.
Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost:
As it was in the beginning,
is now and ever shall be,
World without end, Amen. Alleluia.

1. O Gott, komm mir zu Hilfe,
O Herr, eile mir zu helfen.
Ehre sei dem Vater und dem Sohne
und dem heiligen Geiste.
Wie es war am Anfang,
so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit.
Amen. Alleluia.

Psalmus : *Dixit Dominus secundo (SV 264)*

2. Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis,
Donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus
ex Sion:
Dominare in medio
inimicorum tuorum.

2. Le Seigneur a dit à mon Seigneur,
Asseyez-vous à ma droite,
Jusqu'à ce que je fasse de vos ennemis
l'escabeau de vos pieds.
Le Seigneur fera sortir de Sion
le sceptre de votre puissance:
Dominez au milieu
de tes ennemis.

2. The Lord said unto my Lord:
Sit thou on my right hand,
until I make thine enemies
thy foot-stool.
The Lord shall send the rod
of thy power out of Sion:
be thou ruler, even in the midst
among thine enemies.

2. Der Herr sprach zu meinem Herrn:
Setze dich zu meiner Rechten,
bis ich hinlegen werde deine Feinde
als Schemel deiner Füße.
Das Zepter deiner Macht sendet
der Herr aus Zion:
Herrsche inmitten
deiner Feinde!

3. Tecum principium in die virtutis tuae,
in splendoribus sanctorum:
ex utero,
ante luciferum, genui te.
Juravit Dominus
et non poenitebit eum:
tu es sacerdos in aeternum secundum
ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis:
confregit in die irae suae reges.

3. Avec vous sera l'empire souverain au jour de votre
Puissance, parmi les splendeurs des saints:
Je vous ai engendré
en mon sein avant l'aurore.
Le Seigneur a juré,
et il ne s'en repentira point:
vous êtes prêtre à jamais selon
l'ordre de Melchisedech.
Le Seigneur est à votre droite,
Il a brisé les rois au jour de sa colère.

3. In the day of thy power shall the people offer thee
free-will offerings with an holy worship.
From the womb before the morning star
have I begotten thee.
The Lord swore,
and will not repent:
Thou art a priest for ever after the order
of Melchisedech.
The Lord upon thy right hand,
shall wound even kings in the day of his wrath.

3. Mit dir ist das Königtum am Tage deiner Macht,
im Glanz der Heiligen.
Aus dem Schoß habe ich dich
vor dem Morgenstern gezeugt.
Geschworen hat es der Herr
und es wird ihn nicht gereuen.
Du bist Priester in Ewigkeit
nach der Ordnung Melchisedechs.
Der Herr ist zu deiner Rechten,
er zerschmettert am Tag seines Zorns Könige.

Judicabit in nationibus,
implebit ruinas:
Conquassabit capita
in terra multorum.

4. De torrente in via bibet:
Propterea exaltabit caput.

Il jugera les nations;
il remplira tout de ruines;
Il écrasera sur la terre
les têtes d'un grand nombre.

4. Il boira de l'eau du torrent dans le chemin,
C'est pourquoi il relèvera la tête.

He shall judge the nations,
fill the places with destruction,
and shatter the skulls
in the land of the many.

4. He shall drink of the brook in the way,
therefore shall he lift up his head.

Er wird richten unter den Nationen;
anhäufen wird er Trümmer.
Zerschmettern wird er die Häupter
im Land vieler Völker.

4. Aus dem Bach am Weg wird er trinken:
Darum wird er erheben das Haupt.

Motectus : *Ego flos campi* (SV 301)

5. Ego flos campi
et lilium convallium.
Sicut lilium inter spinas
sic amica mea inter filias.
Sicut malus
inter ligna silvarum,
sic dilectus meus inter filios.
Sub umbra illius quem desideraveram sedi,
et fructus ejus dulcis gutturi meo.
Introduxit me Rex in cellam
vinariam ordinavit in me charitatem.
Fulcite me floribus,
stipate me malis
quia amore langueo.
Hortus conclusus
soror mea sponsa,
hortus conclusus fons signatus.
Fons hortorum puteus
aquarum viventium
quae fluunt impetu de Libano.

5. Je suis un narcisse de Saron,
un lis des vallées.
Comme un lis au milieu des épines,
telle est mon amie parmi les jeunes filles.
Comme un pommier
au milieu des arbres de la forêt,
tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes.
J'ai désiré m'asseoir à son ombre,
et son fruit est doux à mon palais.
Il m'a fait entrer
dans la maison du vin ;
Et la bannière qu'il déploie sur moi,
c'est l'amour.
Soutenez-moi avec des gâteaux de raisins,
Fortifiez-moi avec des pommes ;
Car je suis malade d'amour.
Tu es un jardin fermé, ma soeur, ma fiancée,
une source fermée, une fontaine scellée.
Une fontaine des jardins,
Une source d'eaux vives, des ruisseaux du Liban.

