

Château de

VERSAILLES Spectacles

Collection
GRANDS MOTETS
N°4



LULLY – MISERERE

Vol. 2

QUARE FREMUERUNT GENTES
JUBILATE DEO

Les Épopées
Stéphane Fuget

MENU

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)
GRANDS MOTETS

Vol. 2

66'20

MISERERE

1	Miserere	3'46
2	Amplius lava me	3'44
3	Tibi soli peccavi	1'30
4	Ecce enim in iniquitatibus	2'42
5	Asperges me hysopo	2'59
6	Auditui meo dabis gaudium	2'02
7	Cor mundum crea in me Deus	1'58
8	Redde mihi lætitiã	1'29
9	Docebo iniquos vias tuas	0'46
10	Libera me de sanguinibus	3'21
11	Sacrificium Deo	3'51
12	Ut ædificentur	1'51

QUARE FREMUERUNT GENTES

13	Quare fremuerunt gentes	2'04
14	Dirumpamus vincula eorum	0'50
15	Qui habitat in cælis	1'46
16	Ego autem constitutus sum rex ab eo	3'59
17	Reges eos in virga ferrea	0'54
18	Et nunc reges intelligite	3'44
19	Apprehendite disciplinam	1'11
20	Beati omnes qui confidunt in eo	2'37

JUBILATE DEO

21	Jubilate Deo omnis terra	3'19
22	Reges terræ, et omnes populi	4'23
23	Arcum conterit	3'25
24	Taliter non fecit omni nationi	3'36
25	Juravit	1'14
26	Jubilate in conspectu regis	0'39
27	Orta est enim	2'30

Les Épopées

Stéphane Fuget, direction

Orchestre

Dessus de violon

Josef Zak
Charlotte Grattard
Yun Hwa Lee
Hélène Decoin
Maud Sinda
Sabine Cormier
Louise Ayrton
Augustin Lusson

Hautes-contre de violon

Maialen Loth
Satryo Yudomartono
Géraldine Roux

Tailles de violon

Céline Cavagnac
Leila Pradel
Diane Omer

Quintes de violon

Laurence Martinaud
Younyoung Kim

Basses de violon

Julien Hainsworth
Marjolaine Cambon
François Gallon
Albéric Boullenois
Marc Alomar

Basses de viole

Claire Gautrot
Mathias Ferré

Grosse basse de violon

Ludovic Coutineau

Hautbois

Laura Duthuillé
Luc Marchal

Flûtes à bec

Marie Hervé
Bertrand Blondet
Frédéric Naël

Bassons

Arnaud Condé*
Mélanie Flahaut

Serpent

Volny Hostiou

Orgue

Marie van Rhijn

Clavecin

Loris Barrucand

Théorbés

Pierre Rinderknecht
Nicolas Watinne

* ainsi que basson à la quarte

Chœur

Cheffe de chœur

Lucile de Trémiolles

Dessus

Caroline Arnaud
Gwendoline Blondeel
Claire Lefilliâtre
Jeanne Lefort
Ileana Ortiz
Lucy Page
Marie Zaccarini
Lili Aymonino
Kumi Sakamoto

Bas-dessus

Ambroisine Bré
Océane Deweinder
Ayako Yukawa

Hautes-contre

Cyril Auvity
Clément Debievre Serge
Goubioud
Lisandro Pelegrina

Tailles

Marco Angioloni

Marc Mauillon

Sébastien Obrecht

Basses-tailles

Benoît Arnould
Vlad Crosman
Imanol Iraola

Basses

Geoffroy Buffière
Thierry Cartier
Frédéric Caton
Renaud Delaigue
Olivier Gourdy



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle Royale de Versailles

Psalmus. 50^{us}. G. Jo. Bapt. de Lully. Tenore,
Largo 14 7 Largo.

Simphonia. miserere. miserere miserere
Deus secundum magnam. secundum m
secundum magnam secundum magna misericordiam
am misericordiam tuam. multiplicitate
Iniquitatem me

Partition manuscrite, Psaume 50 - Miserere, Jean-Baptiste Lully

« Les Grands de la nation s'assemblent tous les jours, à une certaine heure, dans un temple qu'ils nomment église ; il y a au fond de ce temple un autel consacré à leur Dieu, où un prêtre célèbre les mystères qu'ils appellent saints, sacrés et redoutables ; les Grands forment un vaste cercle au pied de cet autel, et paraissent debout, le dos tourné directement au prêtre et aux saints mystères, et les faces élevées vers le Roi, que l'on voit à genoux sur une tribune, et à qui ils semblent avoir tout l'esprit et tout le cœur appliqués. On ne laisse pas de voir dans cet usage une espèce de subordination ; car ce peuple paraît adorer le Prince, et le Prince adorer Dieu... »

(Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle*, 1688, « De la Cour »)

Moment essentiel de la vie de la cour de France, la messe quotidienne du roi devint dès le début du règne personnel de Louis XIV un instrument de la puissance du souverain. Selon les principes de l'Église gallicane, rediscutés dès les années 1660 et confirmés en 1682 par la déclaration dite des Quatre articles, le roi « Très-Chrétien » était reconnu comme le chef de l'Église de France. Monarque dit de droit divin, tenant sa légitimité de Dieu même, il ne devait se soumettre à aucun pouvoir temporel ou spirituel, pas même celui du pape, prince temporel, simplement considéré comme guide spirituel

de la catholicité. Contournant la liturgie romaine, Louis XIV, tel un nouveau David – qui glorifiait Dieu à travers ses psaumes, qu'il déclamaient en musique –, allait ainsi rehausser l'éclat de sa messe quotidienne en y faisant chanter des motets, principalement composés sur des textes tirés des Écritures – les psaumes, essentiellement – ou des poésies néo-latines spécifiquement composées pour exalter la « religion » du prince. Pour la messe du roi, dans une sorte de double liturgie – l'une pour Dieu, l'autre pour le roi –, le rite dicté par Rome fut conservé, mais devait être récité à voix basse par l'officiant, pendant que le roi en

tendait simultanément les motets exécutés par la Musique de sa Chapelle. Ce département essentiel de la Musique du roi connut d'ailleurs un nouveau souffle en 1663, au tout début du règne personnel de Louis XIV, et fut placé sous la direction de quatre nouveaux sous-maîtres – Thomas Gobert, Gabriel Expilly, Pierre Robert et Henry Du Mont – chargés, en alternance, de la composition et de l'exécution des motets. Le poète Pierre Perrin décrit le déroulement de l'office dans l'avant-propos de son recueil de *Cantica pro Capella Regis* (1665), textes qu'il composa

« pour la Messe du Roy, où l'on en chante d'ordinaire trois [motets], un grand, un petit pour l'élévation et un *Domine salvum fac Regem*. J'ay fait les grands de telle longueur, qu'ils peuvent tenir un quart d'heure [...] et occuper le commencement de la Messe jusqu'à l'élévation. Ceux de l'élévation sont plus petits et peuvent tenir jusqu'à la Postcommunion, que commence le *Domine*. »

À côté de « petits » motets, compositions courtes à une, deux ou trois voix seules et basse continue avec ou sans instruments, pour le moment plus intime

de l'élévation, le répertoire de la Chapelle était donc essentiellement constitué de motets « à grand chœur » (ou grands motets), grandes fresques sonores par lesquelles devait s'exprimer la puissance, temporelle et spirituelle, du monarque de droit divin, chef de l'Église de France. Le genre devait beaucoup aux compositions polychorales de la Renaissance, mais plus encore aux innovations des sous-maîtres de la Chapelle du premier XVII^e siècle, comme Nicolas Formé (1567-1638) ou Jean Veillot (ca 1600-1662). Ce dernier développa le dispositif en deux masses vocales d'inégales proportions, fréquent à la fin de la Renaissance, conférant au « grand chœur » une fonction principale d'amplification d'un « petit chœur » de voix récitantes, par un système nuancé de doublures. Il fut également l'un des premiers à introduire à l'église les Vingt-quatre Violons du roi, orchestre d'apparat emblématique des grands événements dynastiques, dont la texture à cinq parties (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse) permettait une troisième entité sonore, accompagnant les passages chantés ou les ponctuant

de «symphonies». Les grands motets conservés de Robert et Du Mont – aucun motet des deux autres sous-maîtres de 1663, Gobert et Expilly, démissionnaires en 1668, ne nous est parvenu – synthétisent ces différents apports et offrent de nombreuses et savantes variantes de cette base structurelle.