5. I am the rose of Sharon,
and the lily of the valleys.
As the lily among thorns,
so is my love among the daughters.
As the apple tree among
the trees of the woods,
so is my beloved among the sons.
I sat down under his shadow with great delight:
and his fruit was sweet to my taste.
He brought me
into the banqueting house,
and his banner over me
was love.
Stay me with flagons,
comfort me with apples:
because I am sick of love.
A garden inclosed is my sister, my spouse;
a spring shut up, a fountain sealed.
A fountain of gardens,
a well of living waters, and streams from Lebanon.

5. Ich bin eine Narzisse von Saron,
eine Lilie der Täler.
Wie eine Lilie unter den Dornen,
so ist meine Freundin unter den Töchtern!
Wie ein Apfelbaum unter
den Bäumen des Waldes,
so ist mein Geliebter unter den Söhnen!
In seinem Schatten saß ich so gern,
und seine Frucht war meinem Gaumen süß.
Er führte mich
ins Weinhaus,
und die Liebe ist
sein Banner über mir.
Stärkt mich mit Rosinenkuchen,
erquickt mich mit Äpfeln;
denn ich bin krank vor Liebe!
Ein verschlossener Garten bist du,
meine Schwester, liebe Braut,
ein verschlossener Garten,
ein versiegelter Born aus Libanon.

Psalmus : *Laudate pueri primo (SV 270)*

6. Laudate, pueri, Dominum;
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes
gentes Dominus,
et super caelos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat,
et humilia respicit
in caelo et in terra?
7. Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem:
ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.

6. Louez le Seigneur, enfants :
louez le nom du Seigneur.
Que le nom du Seigneur soit béni,
dès maintenant et jusque dans les siècles.
Du lever du soleil à son couchant,
le nom du Seigneur est digne de louange.
Le Seigneur est élevé
au-dessus de toutes les nations,
et sa gloire est au-dessus des cieux.
Qui est semblable au Seigneur notre Dieu ?
Il siège tout en haut
et regarde tout en bas
les cieux et la terre.
7. Il relève le faible de la poussière,
il tire le pauvre du tas d'ordures,
pour l'installer avec les princes,
avec les princes de son peuple.
Il fait habiter la femme stérile dans la maison,
comme une mère joyeuse au milieu de ses enfants.

6. Praise the Lord, ye servants:
O praise the Name of the Lord.
Blessed be the Name of the Lord:
from this time forth for evermore.
The Lord's Name is praised: from the rising up
of the sun unto the going down of the same.
The Lord is high
above all heathen:
and his glory above the heavens.
Who is like unto the Lord our God,
that hath his dwelling so high:
and yet humbleth himself to behold the things
that are in heaven and earth?
7. He taketh up the simple out of the dust:
and lifteth the poor out of the mire;
That he may set him with the princes:
even with the princes of his people.
He maketh the barren woman to keep house:
and to be a joyful mother of children.

6. Lobet, ihr Knechte, den Herrn,
lobet den Namen des Herrn.
Gepriesen sei des Herrn Name
von nun an bis in Ewigkeit.
Vom Aufgang der Sonne
bis zu ihrem Niedergang
sei gelobet der Name des Herrn.
Der Herr ist erhaben
hoch über allen Volkern,
Seine Herrlichkeit ist über den Himmeln.
Wer ist wie der Herr, unser Gott,
der in der Höhe thront
und hinab auf Himmel und Erde sieht?
7. Er richtet den Geringen aus dem Staube auf
und erhöht den Armen aus dem Kot,
daß Er ihn setzte neben die Fürsten,
neben die Fürsten Seines Volks.
Er macht die Unfruchtbare im Hause wohnen,
daß sie eine fröhliche Kindermutter wird.

Motectus : *Stabat Virgo Maria (SV 96)*

8. Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.
9. Stabat virgo Maria
mestissimo dolore
languens ad crucem et flebat amare.
Et edidit ex ore tales voces:
"Quis te confixit in hoc duro ligno?"

8. Gloire au Père, au Fils
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement,
maintenant et toujours
dans tous les siècles des siècles. Amen.
9. La Vierge Marie se tenait
dans la plus triste des douleurs
près de la croix, et pleurait amèrement.
Et de sa bouche sortirent ces paroles :
Qui t'a fixé sur cette croix barbare ?

8. Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost:
As it was in the beginning,
is now and ever shall be,
World without end, Amen.
9. The Virgin Mary stood
in saddest pain
languishing by the cross and wept bitterly.
And gave out from her mouth these words:
Who nailed you to such cruel wood?

8. Ehre sei dem Vater und dem Sohne
und dem heiligen Geiste.
Wie es war am Anfang,
so auch jetzt und allezeit
und in Ewigkeit. Amen.
9. Die Jungfrau Maria stand
in den traurigsten Schmerzen
bei dem Kreuz und weinte bitterlich.
Und aus ihrem Mund gingen diese Worte hervor:
Wer hat dich an dieses barbarische Kreuz geheftet?

Quis mihi rapit vitam?
Fili mi, Iesu Christe,
et liquefacta languet
et solvitur in lachrymas amoris
anima mea dolens et languet,
et morior dolore!

qui m'arrache la vie?
Mon Fils, Jésus-Christ,
voir, évanouie par ses pleurs abondants,
engourdie par ses larmes d'amour,
mon âme douloureuse, et je m'affaiblis,
et, de cette souffrance, je meurs!

Who takes my life away from me?
My son, Jesus Christ,
see, fainting through its copious weeping,
and numbed by its tears of love,
there is my harrowed soul,
in desolation I suffer, I die!

wer reißt mir das Leben aus?
Mein Sohn, Jesus Christus,
sehen, ohnmächtig von seinen reichlichen Tränen,
betäubt von seinen Tränen der Liebe,
meine schmerzende Seele, und ich werde schwach,
und, von diesem Leiden, sterbe ich!

Psalmus : *Laetatus sum primo* (SV 198)

10. Laetatus sum in his
quae dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis, Jerusalem.
Jerusalem, quae aedificatur ut civitas:
cujus participatio ejus in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini:
testimonium Israël, ad confitendum
nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem,
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua,
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.

10. Je me suis réjoui de ces paroles
qui m'ont été dites:
Nous irons dans la maison du Seigneur.
Nos pieds étaient bien campés,
dans tes parvis, Jérusalem.
Jérusalem, qui s'édifie comme une cité:
dont les parties forment un tout unique:
Là montent les tribus,
les tribus du Seigneur:
selon la loi d'Israël, pour louer
le nom du Seigneur.
Là sont établis des sièges pour le jugement,
les sièges de la maison de David.
Faites des vœux pour la prospérité de Jérusalem.
Qu'ils soient heureux ceux qui t'aiment!
Que la paix règne dans tes murailles,
la sécurité dans tes forteresses!
À cause de mes frères et de mes amis,
je demande pour toi la paix.
À cause de la maison du Seigneur notre Dieu,
je désire pour toi le bonheur.

10. I was glad when
they said unto me,
Let us go into the house of the Lord.
Our feet are standing
within thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem, that art builded as a city
that is compact together;
Whither the tribes went up,
even the tribes of the Lord,
as a testimony unto Israel,
to give thanks unto the name of the Lord.
For there were set thrones for judgment,
the thrones of the house of David.
Pray for the peace of Jerusalem;
May they prosper that love thee.
Peace be within thy walls,
and prosperity within thy palaces.
For my brethren and companions' sakes,
I will now say: Peace be within thee.
For the sake of the house of the Lord
our God I will seek thy good.

10. Ich freute mich,
als man mir sagte:
Zum Haus des Herrn wollen wir pilgern.
Es standen unsere Füße
in deinen Hallen, Jerusalem
Jerusalem, du starke Stadt,
dicht gebaut und fest gefügt.
Dorthin ziehen
die Stämme hinauf,
die Stämme des Herrn,
deinen Namen zu preisen, Herr.
Denn dort saßen die Throne zum Gericht,
die Throne im Haus Davids.
Fragt den, was Frieden bringt für Jerusalem,
und Reichtum bei denen, die dich lieben.
Friede wohne in deinen Mauern,
in deinen Häusern Geborgenheit.
Um meiner Brüder und Freunde willen,
will ich sagen: In dir sei Friede.
Um des Hauses des Herrn, unseres Gottes willen,
will ich dein Bestes suchen.

Motectus : *Salve Regina secundo* (SV 284)

11. Salve Regina,
Mater Misericordiae,
Vita, dulcedo,
et spes nostra, Salve!
Ad te clamamus,
exsules filii [H]evae,
Ad te suspiramus,
gementes et flentes,
In hac lacrimarum valle.
Eja ergo, Advocata nostra,
Illos tuos misericordes
oculos ad nos converte
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis,
post hoc exilium, ostende,
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

11. Salut, Reine,
Mère de Miséricorde,
Notre vie, notre douceur,
et notre espérance, salut !
Vers toi nous crions,
nous les enfants d'Ève exilés.
Vers vous nous soupirons,
gémissant et pleurant
dans cette vallée de larmes.
Alors, toi qui es notre avocate,
tourne vers nous tes yeux
pleins de miséricorde.
Et, après cet exil, montre-nous Jésus,
le fruit béni de ton sein.
Ô clémente, bienveillante et douce Vierge Marie.

11. Hail Holy Queen,
Mother of Mercy,
our life our sweetness
and our hope.
To thee do we cry,
poor banished children of Eve;
To thee do we send
up our sighs, mourning
and weeping in this valley of tears.
Turn then, most gracious advocate,
thine eyes of mercy toward us
and after this our exile
show unto us the blessed
fruit of thy womb, Jesus.
O clement, O loving, O sweet Virgin Mary!

11. Sei gegrüßt, o Königin,
Mutter der Barmherzigkeit,
unser Leben, unsre Wonne
und unsere Hoffnung, sei gegrüßt!
Zu dir rufen
wir verbannte Kinder Evas;
zu dir seufzen wir trauernd
und weinend in diesem Tal der Tränen.
Wohlan denn, unsre Fürsprecherin,
deine barmherzigen Augen
wende uns zu und nach
diesem Elend zeige uns Jesus,
die gebenedeite
Frucht deines Leibes.
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

Psalmus : *Nisi Dominus secundo* (SV 201)

12. Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.

13. Vanum est vobis
ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.

Cum dederit dilectis
suis somnum,
ecce haereditas Domini, filii;
merces, fructus ventris.