Dans ce contexte, la personnalité de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), qui n'occupa jamais de charge officielle à la Chapelle royale, pourrait paraître marginale. Elle fut essentielle. Parmi les vingt-trois œuvres religieuses qui nous sont parvenues, douze sont des grands motets. On pourrait d'abord s'étonner que ce «baladin» florentin fût amené à composer de la musique sacrée. Arrivé en France en 1646, pour le service domestique d'Anne Marie-Louise de Bourbon-Montpensier, fille de Gaston d'Orléans, il fit rapidement admirer ses talents de danseur dans les ballets de la cour, auprès du jeune Louis XIV qui le nomma «compositeur de la musique instrumentale» en 1653, au lendemain du fameux *Ballet royal de la Nuit*, dans lequel

le roi parut, dans la splendeur de ses 15 ans, en monarque solaire, protecteur de ses peuples, triomphant des troubles de la Fronde, astre étincelant d'un nouvel âge d'or. Lorsqu'en 1660, un motet (*Jubilate Deo*) lui fut commandé pour célébrer le Traité des Pyrénées, Lully venait de faire danser le roi dans les ballets d'*Alcidiane* (1658) et de *La Raillerie* (1659). Le 16 mai 1661, le jeune souverain le gratifia d'une des deux charges de surintendant de la Musique de la Chambre: étape décisive d'une carrière que l'on sait prodigieuse, dominée par l'opéra, pour lequel il allait créer une Académie royale en 1672. La faveur royale et ses fonctions à la cour lui conférèrent une emprise décisive sur la production musicale du temps. Servant au plus haut la gloire du roi et le prestige de son règne, sa musique aurait valeur d'exemple.

Les douze grands motets qui nous parvenus s'inscrivent logiquement dans cette double perspective, et la plupart d'entre eux peut être associé à des événements d'importance: le *Jubilate Deo* (1660) célébrait le Traité des Pyrénées et le mariage de Louis XIV; le *Miserere*

(ca 1663), sans doute créé lors de l'un de ces offices saisissants de la Semaine sainte auquel assistaient le roi et la cour, accompagna aussi d'importantes pompes funèbres ; le *Plaude lætare Gallia* fut créé à l'occasion du baptême solennel du Grand Dauphin le 24 mars 1668 ; le *De profundis* et le *Dies iræ** résonnèrent sous les voutes de Saint-Denis le 1er septembre 1683, lors des funérailles de la reine Marie-Thérèse ; le *Quare fremuerunt gentes* fut entendu pour la première fois en célébration de la Paix de Ratisbonne ; quant à l'*Exaudi te Dominus*, il fut probablement écrit pour compléter l'exécution, le 8 janvier 1687, du *Te Deum*, pour la guérison du roi, et au cours de laquelle le musicien se blessa mortellement au pied en dirigeant les énormes effectifs. À ces occasions solennelles en effet, les trois départements de la Musique du roi (Chapelle, Chambre, Écurie) se réunissaient sous la battue du surintendant de la Musique de la Chambre. Les trois motets réunis dans ce volume illustrent ainsi parfaitement cette activité d'apparat, mais aussi, et plus

largement, l'évolution d'une production qui aura marqué de façon déterminante ce genre musical emblématique du Grand Siècle.

Le « motet de la paix »

Le 26 août 1660, le jeune Louis XIV entra triomphalement dans Paris, accompagné de la nouvelle reine de France, Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne. Le mariage, célébré le 9 août à Saint-Jean-de-Luz, unissait une nouvelle fois la France à l'Espagne, et constituait une des clauses principales du Traité des Pyrénées, signé le 7 novembre 1659. Cette alliance mettait définitivement fin à la guerre de Trente ans, conflit qui vit l'Europe se dresser contre l'hégémonie des Habsbourg entre 1618 et 1648, et qui s'était spécifiquement poursuivi entre la France et l'Espagne. Étape ultime du cortège royal, Paris allait vivre pendant plusieurs jours au rythme de nombreuses cérémonies et réjouissances. Le 27 août, à Notre-Dame, le maître de musique de la cathédrale – et

* à retrouver sur l'enregistrement des *Grands Motets de Lully Vol. 1* par Les Épopées (dir. Stéphane Fuget), au label Château de Versailles Spectacles (2021)

futur sous-maître de la Chapelle royale –, Pierre Robert, fit chanter le *Te Deum*. Le 29, la reine mère Anne d'Autriche, la reine Marie-Thérèse, le frère du roi Philippe d'Orléans, les nièces de Mazarin et autres « Principautez » se rendirent en l'église du couvent des Pères de la Merci (située rue des Archives et aujourd'hui détruite). Là,

«[...] un Motet de Muzique
Admirablement harmonique,
Le plus rare qui fut jamais,
Sur le Mariage et la Paix,
Avec des douceurs sans égales,
Charma leurs oreilles royales.
Baptiste en était l'inventeur
En cet Art aussi grand Docteur,
Et, qui touchant les symphonies,
Est un de nos plus beaux Génies.»

(Jean Loret, *Muze Historique*,
lettre du 4 septembre 1660)

Commandé à celui qui n'était encore que « compositeur de la musique instrumentale du roi », ce « motet de la paix » fut « chanté par un grand nombre des plus belles voix, avec les 24 Violons et autres instruments » (*Gazette*, 4 septembre 1660). Il fut redonné plusieurs fois à la cour, notamment au Louvre le 16 septembre,

devant le roi et Mazarin – qui, souffrant, n'avait pu assister à la cérémonie du 29 août. Le texte (anonyme) de cette pièce solennelle est un centon fait de fragments de versets de psaumes judicieusement choisis. Les adaptations littéraires, subtiles, affinent et clarifient les références à la circonstance. Le jeune souverain, la paix et ses bienfaits y sont largement exaltés. Mais le pseudo-psalmiste prend soin de rappeler que la félicité ne pourrait régner dans le royaume que tant qu'auprès du Soleil brillerait son astre complémentaire, la Lune, représentation allégorique de la reine, objet de la majestueuse apothéose du motet. Lully répondit à la solennité de la circonstance en utilisant un effectif vocal et instrumental particulièrement imposant. Au grand chœur à cinq voix dialoguant avec un petit chœur sollicitant jusqu'à huit voix réelles, répond un orchestre à cinq parties de violons et « autres instruments » : le procédé était une nouveauté, le *Jubilate Deo* étant en effet l'une des toutes premières œuvres de musique religieuse à solliciter les Vingt-quatre Violons du roi. Lully utilise très adroitement ces trois entités sonores pour illustrer les différentes composantes

du texte, ménageant de saisissants effets par de subtils dosages des volumes et un grand soin des couleurs: des chœurs majestueux, évocateurs de la joie que procurent la justice, la paix et l'abondance, ponctuent des passages plus dramatiques confiés au petit chœur, d'écriture très variée, parfois très déclamatoire. Un jeu de doublures complexes entre le petit chœur, le grand chœur et l'orchestre vient éclairer, dans une riche palette sonore, la construction rhétorique et la portée symbolique (et politique) du texte. La noblesse et la force qui se dégagent de cette fresque, jalon majeur du premier grand motet français, révèlent le génie dramatique qui allait s'épanouir dans les ballets et futures tragédies en musique du compositeur, mais aussi dans ses motets d'apparat, dont le modèle allait vite s'affiner, notamment dans le *Miserere*.