12. Si le Seigneur ne bâtit pas la maison,
ceux qui la bâtissent travaillent en vain.
Si le Seigneur ne garde pas la ville,
celui qui la garde veille en vain.

13. Rien ne sert
de vous lever avant l'aube,
de vous coucher tard
ou de manger un pain gagné avec peine.

Il en donne autant à ses bien-aimés
pendant leur sommeil,
voici l'héritage du Seigneur :
des fils, le fruit des entrailles est une récompense.

12. Unless the Lord build the house,
they labour in vain that build it.
Unless the Lord keep the city,
he watcheth in vain that keepeth it.

13. It is vain for you
to rise before light:
Rise ye after you have sitten, you that eat
the bread of sorrow.

When he shall give sleep
to his beloved,
behold, the inheritance of the Lord are children:
the reward, the fruit of the womb.

12. Wenn nicht der Herr das Haus baut,
mühen sich umsonst, die daran bauen.
Wenn nicht der Herr die Stadt behütet,
wacht, der sie behütet, umsonst.

13. Umsonst ist es,
dass ihr vor Tagesanbruch aufsteht.
Steht auf, nachdem ihr euch gesetzt habt,
ihr, die ihr das Brot der Kummernis esst.

Denn seinen Geliebten
gibt er Schlaf.
Seht, das ist das Erbe des Herrn: Söhne;
ein Lohn ist die Frucht des Leibes.

Sicut sagittae
in manu potentis,
ita filii excussorum.
14. Beatus vir qui implevit
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur
cum loquetur
inimicis suis in porta.

Les fils qu'un homme
a dans sa jeunesse sont pareils
à des flèches dans la main d'un guerrier.
14. Heureux l'homme
qui en a rempli son carquois!
Il n'aura pas honte
quand il parlera
avec des ennemis à la porte de la ville.

As arrows in the hand
of the mighty man;
so the children of them who have been shaken.
14. Happy the man that hath
filled his desire with them:
they shall not be confounded
when they shall speak
to their enemies in the gate.

Wie Pfeile in der Hand
des Mächtigen,
so sind die Söhne der Jugendzeit.
14. Glücklich der Mann,
der sein Verlangen erfüllt hat mit ihnen:
er wird nicht aus
der Fassung kommen,
wenn er mit seinen Feinden spricht im Tor.

VOLUME 2

Motectus : *Pianto della Madonna* (SV 288)

1. Iam moriar, mi Fili!
Quis nam poterit mater consolari,
In hoc fero dolore,
In hoc tam duro tormento?
Mi Jesu, O Jesu mi sponse,
Sponse mi,
dilecte mi,
Mea spes, mea vita,
Me deferis, heu, vulnus cordis mei!
Réspice, Jesu mi, precor,
Réspice matrem, matrem réspice tuam,
Quae, gemendo pro te,
Pallida languet,
Atque in morte funesta,
Tecum
petit affligi.
Mi Jesu, O Jesu mi,
O potens homo, o Deus,
Cujus spectares, heu, tanti doloris
Quo torquetur Maria?
Miserere gementis,

1. Que je meure maintenant, mon Fils!
Qui pourrait consoler une mère,
Dans cette douleur folle,
Dans ce tourment si cruel?
Mon Jésus, ô Jésus mon promis,
Mon promis,
mon bien-aimé,
Mon espoir, ma vie,
Emporte-moi, ah, blessure de mon cœur!
Regarde, mon Jésus, je t'en prie,
Regarde, regarde ta mère,
Qui, gémissant pour toi,
Toute pâle, languit,
Et dans cette mort funeste,
Sur cette croix si dure et si barbare,
réclame d'être broyée avec toi.
Mon Jésus, Jésus mien,
Homme puissant, ô Dieu,
Chez qui verrais-tu, ah, une douleur
Pareille à celle qui torture Marie?
Prends pitié de la gémissante,

1. Now let me die, my Son.
For what mother
can be comforted in this raging grief,
in this unbearable torment?
Now let me die, my Son.
My Jesus, Jesus mine,
my beloved spouse,
my hope, my life,
you are leaving me – ah! my heart is breaking.
Think of me, my Jesus,
I beg you, think of your mother,
who groans and faints for you
and in awful death
on this hard and terrible
Cross begs
to be nailed with you.
My Jesus, Jesus mine,
O man of power, O God
Alas! the pain of your heart
tortures Mary equally –
take pity on her groans

15. Ich möchte nun sterben, mein Sohn!
Wer könnte denn eine Mutter trösten
in diesem bohrenden Schmerz,
in dieser harten Qual?
Ich möchte nun sterben, mein Sohn.
Mein Jesu, o mein Jesu, mein Bräutigam,
mein Geliebter,
meine Hoffnung, mein Leben,
du verläßt mich, ach, Wunde meines Herzens.
Sieh an, mein Jesus,
ich flehe, sieh deine Mutter an,
Die bleich um dich seufzend ermattet,
und bittet, auf dem blutbefleckten Berg
an dieses harte und so furchtbare
Kreuz mit dir
gehängt zu werden.
Mein Jesus, o mein Jesus,
o machtvoller Mensch, o Gott,
seht, Betrachter, ach, welch großer Schmerz
Maria quält.
Erbarme dich der mit dir seufzenden,

Tecum quae extincta sit,
Quae per te vixit.
Sed promptus ex hac vita
Discedis, o mi Fili!
Et ego hie ploro.
Tu confringes infernum,
Hoste vieto superbo,
Et ego relinquo,
Praeda doloris solitaria et mesta.
Te Pater almus,
teque fons amoris
Suscipiant laeti!
Et ego te non videbo,
O Pater, o mi Sponse.

Haec sunt, haec sunt promissa
Archangeli Gabrielis?
Haec Illa excelsa sedes
Antiqui Patris David?
Sunt haec regalia saepta
Quae tibi cingant crines?
Haec ne sunt aurea sceptrata,
Et, fine, regnum?
Affligi duro Ugno
Et clavis laniari
atque corona!

Ah Jesu, ah Jesu mi,
En mihi dulce mori!
Ecce plorando, ecce clamando
Rogat te misera Maria:
Nam tecum mori
Est illi gloria et vita.

Hei Fili non respondes?
Heu surdus es
Adflectus atque querellas?
O mors, e culpa, o inferne,

Qui meurt avec toi,
Qui n'a vécu que par toi.
Mais vite tu t'éloignes
De cette vie, ô mon Fils!
Et moi, ici, je pleure.
Tu brises l'enfer,
Après avoir vaincu l'orgueilleux ennemi,
Et moi, je reste,
Proie esseulée et triste des douleurs.
Que le Père secourable
et la source d'amour,
Joyeux, t'accueillent!
Moi, je ne te verrai plus,
O Père, ô mon promis.

Sont-ce là, sont-ce là les promesses
De l'archange Gabriel?
Voilà le trône élevé
De David, l'antique Père?
Voilà les royaux diadèmes
Qui devaient ceindre tes cheveux?
Voilà le sceptre d'or,
Et, à la fin, ton règne?
Etre attaché au bois cruel,
Etre déchiré par les clous,
par la couronne!

Ah, Jésus, ah, mon Jésus,
Qu'il est doux, pour moi, de mourir!
Voilà ce qu'avec des pleurs, avec des cris,
Te demande la pauvre Marie:
Mourir avec toi
Serait pour elle et la gloire et la vie.

Eh bien, Fils, tu ne réponds pas?
Hélas, tu restes sourd
Aux pleurs, aux gémissements?
O mort, ô faute, ô enfer,

and let her die with you,
who has lived for you.

But so soon from this life
you go, my Son,
and I must weep here;
you will break out of Hell
defeating the proud enemy –
and I am left,
prey to grief, alone, broken-hearted.
Your loving Father,
and the Holy Spirit
will receive you,
and I shall see you no more,
my Father, my beloved.

These, are these the promises
of the Archangel Gabriel?
Is this the lofty throne
of David our ancestor?
Is this the kingly crown
that was to grace your head?
Is this the golden sceptre,
this the limit of your kingdom,
to be pinned to cruel wood,
torn by nails
and crowned with thorns?

Ah Jesus, ah my Jesus,
death now is sweet to me,
see my tears, hear my cries
as poor Mary begs this of you!
For to die with you
is glory and life to her.

What, my Son, no reply?
You are deaf
to my tears and groans!
O shameful death! O the horror –

die zugrunde gegangen wäre,
die aber durch dich lebte.

Du aber scheidest bereitwillig aus diesem Leben,
o mein Sohn,
und ich weine hier.
Du zerschmetterst die Unterwelt,
sobald du den hochmütigen Feind besiegt hast,
und ich bleibe zurückgelassen
als Beute des Kummers, einsam und traurig.
Dich mögen der gütige Vater
und der Quell der Liebe
in Freude aufnehmen,
und ich werde dich nie wiedersehen,
O Vater, o mein Bräutigam.

Sind dies die Verheißungen
des Erzengels Gabriel?
Ist dies jener Thron
des Vorvaters David?
Sind dies die königlichen Kränze, die
dein Haar zieren sollen?
Sind dies etwa die goldenen Szepter
und das Reich ohne Ende,
ans harte Holz geheftet zu sein
und von Nägeln
und der Krone zerfleischt zu werden?

Ah, Jesus, mein Jesus,
seht mein Liebstes sterben!
Siehe, mit Weinen, siehe mit Klagen
bittet dich die elende Maria,
denn mit dir zu sterben
ist ihr Ruhm und Leben.

Ach Sohn, du antwortest nicht!
O weh, du bist taub
gegen das Weinen und Wehklagen!
O Tod, o Schuld, o Hölle

Ecce Sponsus meus
 Mersus in undis velox.
 O terrae centrum aperi te profundum,
 Et cum dilecto meo
 Me quoque absconde!
 «Quid loquor?
 Heu, Quid spero misera?
 Jam quid quero?
 O Jesu, o Jesu mi,
 Non sit quid volo,
 Sed fiat quid tibi placet.
 Vivat mestum cor meum,
 pieno dolore:
 Pascere, Fili mi,
 Matris amore.