« Je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel... »

Le *Miserere* est l'œuvre religieuse la plus justement connue du compositeur, et sans doute le grand motet le plus célèbre du XVII^e siècle. La première exécution attestée eut lieu le 29 mars 1663. Le succès

fut immédiat, et l'on redonna l'œuvre de nombreuses fois à la cour, notamment le jour de « Pâques fleuries » (Rameaux) 1664, aux Ténèbres de 1666 à Saint-Germain-en-Laye, et peut-être le 21 août 1670 à Saint-Denis, lors des funérailles de Henriette-Anne d'Angleterre, première épouse du frère du roi, Philippe d'Orléans. Mais c'est Madame de Sévigné qui en relate l'une des plus grandioses exécutions, lors d'un service funèbre organisé le 5 mai 1672 en l'Oratoire du Louvre à la mémoire du chancelier Pierre Séguier, décédé le 22 janvier :

« Je fus hier à un service de Monsieur le Chancelier à l'Oratoire [...]. C'était la plus belle décoration qu'on puisse imaginer ; Le Brun avait fait le dessin. Le mausolée touchait la voûte, orné de mille lumières et de plusieurs figures convenables à celui qu'on voulait louer. Quatre squelettes en bas étaient chargés des marques de sa dignité, comme lui ayant ôté les honneurs avec la vie. L'un portait son mortier, l'autre sa couronne de duc, l'autre son ordre, l'autre les masses de chancelier. Les quatre Arts libéraux étaient explorés

et désolés d'avoir perdu leur protecteur : la Peinture, la Musique, l'Éloquence et la Sculpture. Quatre Vertus soutenaient la première représentation : la Force, la Justice, la Tempérance et la Religion. Quatre anges ou quatre génies recevaient au-dessus cette belle âme. Le mausolée était encore orné de plusieurs anges qui soutenaient une chapelle ardente, qui tenait la voûte. Jamais il ne s'est rien vu de plus magnifique, ni de si bien imaginé ; c'est le chef-d'œuvre de Le Brun. Toute l'église était parée de tableaux, de devises et d'emblèmes qui avaient rapport aux armes ou à la vie du chancelier [...]. Pour la musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la Musique du roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y a eu un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel. »

(Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, lettre du 6 mai 1672)

Les vingt versets du psaume, où sont peintes les « passions » chères à la sensibilité du temps, ont offert à Lully une subtile palette d'affects : contrition, crainte, douleur, plainte, mélancolie, allégresse... Le compositeur a trouvé là un texte propice

au déploiement des moyens musicaux mis en œuvre dans son *Jubilate Deo*, qu'il porta à un haut degré de maîtrise. Il fit à nouveau preuve d'une grande intelligence rhétorique, soulignant chaque mot, chaque intention dans de véritables perspectives sonores nuancées par de fins dosages des volumes entre le petit chœur (dont sont issues cinq voix récitantes), le grand chœur à cinq voix et l'orchestre, qui alterne texture à cinq parties et en trio. Il en résulte un discours magnifique et poignant, d'une saisissante éloquence, dans un grand théâtre sonore d'ombre et de lumière. Très prisé de Louis XIV, ce motet d'apparat devint vite un modèle, un idéal sonore de la piété et de la majesté, que le roi dès lors s'attacha à vouloir transposer pour sa messe ordinaire, notamment en augmentant les effectifs de la Musique de la Chapelle. Destiné à en intégrer le répertoire, le *Miserere* fut imprimé en 1684 « sur commandement exprès de Sa Majesté », avec cinq autres motets du surintendant (*Benedictus*, *Plaude lætare Gallia*, *Te Deum*, *De profundis*, *Dies iræ*), dans ses *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy*.

«*Le Seigneur m'a établi Roy sur Sion sa montagne sainte...*»

Plus de vingt ans séparent le *Miserere* du *Quare fremuerunt gentes*, l'un des tout derniers grands motets du surintendant, avec le *Notus in Judæa Deus*, l'*Exaudiate Dominus*, et probablement le *Domine salvum fac regem*. Deux décennies durant lesquelles se sera affiné et affirmé le message politique et spirituel de Louis XIV, désormais installé à Versailles, et la manière de le proclamer. Le *Quare fremuerunt gentes* fut chanté pour la première fois devant la cour le jeudi saint 19 avril 1685, à Ténèbres, où, selon le marquis de Dangeau, il « fut fort loué ». Le roi venait d'applaudir les opéras d'*Amadis* et de *Roland*. Pourtant, s'il goûtait toujours la musique de son surintendant, il tolérait de moins en moins les « mœurs florentines » et la vie libertine de son musicien. Lully s'enfonçait peu à peu dans la désaffection royale, voire une disgrâce dont il ne se relèverait jamais. La pieuse Madame de Maintenon, que le roi avait secrètement épousée en 1683 après la mort de la reine Marie-Thérèse, veillait en effet à un prompt rétablissement de la morale à la cour et dans tout le royaume.

Lully souhaitait-il regagner la faveur du monarque en célébrant une fois encore sa gloire ? La Paix de Ratisbonne, signée le 15 août 1684 entre la France et la Quadruple-Alliance (Provinces-Unies, Espagne, Saint-Empire romain germanique, Danemark) lui en offrait du moins l'occasion. Habituellement chanté en temps de guerre, le psaume 2, *Quare fremuerunt gentes*, qualifié de « psaume royal », mettait ici clairement en garde les forces qui osaient se dresser contre le roi Très-Chrétien. La cour y aura sans doute également vu une sorte de manifeste de la déclaration dite des Quatre articles, signée le 17 mars 1682, qui réaffirmait et renforçait les principes de l'Église gallicane. Cet édit rédigé par Bossuet proclamait notamment que « les Rois et les Souverains ne sont soumis à aucune puissance ecclésiastique, par l'ordre de Dieu, dans les choses temporelles [...] » et que « leurs sujets ne peuvent être dispensés de la soumission et de l'obéissance qu'ils leur doivent ou absous du serment de fidélité ». C'est à Louis XIV, souverain de droit divin, et à nul autre que revenait désormais la mission que

Dieu confia jadis à David. La musique de Lully suit au plus près le texte du psaume, qui s'articule en une petite «histoire sacrée» tripartite. L'on y entend d'abord le tumulte des peuples ennemis d'Israël conspirant en vain «contre le Seigneur et contre son Christ» – c'est-à-dire le roi –, en qui Dieu met toute sa confiance et à qui, dans un tableau plus serein, il promet une domination universelle. Résolument prédicateur, le troisième volet met en garde les princes et les peuples infidèles, leur rappelant leur devoir d'allégeance au monarque de droit divin : qui offense Louis offense Dieu ! *Cujus Regio, ejus Religio*, tel prince, telle religion : alors que se préparent la révocation de l'Édit de Nantes (1685) et une nouvelle oppression des protestants, n'entend-on pas dans le chœur conclusif le clergé et le peuple de France mis en garde, assurés de la double protection royale et divine à la condition de leur totale obéissance ? Le caractère narratif du texte permit à Lully d'intégrer le langage qu'il expérimentait depuis plus de vingt ans dans ses œuvres dramatiques. Aux grands développements contrapuntiques et à la palette sonore pluridimensionnelle

jusqu'à mis en œuvre succédait une architecture plus franche, aux sections plus nettes, déjà sensible dans le *De profundis* de 1683 et caractéristique des derniers grands motets du compositeur. Influencés par la tragédie en musique, les passages solistes, proches du récitatif ou de l'air, sont plus autonomes et distincts de la masse chorale ; réduit à quelques solistes, le petit chœur ne présente plus cette particularité de groupe qui en faisait une entité sonore à part entière. Le *Quare fremuerunt gentes* témoigne ainsi d'une évolution décisive du genre : dans les récits, la voix soliste serait de plus en plus privilégiée aux dépens des ensembles, les symphonies instrumentales et les sections chorales plus nettement définies et impliquées sur le plan dramatique. Une nouvelle «manière» que les nouveaux sous-maîtres nommés à la Chapelle royale en 1683, Pascal Collasse, Nicolas Goupillet, Guillaume Minoret, et bien sûr le «Lully latin», Michel-Richard de Lalande, allaient à leur tour développer, dans ce qui devait devenir le motet «versaillais».