Voici que mon Promis
 Est emporté, rapide, par les eaux.
 O centre profond de la terre, ouvre-toi,
 Avec mon bien-aimé,
 Moi aussi, engloutis-moi!
 Mais que dis-je?
 Qu'osé-je espérer, malheureuse!
 Qu'osé-je demander!
 O Jésus, mon Jésus,
 Qu'il n'en soit pas comme je veux,
 Mais que ta volonté soit faite:
 Que mon triste cœur vive,
 plein de douleur:
 Repais-toi, ô mon fils, de l'amour de ta Mère!

my Son plunged
 beneath the churning waves ...
 O earth, open deep,
 and bury me too
 with my Beloved!
 What am I saying?
 What am I desiring in my wretchedness?
 Enough of complaints.
 O Jesus, my Jesus,
 let it not be as I wish
 but let your will be done.
 Let my sad heart live,
 in fullness of grief;
 and you, my Son, feed on a mother's love.

seht mein Bräutigam ist in die Wogen gesunken!
 Schnell, o Erde,
 öffne deinen Schlund
 und verbirg mich
 mit meinem Erwählten!
 Was sage ich?
 O weh, was hoffe ich Arme?
 O weh, was suche ich,
 o mein Jesus?
 es sei nicht das,
 was ich will sondern es geschehe, was dir gefällt.
 Mein trauerndes Herz soll
 mit ganzem Schmerz leben,
 weide dich, mein Sohn, an der Liebe der Mutter.

Psalmus : *Lauda Jerusalem* (SV 203)

2. Alleluja. Lauda, Jerusalem, Dominum;
 lauda Deum tuum, Sion.
 Quoniam confortavit seras portarum tuarum;
 benedixit filiis tuis in te.
 Qui posuit fines tuos pacem,
 et adipe frumenti satiat te.
 Qui emittit eloquium suum terræ:
 velociter currit sermo ejus.
 Qui dat nivem sicut lanam;
 nebulam sicut cinerem spargit.
 Mittit crystallum suam sicut buccellas:
 ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?
 Emittet verbum suum, et liquefaciet ea;
 flabit spiritus ejus,
 et fluent aquæ.
 Qui annuntiat verbum suum Jacob,

2. Glorifie le Seigneur, Jérusalem!
 Célèbre ton Dieu, ô Sion!
 Il a consolidé les barres de tes portes,
 dans tes murs il a béni tes enfants;
 Il fait régner la paix à tes frontières,
 et d'un pain de froment te rassasie.
 Il envoie sa parole sur la terre:
 rapide, son verbe la parcourt.
 Il étale une toison de neige,
 il sème une poussière de givre.
 Il jette à poignées des glaçons;
 devant ce froid, qui pourrait tenir?
 Il envoie sa parole: survient le dégel;
 il répand son souffle:
 les eaux coulent.
 Il révèle sa parole à Jacob,

2. Praise the Lord, O Jerusalem;
 praise thy God, O Zion.
 For he hath strengthened the bars of thy gates;
 he hath blessed thy children within thee.
 He maketh peace in thy borders,
 and filleth thee with the finest of the wheat.
 He sendeth forth his commandment upon earth:
 his word runneth very swiftly.
 He giveth snow like wool:
 he scattereth the hoarfrost like ashes.
 He casteth forth his ice like morsels:
 who can stand before his cold?
 He sendeth out his word, and melteth them:
 he causeth his wind to blow,
 and the waters flow.
 He sheweth his word unto Jacob,

2. Jerusalem, rühme den Herrn!
 Lobe deinen Gott, Zion!
 Denn er hat die Riegel deiner Tore festgemacht,
 die Kinder in deiner Mitte gesegnet.
 Er verschafft deinen Grenzen Frieden,
 er sättigt dich mit bestem Weizen.
 Er sendet seinen Spruch zur Erde,
 in Eile läuft sein Wort dahin.
 Er gibt Schnee wie Wolle,
 Reif streut er aus wie Asche.
 Eis wirft er herab wie Brocken,
 vor seinem Frost – wer kann da bestehen?
 Er sendet sein Wort und lässt sie schmelzen,
 er lässt seinen Wind wehen –
 da rieseln die Wasser.
 Er verkündet Jakob sein Wort,

justitias et judicia sua Israël.
Non fecit taliter
omni nationi,
et judicia sua non manifestavit eis. Alleluja.

ses volontés et ses lois à Israël.
Pas un peuple
qu'il ait ainsi traité;
nul autre n'a connu ses volontés. Alléluia!

his statutes and his judgments unto Israel.
He hath not dealt so with any nation:
and as for his judgments,
they have not known them. Praise ye the Lord.

Israel seine Gesetze und seine Entscheide.
An keinem anderen Volk
hat er so gehandelt,
sie kennen sein Recht nicht.

Hymnus: Ave Maris Stella

3. Ave, maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix caeli porta.
Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen.
Solve vincla reis,
Profer lumen caecis,
Mala nostra pelle,
Bona cuncta posce
Monstra te esse matrem
Sumat per te preces,
Qui pro nobis natus
Tulit esse tuus.
Virgo singularis,
Inter omnes mitis,
Nos culpis solutos,
Mites fac et castos.
Vitam praesta puram,
Iter para tutum,
Ut videntes Jesum,
Semper collaetemur.

3. Salut, étoile de la mer,
Mère nourricière de Dieu.
Et toujours Vierge,
heureuse porte du ciel.
Recevant cet Ave
de la bouche de Gabriel,
affermissiez-nous dans la paix,
par ce changement du nom d'Eve.
Rompez les liens des pécheurs,
rendez la lumière aux aveugles,
Eloignez de nous les maux,
obtenez-nous tous les biens.
Montrez-vous notre Mère:
qu'il accueille par vous nos prières
Celui qui, pour nous
voulu être votre fils.
Vierge sans égale,
douce entre toutes,
délivrés de nos fautes,
rendez-nous doux et chastes.
Accordez-nous une vie innocente,
rendez nos voies sûres
afin que voyant Jésus,
nous goûtions avec vous les joies éternelles.

3. Hail, star of the sea,
blessed Mother of God
and ever Virgin,
happy gate of heaven.
Receiving that Ave
from the mouth of Gabriel,
establish us in peace,
changing the name of Eve.
Loosen the chains of sinners,
give light to the blind,
drive away our ills,
obtain for us all good things.
Show thyself a mother
may he hear thy prayers
Who, born for us,
was willing to be thy Son.
Virgin above all others,
meeker than all,
make us free from sin,
meek and pure.
Obtain for us a pure life,
make safe our path,
That seeing Jesus
we may ever rejoice with thee.

3. Meerstern, sei begrüßet,
Gottes hohe Mutter,
allzeit reine Jungfrau,
selig Tor zum Himmel!
Du nahmst an das Ave
aus des Engels Munde.
Wend den Namen Eva,
bring uns Gottes Frieden.
Lös der Schuldner Ketten,
mach die Blinden sehend,
allem Übel wehre,
jiglich Gut erwirke.
Zeige dich als Mutter,
denn dich wird erhören,
der auf sich genommen,
hier dein Sohn zu werden.
Jungfrau ohnegleichen,
gütige vor allen,
uns, die wir erlöst sind,
mach auch rein und gütig.
Gib ein lautes Leben,
sicher uns geleite,
dass wir einst in Freuden
Jesus mit dir schauen.

Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus
Spiritu Sancto,
Tribus honor unus. Amen.

Louange à Dieu le Père
gloire au Christ Roi,
et à l'Esprit-Saint:
honneur égal aux Trois. Amen!

To God the Father be praise,
glory to Christ on high,
honour to the Holy Spirit,
one in three. Amen.

Lob sei Gott dem Vater,
Christ, dem Höchsten, Ehre
und dem Heiligen Geiste:
dreifach eine Preisung. Amen.

Magnificat primo (SV 281)

4. Magnificat, anima mea, Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo,
salutari meo.

5. Quia respexit
humilitatem ancillæ suæ:
ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius,

6. et misericordia eius a progenie
in progenies timentibus eum.

7. Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos
mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles;
esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.

8. Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiæ suæ,
sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in sæcula.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio
et nunc et semper
et in sæcula sæculorum. Amen.

4. Mon âme exalte le Seigneur,
Exulte mon esprit en Dieu,
mon Sauveur!

5. Il s'est penché
sur son humble servante;
désormais tous les âges
me diront bienheureuse.
Le Puissant fit pour moi des merveilles:
Saint est son nom!

6. Son amour s'étend d'âge en âge
sur ceux qui le craignent.

7. Déployant la force de son bras,
il disperse
les superbes.

Il renverse les puissants de leurs trônes,
il élève les humbles.
Il comble de biens les affamés,
renvoie les riches les mains vides.

8. Il relève Israël, son serviteur;
il se souvient de son amour,
De la promesse faite à nos pères,
en faveur d'Abraham et de sa race, à jamais.
Gloire au Père, au Fils
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement,
maintenant et toujours
dans tous les siècles des siècles. Amen.

4. My soul doth magnify the Lord.
And my spirit hath rejoiced in God
my Saviour.

5. For he hath regarded the lowliness
of his handmaiden
For behold, from henceforth:
all generations shall call me blessed.
For he that is mighty hath magnified me
and holy is his Name.

6. And his mercy is on them that fear him
throughout all generations.

7. He hath shewed strength with his arm
he hath scattered the proud
in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seat
and hath exalted the humble and meek.
He hath filled the hungry with good things
and the rich he hath sent empty away.

8. He remembering his mercy
hath holpen his servant Israel
As he promised to our forefathers,
Abraham and his seed for ever.
Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost:
As it was in the beginning,
is now and ever shall be,
World without end, Amen.

4. Meine Seele erhebt den HERRN,
und mein Geist freuet sich Gottes,
meines Heilands;


5. denn er hat die Niedrigkeit
seiner Magd angesehen.
Siehe, von nun an werden mich
selig preisen alle Kindeskinde;
denn er hat große Dinge an mir getan,
der da mächtig ist und des Name heilig ist.

6. Und seine Barmherzigkeit währet immer
für und für bei denen, die ihn fürchten.

7. Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreut,
die hoffärtig sind
in ihres Herzens Sinn.

Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl
und erhebt die Niedrigen.
Die Hungrigen füllt er mit Gütern
und lässt die Reichen leer.