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles

“The great men of the nation assemble daily at a certain hour in a temple which they call a church; at the rear of this temple there is an altar devoted to their God, where a priest celebrates the mysteries which they call holy, sacred and daunting; This elite forms a vast circle at the foot of this altar, and appear standing with their backs turned directly to the priest and the holy mysteries, with their faces raised towards the king, who is seen kneeling in a balcony, and to whom they seem to afford the entire attention of their minds and hearts. We must not interpret this practice as any form of subjugation; for these people appear to worship the prince, and the prince to worship God...”

(Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle*, 1688, “*De la Cour*”)

The mass was an essential part of the life of the French court, and the king's daily mass became an instrument of the sovereign's power from the beginning of Louis XIV's personal reign. According to the principles of the Gallican Church, further reviewed in the 1660s and upheld in 1682 by the declaration known as the “Quatre Articles”, the “Most Christian” king was recognised as the head of the *Église de France*. As a monarch of divine right, retaining his legitimacy from God himself, he did not have to submit to any

temporal or spiritual power, not even that of the Pope, a temporal prince, who was simply considered as the spiritual guide of catholicity. By circumventing the Roman liturgy, Louis XIV, like a new David – who glorified God through his psalms, which he declaimed in music – would thus enhance the splendour of his daily mass by having motets sung, mainly composed on texts taken from the Scriptures – the psalms, essentially – or neo-Latin poetry specifically composed to exalt the prince's “religion”.

For the king's mass, in a sort of double liturgy – one for God, the other for the king – the rite dictated by Rome was retained but was to be recited in a low voice by the celebrant, while the king simultaneously heard the motets performed by the *Musique de la Chapelle*. This essential department of the *Musique du Roi* was given a new lease of life in 1663, at the very beginning of Louis XIV's personal reign, and was placed under the supervision of four new *Sous-mâîtres* (i.e. music masters) – Thomas Gobert, Gabriel Expilly, Pierre Robert and Henry Du Mont – who alternated between composing and performing the motets. The poet Pierre Perrin described the progression of the events of the religious service in the foreword to his collection of *Cantica pro Capella Regis* (1665), texts that he composed

“for the King's Mass, where three [motets] are usually sung, a large one, a small one for the elevation and a *Domine salvum fac Regem*. I have made the large ones of such length that they can last a quarter of an hour [...] and occupy the beginning of the Mass until the Elevation. Those of the

Elevation are shorter and can last until the *Post communion*, which begins the *Domine*.”

Alongside *petits motets*, short compositions for one, two or three voices alone and basso continuo with or without instruments, for the more intimate moment of the elevation, the Chapel's repertoire was therefore essentially made up of motets *à grand chœur* (or *grands motets*), great frescoes of sound through which the temporal and spiritual power of the monarch of divine right, head of the *Église de France* was to be expressed. The genre owed much to the polychoral compositions of the Renaissance, but even more to the innovations of the *Sous-mâîtres* of the *Chapelle* of the early 17th century, such as Nicolas Formé (1567-1638) or Jean Veillot (*ca* 1600-1662). The latter developed the arrangement of two vocal masses of unequal proportions, common at the end of the Renaissance, giving the *grand chœur* a principal function of amplification of a *petit chœur* of reciting voices, through a nuanced system of doublings. He was also one of the first to introduce the king's Twenty-four Violins into the church, a ceremonial orchestra emblematic of great dynastic events, whose five-part texture

(*dessus, haute-contre, taille, quinte* and *basse*) provided a third sound entity, accompanying the sung passages or punctuating them with *symphonies*. The *grands motets* which have come down to us from Robert and Du Mont synthesise these different contributions and offer numerous and skillful variants of this structural basis. No motets by the other two *Sous-maîtres* of 1663, Gobert and Expilly who both resigned in 1668, have survived.

In this context, the personality of Jean-Baptiste Lully (1632-1687), who never held an official position at the *Chapelle royale*, might appear to be marginal. But in fact, it was of cardinal importance. Of the twenty-three religious works that have come down to us, twelve are *grands motets*. One might at first be surprised that this Florentine “balladeer” came to compose sacred music. After arriving in France in 1646, in the domestic service of Anne Marie-Louise de Bourbon-Montpensier, daughter of Gaston d'Orléans, he quickly flaunted his talents as a dancer in the court ballets, with the young Louis XIV, who appointed him “composer

of instrumental music” in 1653, after the famous *Ballet royal de la Nuit*, in which the king appeared, in the splendour of his 15th year, as a solar monarch, protector of his people, triumphing over the unrest created by the *Fronde*^{*}, the shining star of a new golden age. When in 1660 he was commissioned to write a motet (*Jubilate Deo*) to celebrate the *Traité des Pyrénées* [Treaty of the Pyrenees], Lully had just provided music for the king to dance in the court ballets *Alcidiane* (1658) and *La Raillerie* (1659). On 16 May 1661, the young sovereign rewarded him with one of the two posts of *Surintendant de la Musique de Chambre* (The Director of Music of the King's Chamber): a decisive step in a career that we know to be prodigious, dominated by opera, for which he was to create an *Académie royale de musique* in 1672. The royal honour bestowed upon him and his functions at court gave him a decisive hold on the musical production of the time. Serving the glory of the king and the prestige of his reign to the highest degree, his music was to set an example.

* a series of French civil wars between 1648 and 1653

The twelve *grands motets* that have come down to us logically fit into this double perspective, and most of them can be associated with events of importance: *Jubilate Deo* (1660) celebrated the *Traité des Pyrénées* [Treaty of the Pyrenees] and the marriage of Louis XIV; *Miserere* (ca. 1663), probably premiered during one of the striking Holy Week services attended by the king and court, which also accompanied important funerals; *Plaudite lætare Gallia* was premiered on the occasion of the solemn baptism of the heir to the throne (the *Grand Dauphin*) on 24 March 1668; the *De profundis* and the *Dies iræ* resounded under the vaults of the *Abbey of Saint-Denis* on 10 August 1683, during the funeral of Queen Maria-Theresa; the *Quare fremuerunt gentes* was heard for the first time in celebration of the *Paix de Ratisbonne* [Peace of Regensburg]; as for the *Exaudiat te Dominus*, it was probably written to complete the performance, on 8 January 1687, of the *Te Deum*, for the king's recovery, during which the musician mortally wounded his foot while

conducting the enormous forces. On these solemn occasions, the three departments of the *Musique du Roi* (*Chapelle, Chambre* and *Écurie*) met under the baton of the *Surintendant de la Musique de la Chambre*. The three motets assembled in this volume perfectly illustrate this ceremonial activity, but also, and more broadly speaking, the evolution of a production that would have had a decisive impact on this musical genre emblematic of the *Grand Siècle*.

The motet “for peace”

On 26 August 1660, the young Louis XIV triumphantly entered Paris, accompanied by the new Queen of France, Maria Theresa of Austria, Infanta of Spain. The marriage, celebrated on 9 August in Saint-Jean-de-Luz, united France and Spain once again and was one of the main clauses of *Traité des Pyrénées* [Treaty of the Pyrenees] signed on 7 November 1659. This alliance put a definitive end to the Thirty Years' War, a conflict which saw Europe rise up against the hegemony of the Habsburgs between

* included in the recording of the *Grands Motets de Lully Vol. 1* by Les Épopées (dir. Stéphane Fuget), on the Château de Versailles Spectacles label (2021)

1618 and 1648, and which had specifically continued between France and Spain. For the conclusive stage of the royal pageant, for several days Paris was to live to the rhythm of numerous ceremonies and celebrations. On 27 August, at Notre-Dame, the *Maître de la Musique* (Music Master) of the cathedral - and future *Sous-maître* of the *Chapelle Royale* - Pierre Robert, had the *Te Deum* sung. On the 29th, the Queen Mother Anne of Austria, Queen Maria Theresa, the king's brother Philippe d'Orléans, Mazarin's nieces and other personalities went to the church of the convent of the Fathers of the Mercy (once located in the *rue des Archives* but now demolished). There,

“[...] a Motet of Muzic
Admirably harmonic,
The rarest that ever there be,
About Marriage and Peace,
Of unequalled tenderness,
Bewitched their royal consciousness.
Baptiste was the inventor
In this Art as great a doctor,
And, who composing the symphonies,
Is one of our most exquisite geniuses.”

(Jean Loret, *Muze Historique*,
letter dated 4 September 1660)

Commissioned from the man who was still only “composer of the king's instrumental music”, this motet “for peace” was “sung by a large number of the most beautiful voices, with the 24 Violins and other instruments” (*Gazette*, 4 September 1660). It was performed several times at court, notably in the Louvre on 16 September, before the king and Mazarin - who, unwell, had been unable to attend the ceremony on 29 August. The (anonymous) text of this solemn piece is a *cento* made up of fragments of psalm verses judiciously chosen. The subtle literary adaptations, enhance and clarify the references to the occasion. The young sovereign, peace and its advantages are extensively exalted. But the pseudo-psalmist is careful to point out that happiness could only reign in the kingdom as long as its complementary star, the Moon, were to shine next to the Sun, an allegorical representation of the Queen, the object of the motet's majestic apotheosis. Lully responded to the solemnity of the occasion by using a particularly imposing vocal and instrumental forces. The large five-voice choir, in dialogue with a *petit chœur* of up to eight soloists, is answered

by an orchestra of five violin parts and “other instruments”: the procedure was a novelty, as the *Jubilate Deo* was one of the very first works of religious music to call upon the king's Twenty-four Violins. Lully skilfully uses these three sound entities to illustrate the different components of the text, creating striking effects through subtle volume balancing and great care with colours: majestic choruses, evocative of the joy of justice, peace and abundance, punctuate the more dramatic passages entrusted to the *petit chœur*, which is written in a variety of styles and is sometimes very declamatory. A complex interplay between the *petit chœur*, the *grand chœur* and the orchestra illuminates the rhetorical construction and the symbolic (and political) significance of the text in a rich palette of sounds. The nobility and strength that emerge from this fresco, a major milestone of the first French *grand motet*, reveal the dramatic genius that was to blossom in the composer's ballets and future *tragédies en musique*, but also in his ceremonial motets, the model for which was soon to be refined, notably in the *Miserere*.

“I do not believe that there is any other music in heaven...”

The *Miserere* is the composer's best-known religious work, and probably the most famous large-scale motet of the 17th century. The first registered performance took place on 29 March 1663. It was an immediate success, and the work was performed again and again at court, notably on Palm Sunday in 1664, at the 1666 *Tenebrae service* in Saint-Germain-en-Laye, and perhaps on 21 August 1670 in Saint-Denis, at the funeral of Henriette-Anne d'Angleterre, the first wife of the king's brother Philippe d'Orléans. But it was Madame de Sévigné who recounted one of the most grandiose performances, during a funeral service organised on 5 May 1672 in the church of the Oratoire near the Louvre in memory of the chancellor Pierre Séguier, who died on 22 January:

“Yesterday I attended a service for *Monsieur le Chancelier* in the church of the Oratoire [...]. The decoration was the

most magnificent that one could imagine; Le Brun had designed it. The mausoleum reached up as high as the vault, it was adorned with a thousand lights and several figures appropriate to he who we were eulogizing. Four skeletons below were laden with symbols of his nobility, like him, had had honours wrenched from their life. One wore his mortar, another his ducal crown, another his order, another his chancellor's maces. The four Liberal Arts were mourning and desolate at the loss of their patron: Painting, Music, Eloquence and Sculpture. Four Virtues supported the first representation: Strength, Justice, Temperance and Religion. Four angels or four spirits took to the above this splendid soul. The mausoleum was yet again adorned with yet more angels holding up a chapel of rest, which held up the vault. Never has anything more magnificent ever been seen, nor anything so well imagined; it is Le Brun's masterpiece. The whole church was adorned with paintings, mottos and emblems relating to his coat of arms or the life of the chancellor [...]. As for the music, this is something that cannot be described. Baptiste had made an ultimate endeavour by assembling The King's Musick in its entirety. This beautiful

Miserere was yet further augmented. There was a *Libera* where there was not a dry eye to be seen. "I do not believe that there is any other music in heaven."

(Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, letter dated 6 May 1672)

The twenty verses of the psalm, in which the "passions" so dear to the sensibility of the time are depicted, offering Lully a subtle palette of affects: contrition, fear, pain, lamentation, melancholy, joy... The composer found here a text conducive to the deployment of the musical means used in his *Jubilate Deo*, which he raised to a high degree of mastery. He yet again demonstrated great rhetorical intelligence, emphasising each word, each intention in real sound perspectives nuanced by a subtle equilibrium of volume between the *petit chœur* (from which five narrating voices are drawn), the large five-part *grand chœur* and the orchestra, which alternates between a five-part and trio textures. The result is a magnificent and poignant discourse of striking eloquence, in a grandiose sound drama of light and shadow. Highly esteemed by Louis XIV, this ceremonial motet quickly became a

model, a sonic ideal of piety and majesty, which the king then sought to transpose to his ordinary mass, notably by increasing the number of members of the *Musique de la Chapelle*. Intended to become part of the repertoire, the *Miserere* was printed in 1684 “by express command of His Majesty”, along with five other motets by the *Surintendant* (*Benedictus*, *Plaudite lætare Gallia*, *Te Deum*, *De profundis*, *Dies iræ*), in his *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy*

“But I am appointed king by him over Sion his holy mountain...”

More than twenty years separate the *Miserere* from the *Quare fremuerunt gentes*, one of the last great motets of the *Surintendant*, along with the *Notus in Judæa Deus*, the *Exaudi te Dominus*, and probably the *Domine salvum fac regem*; two decades during which the political and spiritual message of Louis XIV, now installed at Versailles, was proclaimed, refined developed and affirmed. The *Quare fremuerunt gentes* was sung for the first time before the court on Holy Thursday 19 April 1685, during the *Tenebrae* service,

where, according to the Marquis de Dangeau, it “was much praised”. The king had just applauded the operas of *Amadis* and *Roland*. However, if he still liked the music of his *Surintendant*, he was less and less tolerant of “Florentine morals” and the libertine life of his musician. Lully was gradually falling out of royal favour, and even into an opprobrium from which he would never recover. The pious Madame de Maintenon, whom the king had secretly married in 1683 after the death of Queen Maria-Theresa, ensured that morality was quickly restored at court and throughout the kingdom. Did Lully wish to regain the monarch's favour by celebrating his glory once again? *Paix de Ratisbonne* [Peace of Regensburg], signed on 15 August 1684 between France and the Quadruple Alliance (the United Provinces of the Netherlands, the Kingdom of Spain, the Holy Roman Empire and the Kingdom of Denmark,) at least offered him the opportunity. Usually sung in times of war, Psalm 2, *Quare fremuerunt gentes*, described as the “royal psalm”, clearly warned against