8. Er denkt der Barmherzigkeit
und hilft seinem Diener Israel auf,
wie er geredet hat unsern Vätern,
Abraham und seinem Samen ewiglich.
Ehre sei dem Vater und dem Sohne
und dem heiligen Geiste.
Wie es war am Anfang,
so auch jetzt und allezeit
und in Ewigkeit. Amen.



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at € 4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future

THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

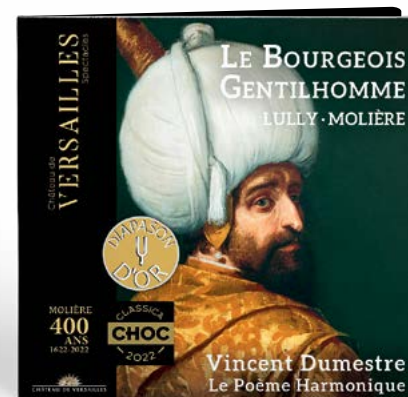
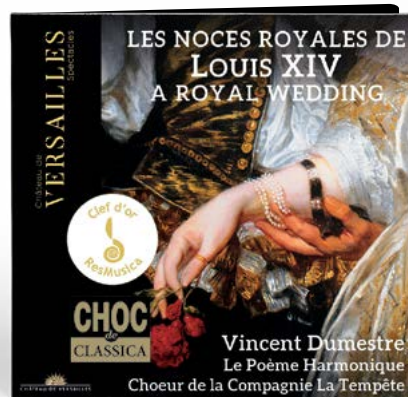
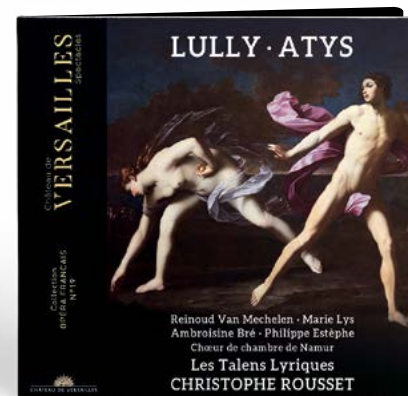
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

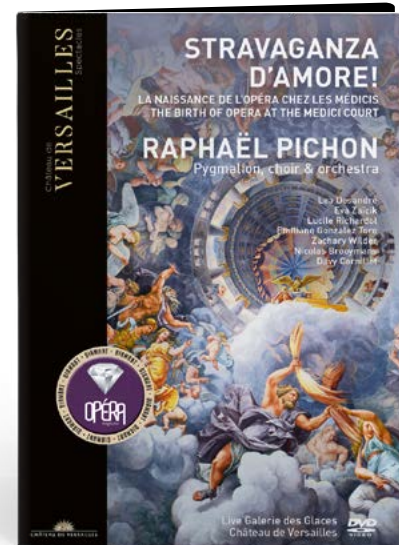
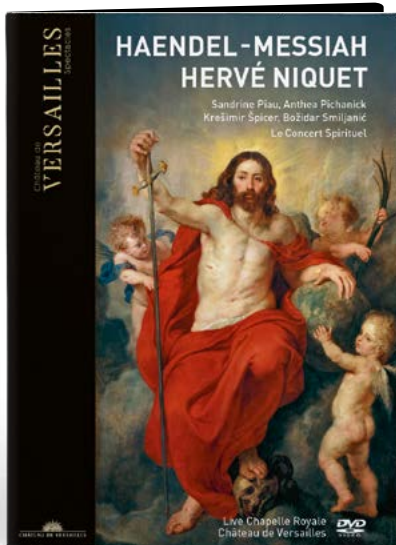
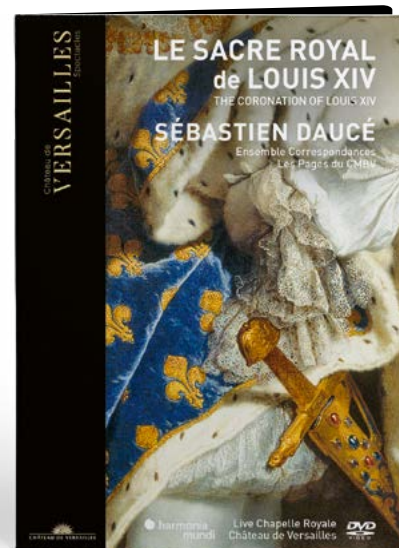
MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de **VERSAILLES** Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 26 au 30 avril 2024 à la Chapelle
Royale de Versailles**

Prise de son : Vincent Mons
Direction artistique, montage, mixage :
Laure Casenave

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, char-
gées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

**Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :**

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

Couverture : *La Madone des pèlerins*, Caravage, ca 1604
P. 4, 17, 18, 31, 43, 57, 58, 79-81, 110 © Domaine public
P. 66 © François Berthier
P. 71, 72 © Pascal Le Mée
P. 102 © Agathe Poupenay

Château de
VERSAILLES
Spectacles




**OPÉRA
ROYAL**
CHÂTEAU DE VERSAILLES



FONDATION
Singer-Polignac

Avec le soutien du
Fonds Haplotès



Assomption de la Vierge, Nicolas Poussin, ca 1630