the forces that dared to rise up against the Most Christian king. The court would no doubt also have seen in it a kind of manifesto of the declaration known as the Four Articles, signed on 17 March 1682, which reaffirmed and reinforced the principles of the Gallican Church. This edict, drafted by Bossuet, proclaimed in particular that “Kings and Sovereigns are not subject to any ecclesiastical power, by God's order, in temporal matters [...]” and that “their subjects cannot be exempted from the submission and obedience they owe them or absolved from the oath of loyalty”. It was to Louis XIV, sovereign by divine right, and to no one else, that the mission that God had once entrusted to David now fell. Lully's music follows the text of the psalm as closely as possible, which is articulated in a short three-part “holy story”. Firstly, we hear the tumult of Israel's enemies conspiring in vain “against the Lord and against his Christ” – that is, the king – in whom God places all his trust and to whom, in a calmer tableau, he promises universal domination. The third part is resolutely moralising, warning unfaithful princes

and peoples of their duty of allegiance to the monarch of divine right: whoever offends Louis offends God! *Cujus Regio, ejus Religio*, this prince's religion must be the nations: as the revocation of the Edict of Nantes (1685) and a new oppression of the Protestants are being prepared, do we not hear in the concluding chorus the clergy and the people of France being warned that they are assured of the double royal and divine protection only on condition of their total obedience? The narrative nature of the text enabled Lully to integrate the musical language he had been experimenting with for more than twenty years in his dramatic works. The great contrapuntal developments and the multidimensional sound palette that had been used up until then were succeeded by a clearer architecture, with more sharply defined segments, already apparent in the *De profundis* of 1683 and characteristic of the composer's last *grands motets*. Influenced by the *tragédie en musique*, the solo passages, close to the recitative or the air, are more autonomous and distinct from the choral mass; reduced to a few soloists, the *petit chœur* no longer

has that group characteristic which made it a sound entity in its own right. *Quare fremuerunt gentes* thus bears witness to a decisive evolution in the genre: in the narratives, the solo voice would be increasingly privileged at the expense of the ensembles, the instrumental symphonies and the choral sections more clearly defined and dramatically implicated. This was a new “manner” that

the new *Sous-mâîtres* appointed to the *Musique de la Chapelle* in 1683, Pascal Collasse, Nicolas Goupillet, Guillaume Minoret, and of course the “Latin Lully”, Michel-Richard de Lalande, were to develop in their turn, in what was to become the “Versailles” motet.

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles

„Die großen Männer der Nation versammeln sich jeden Tag zu einer bestimmten Stunde in einem Tempel, den sie Kirche nennen; im hinteren Teil dieses Tempels befindet sich ein ihrem Gott geweihter Altar, wo ein Priester die Mysterien zelebriert, die sie heilig, ehrwürdig und furchtgebietend nennen; die großen Männer bilden einen weiten Kreis am Fuße des Altars und stehen mit dem Rücken zum Priester und den heiligen Mysterien, das Gesicht zum König erhoben, der auf einem Podest kniet und dem sie ihr ganzes Herz und ihr ganzes Denken zu widmen scheinen. Man kann nicht umhin, diese Sitte als eine Art von Unterwerfung zu verstehen; denn dieses Volk scheint den Fürsten anzubeten, und der Fürst betet Gott an...“.

(Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle* [Die Charaktere und Sitten dieses Jahrhunderts], 1688, «De la Cour» [„Über den Hof“])

Als wesentliches Ereignis im höfischen Leben Frankreichs wurde die tägliche Messe des Königs seit dem Beginn der persönlichen Herrschaft Ludwigs XIV. zu einem Instrument der Machtdemonstration des Monarchen. Gemäß den Grundsätzen der gallikanischen Kirche, über die in den 1660er Jahren erneut debattiert wurde und die 1682 in der als *Quatre articles* [Vier Artikel] bekannten Erklärung Bestätigung fanden, wurde der „allerchristlichste“ König als Oberhaupt

der Kirche Frankreichs anerkannt. Als „Monarch göttlichen Rechts“, der seine Legitimität von Gott selbst erhielt, durfte er sich keiner weltlichen oder geistlichen Macht unterwerfen, auch nicht der des Papstes, eines weltlichen Fürsten, der lediglich als geistlicher Führer des Katholizismus angesehen wurde. Unter Umgehung der römischen Liturgie erhöhte Ludwig XIV. wie ein neuer David – der Gott durch seine zu Musik deklamierten Psalmen lobte – den Glanz seiner täglichen

Messe, bei der er Motetten singen ließ, die hauptsächlich auf Texte aus der Heiligen Schrift (im Wesentlichen die Psalmen) oder neulateinische, speziell zur Verherrlichung der „Religion“ des Fürsten geschriebene Gedichte komponiert wurden. Für die königliche Messe, eine Art Doppelliturgie – eine für Gott, die andere für den König –, behielt man den von Rom vorgeschriebenen Ritus zwar bei, er sollte jedoch vom Priester nur leise vorgetragen werden, während der König gleichzeitig die Motetten hörte, die die Musiker seiner Kapelle vortrugen. Diese wesentliche Sparte der königlichen Musik wurde übrigens 1663, gleich zu Beginn der persönlichen Herrschaft Ludwigs XIV., neu belebt und der Leitung von vier neuen *Sous-mâtres* [Untermeistern] - Thomas Gobert, Gabriel Expilly, Pierre Robert und Henry Du Mont - unterstellt, die abwechselnd mit der Komposition und Aufführung von Motetten beauftragt waren. Der Dichter Pierre Perrin beschrieb den Ablauf des Gottesdienstes im Vorwort seiner Sammlung von *Cantica pro Capella Regis* (1665). Er verfasste Texte

„für die Messe des Königs, bei der für gewöhnlich drei [Motetten] gesungen werden, eine große, eine kleine für die Elevation und ein *Domine salvum fac Regem*. Die großen habe ich so lang gemacht, dass sie eine Viertelstunde dauern können [...] und den Beginn der Messe bis zur Elevation einnehmen. Die der Elevation sind kleiner und können bis zur Postkommunion dauern, die mit dem *Domine* beginnt.“

Neben den „kleinen“ Motetten, kurzen Kompositionen für eine, zwei oder drei Solostimmen und Basso continuo mit oder ohne Instrumente für den intimeren Moment der Elevation, bestand das Repertoire der Kapelle also im Wesentlichen aus Motetten à *grand chœur* [mit großem Chor] (oder *grands motets*), großen Klanggemälden, durch die die weltliche und geistliche Macht des Monarchen göttlichen Rechts, des Oberhaupts der Kirche Frankreichs, zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die Gattung verdankt den mehrchörigen Kompositionen der Renaissance viel, aber noch mehr den Innovationen der *Sous-Mâtres de la Chapelle* des frühen

siebzehnten Jahrhunderts, wie Nicolas Formé (1567-1638) und Jean Veillot (ca. 1600-1662). Letzterer entwickelte die am Ende der Renaissance häufige Nutzung zweier ungleicher Vokalmassen, die dem „großen Chor“ die Hauptfunktion der Verstärkung eines „kleinen Chors“ aus rezitierenden Stimmen durch ein nuanciertes System von Verdopplungen gab. Er war auch einer der ersten, der die *Vingt-quatre Violons du Roi* [die Vierundzwanzig Streicher des Königs] in der Kirche einführte, ein Prunkorchester, das bei großen dynastischen Ereignissen zum Einsatz kam und dessen fünfstimmige Struktur (Diskant, Hautes-contre, Tailles, Quintes und Basses) eine dritte Klangeinheit darstellte, die die gesungenen Passagen begleitete oder sie mit „Symphonien“ ergänzte. Die großen Motetten, die von Robert und Du Mont erhalten sind – von Gobert und Expilly, den beiden anderen *Sous-maîtres* von 1663, die 1668 zurücktraten, ist keine einzige Motette überliefert –, fassen diese verschiedenen Neuerungen zusammen und bieten zahlreiche kunst-

volle Variationen dieser strukturellen Grundlage.

In diesem Rahmen könnte die Persönlichkeit von Jean-Baptiste Lully (1632-1687), der nie ein offizielles Amt an der *Chapelle Royale* innehatte, nebensächlich erscheinen. Er war jedoch wesentlich. Von den dreiundzwanzig geistlichen Werken, die uns überliefert sind, sind zwölf große Motetten. Auf den ersten Blick mag es überraschen, dass sich dieser florentinische „Gaukler“ veranlasst sah, geistliche Musik zu komponieren. Er kam 1646 als Hausangestellter von Anne Marie-Louise de Bourbon-Montpensier, der Tochter von Gaston d'Orléans, nach Frankreich und wurde bald für sein Talent als Tänzer in den Hofballetten des jungen Ludwig XIV. bewundert. Kurz nach dem berühmten *Ballet royal de la Nuit* [Königliches Ballett der Nacht], in dem der König in der Pracht seiner 15 Jahre als Sonnenmonarch, als Beschützer seines Volkes, der über die Wirren der Fronde triumphiert, und als leuchtender Stern eines neuen goldenen Zeitalters erschien, ernannte ihn Ludwig 1653 zum „Komponisten der

Instrumentalmusik“. Als Lully 1660 den Auftrag erhielt, eine Motette (*Jubilate Deo*) zur Feier des Pyrenäenfriede zu schreiben, hatte er gerade den König in den Balletten *Alcidiane* (1658) und *La Raillerie* (1659) als Tänzer auftreten lassen. Am 16. Mai 1661 verlieh ihm der junge Herrscher eines der beiden Ämter des *Surintendant de Musique de la Chambre* (Superintendenten der Musik der Kammer): ein entscheidender Schritt in einer außergewöhnlichen Karriere, von der wir wissen, dass sie von der Oper geprägt wurde, für die er 1672 eine *Académie royale* (Königliche Akademie) gründen sollte. Durch die königliche Gunst und seine Funktionen am Hof übte Lully entscheidenden Einfluss auf die Musikproduktion der Zeit aus. Seine Musik diente in höchstem Maße dem Ruhm des Königs und dem Ansehen seiner Herrschaft und sollte ein Vorbild sein.

Die zwölf uns erhaltenen großen Motetten fügen sich logischerweise

in diese doppelte Perspektive ein. Die meisten von ihnen lassen sich mit wichtigen Ereignissen in Verbindung bringen: Das *Jubilate Deo* (1660) feierte den Pyrenäenvertrag und die Hochzeit Ludwigs XIV.; das *Miserere* (ca. 1663), das höchstwahrscheinlich während eines jener eindrucksvollen Gottesdienste in der Karwoche uraufgeführt wurde, an denen der König und der Hof teilnahmen, begleitete auch wichtige Begräbnisse; das *Plaudite lætare Gallia* entstand für die feierliche Taufe des *Grand Dauphin* am 24. März 1668; das *De profundis* und das *Dies iræ* erklangen unter den Gewölben von Saint-Denis am 1. September 1683 anlässlich der Beerdigung der Königin Maria Theresia; das *Quare fremuerunt gentes* war zum ersten Mal bei der Feier des Regensburger Stillstands zu hören; was das *Exaudiat te Dominus* betrifft, so wurde es wahrscheinlich geschrieben, um die Aufführung des *Te Deum* am 8. Januar 1687 zur Genesung des Königs zu ergänzen. Dabei verletzte sich der

* Teil der Aufnahme der *Grands Motets de Lully Vol. 1* von Les Epopées (Dir. Stéphane Fuget), Château de Versailles Spectacles (2021)

Komponist beim Dirigieren der überaus zahlreichen Mitwirkenden tödlich am Fuß. Bei solch feierlichen Anlässen wurden die drei Abteilungen der königlichen Musik (*Chapelle, Chambre, Écurie*) gemeinsam unter der Leitung des *Surintendant de la Musique de la Chambre* eingesetzt. Die drei Motetten, die in dieser Aufnahme zusammengestellt sind, veranschaulichen perfekt diese Prunkzeremonien, aber auch, und zwar im weiteren Sinne, die Entwicklung einer Produktion, die einen entscheidenden Einfluss auf diese für das *Grand Siècle* charakteristische Musikgattung ausübte.

Die „Motet de la paix“ [Friedensmotette]

Am 26. August 1660 zog der junge Ludwig XIV. in Begleitung der neuen Königin von Frankreich, Maria Theresia von Österreich, Infantin von Spanien, triumphal in Paris ein. Die Heirat, die am 9. August in Saint-Jean-de-Luz gefeiert worden war, vereinte Frankreich wieder mit Spanien und war eine der Hauptklauseln des am 7. November 1659 geschlossenen Pyrenäenfriedens. Dieses Bündnis beendete endgültig

den Dreißigjährigen Krieg, in dem sich Europa zwischen 1618 und 1648 gegen die Hegemonie der Habsburger erhoben hatte und der insbesondere zwischen Frankreich und Spanien fortgesetzt worden war. Als letzte Etappe des königlichen Festzugs lebte Paris mehrere Tage lang im Rhythmus zahlreicher Zeremonien und Feierlichkeiten. Am 27. August ließ Pierre Robert, der Musikmeister der Kathedrale und spätere stellvertretende Leiter der *Chapelle Royale*, in Notre-Dame das *Te Deum* singen. Am 29. begaben sich die Königinmutter Anna von Österreich, Königin Maria Theresia, Philippe von Orléans, der Bruder des Königs, Mazarins Nichten und andere „*Principautez*“ in die Kirche des (in der Rue des Archives gelegenen und heute zerstörten) Klosters der *Pères de la Merci*, wo eine Motette aufgeführt wurde:

„[...] eine Motette von Musik,
Bewundernswert harmonisch,
Die auserlesenste, die es je gab,
Über Ehe und Frieden,
Mit unvergleichlicher Süße,
Bezauberte ihre königlichen Ohren.

Baptiste war der Erfinder davon
In dieser Kunst auch ein großer Gelehrter,
Und wenn er sich mit Symphonien
auseinandersetzt,
Ist er eines unserer größten Genies.“¹

(Jean Loret, *Muze Historique*, Brief vom 4.
September 1660)

Diese „Friedensmotette“ war ein Auftrag an den Mann, der damals nur die Stellung eines „Komponisten der Instrumentalmusik des Königs“ innehatte. Sie wurde „von einer großen Anzahl der schönsten Stimmen gesungen“ und von „den 24 *Violons* und anderen Instrumenten“ begleitet (*Gazette*, 4. September 1660). Am Hof gab es davon mehrere Wiederaufnahmen, insbesondere am 16. September im Louvre vor dem König und Mazarin, der aus gesundheitlichen Gründen nicht an der Zeremonie vom 29. August teilnehmen konnte. Der (anonyme) Text dieses feierlichen Stücks ist ein Cento, der sich aus sorgfältig ausgewählten Versfragmenten aus den Psalmen zusammensetzt. Die literarischen

Anpassungen der Texte sind subtil, verfeinern und verdeutlichen die Bezüge zum Anlass. Der junge Herrscher, der Frieden und dessen Wohltaten werden ausgiebig gepriesen. Der Pseudo-Psalmist weist jedoch sorgfältig darauf hin, dass das Glück im Königreich nur herrschen kann, solange neben der Sonne ihr Gegengestirn, der Mond, leuchtet, eine allegorische Darstellung der Königin und Thema der majestätischen Apotheose der Motette. Lully reagierte auf die Feierlichkeit des Anlasses, indem er ein besonders imposantes Vokal- und Instrumentalensemble einsetzte. Dem großen fünfstimmigen Chor, der mit einem kleinen Chor von bis zu acht Stimmen im Dialog steht, antwortet ein fünfstimmiges Orchester aus Streichern und „anderen Instrumenten“: ein Novum, denn das *Jubilate Deo* war eines der ersten geistlichen Werke überhaupt, in dem die *Vingt-quatre Violons du Roi* zum Einsatz kamen. Lully verwendete diese drei Klangkörper sehr geschickt, um die verschiedenen Komponenten des Textes zu veranschaulichen, indem er durch

¹ Auf Französisch ist dieser Brief in gereimten Versen geschrieben. (Anm. d. Ü.)

subtile Lautstärkeregelung und große Sorgfalt bei der Farbgebung eindrucksvolle Effekte erzielt: majestätische Chöre, die die Freude an Gerechtigkeit, Frieden und Überfluss besingen, unterbrechen die dramatischeren Passagen, die dem sehr abwechslungsreich und manchmal sehr deklamatorisch gestalteten kleinen Chor anvertraut sind. Ein komplexes Verdopplungsspiel zwischen dem kleinen, dem großen Chor und dem Orchester beleuchtet in einer reichen Klangpalette die rhetorische Konstruktion und die symbolische (und politische) Bedeutung des Textes. Die Erhabenheit und die Kraft, die aus diesem Tongemälde, einem wichtigen Meilenstein der ersten großen französischen Motette, hervorgehen, offenbaren das dramatische Genie, das sich in den Balletten und zukünftigen Tragödien des Komponisten, aber auch in seinen prunkvollen Motetten entfalten sollte, deren Modell insbesondere im *Miserere* bald verfeinert wurde.

„Ich glaube nicht, dass es im Himmel eine andere Musik gibt ...“

Das *Miserere* ist das zu Recht bekannteste geistliche Werk des Komponisten und die

wohl berühmteste groß angelegte Motette des 17. Jahrhunderts. Die erste urkundlich belegte Aufführung fand am 29. März 1663 statt. Sie war ein sofortiger Erfolg, und das Werk wurde immer wieder bei Hofe gespielt, insbesondere am „*Pâques fleuries*“-Tag (Palmsonntag) 1664, beim Officium Tenebrarum von 1666 in Saint-Germain-en-Laye und möglicherweise auch am 21. August 1670 in Saint-Denis anlässlich der Beerdigung von Henriette Anne von England, der ersten Frau Philippes von Orléans, des Bruders des Königs. Von einer der großartigsten Darbietungen während einer Trauerfeier am 5. Mai 1672 in der Hauskapelle des Louvre zum Gedenken an den am 22. Januar verstorbenen Kanzler Pierre Séguier berichtete aber Madame de Sévigné:

„Gestern habe ich an einem Gottesdienst für den Herrn Kanzler in der Hauskapelle teilgenommen [...]. Es gab die schönste Dekoration, die man sich vorstellen kann; Le Brun hatte die Entwürfe dazu gezeichnet. Das Grabmonument reichte bis ans Gewölbe, das mit tausend Lichtern und mehreren Figuren geschmückt war,

die demjenigen würdig waren, den man ehren wollte. Unten trugen vier Skelette die Zeichen seiner Würde, als hätten sie ihm mit seinem Leben auch seine Insignien genommen. Das eine trug seinen Granatwerfer, das andere seine Herzogskrone, eines sein Standeszeichen, eines seinen Kanzlerstab. Die vier freien Künste waren betrübt und untröstlich über den Verlust ihres Mäzens: Malerei, Musik, Rhetorik und Bildhauerei. Vier Tugenden unterstützten die erste Darstellung: Stärke, Gerechtigkeit, Mäßigung und Religion. Darüber empfangen vier Engel oder vier Genien diese schöne Seele. Das Grabmonument war außerdem mit mehreren Engeln geschmückt, die eine Aufbahrungsstätte stützten, die ihrerseits das Gewölbe trug. Nie hat man etwas Prachtvolleres gesehen, nie etwas besser Durchdachtes; es ist das Meisterwerk von Le Brun. Die ganze Kirche war mit Gemälden, Sinnsprüchen und Symbolen geschmückt, die sich auf die Waffen oder das Leben des Kanzlers bezogen [...]. Was die Musik anbelangt, so ist dies etwas, das nicht erklärt werden kann. Baptiste hatte sich mit allen Musikern des Königs aufs Höchste bemüht. Dieses schöne „Miserere“ wurde dabei noch erweitert. Es

gab ein „Libera“, bei dem sich alle Augen mit Tränen füllten. Ich glaube nicht, dass es im Himmel eine andere Musik gibt.“

(Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné, Brief vom 6. Mai 1672)

Die zwanzig Verse des Psalms, in denen die „Leidenschaften“ des damaligen Empfindungsvermögens dargestellt werden, boten Lully eine subtile Palette von Affekten: Zerknirschung, Angst, Schmerz, Klage, Melancholie, Jubel usw. Der Komponist fand hier einen Text, der den Einsatz der in seinem *Jubilate Deo* verwendeten musikalischen Mittel zu einem hohen Grad an Meisterschaft brachte. Einmal mehr bewies er große rhetorische Intelligenz, indem er jedes Wort und jede Intention in echten Klangperspektiven hervorhob, nuanciert durch eine fein dosierte Lautstärke zwischen dem kleinen Chor (aus dem fünf rezitierende Stimmen hervorgehen), dem großen fünfstimmigen Chor und dem Orchester, das zwischen einer fünfstimmigen und einer Trio-Struktur wechselt. Das Ergebnis ist ein großartiger, ergreifender Diskurs von beeindruckender Beredsamkeit in

einem großen Klangtheater aus Licht und Schatten. Diese prunkvolle Motette war bei Ludwig XIV. sehr beliebt und wurde schnell zu einem Modell, einem Klangideal der Frömmigkeit und Majestät, das der König nun auf seine gewöhnlichen Messen zu übertragen suchte, insbesondere durch die Aufstockung der Mitglieder der *Musique de la Chapelle*. Das *Miserere* sollte Teil des Repertoires werden und wurde 1684 „auf ausdrücklichen Befehl Seiner Majestät“ zusammen mit fünf anderen Motetten des Superintendenten (*Benedictus*, *Plaude lætare Gallia*, *Te Deum*, *De profundis* und *Dies iræ*) in seinen *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy* (Doppelchörige Motetten für die Kapelle des Königs) gedruckt.

„Der Herr setzte mich als König auf Zion, seinem heiligen Berg, ein ...“

Mehr als zwanzig Jahre liegen zwischen dem *Miserere* und dem *Quare fremuerunt gentes*, das mit dem *Notus in Judæa Deus*, dem *Exaudiat te Dominus* und wahrscheinlich dem *Domine salvum fac regem* zu den letzten großen Motetten des

Superintendenten gehört. In diesen zwei Jahrzehnten wurde die politische und geistige Botschaft des nun in Versailles residierenden Ludwigs XIV. sowie die Art und Weise, in der sie verkündet wurde, verfeinert und bekräftigt. Das *Quare fremuerunt gentes* wurde zum ersten Mal am Gründonnerstag, dem 19. April 1685, beim Officium Tenebrarum vor dem Hof gesungen, wo es laut dem Marquis de Dangeau „sehr gelobt“ wurde. Der König hatte gerade den Opern *Amadis* und *Roland* Beifall gespendet. Doch auch wenn er die Musik seines Superintendenten weiterhin genoss, tolerierte er immer weniger die „florentinischen Sitten“ und das ausschweifende Leben seines Musikers. Lully büßte allmählich beim König an Beliebtheit ein, ja er verfiel sogar in Ungnade, von der er sich nie mehr erholen sollte. Die fromme Madame de Maintenon, die der König 1683 nach dem Tod von Königin Maria Theresia heimlich geheiratet hatte, sorgte dafür, dass die Moral am Hof und im ganzen Königreich schnell wiederhergestellt wurde. Wollte Lully die Gunst des Monarchen zurückgewinnen, indem er

seinen Ruhm noch einmal verherrlichte? Der Regensburger Stillstand, der am 15. August 1784 zwischen Frankreich und der Quadrupelallianz (Republik der Vereinigten Niederlande, Spanien, Heiliges Römisches Reich, Dänemark) unterzeichnet wurde, bot ihm zumindest die Möglichkeit dazu. Der normalerweise in Kriegszeiten gesungene Psalm 2, *Quare fremuerunt gentes*, der als „Königpsalm“ bezeichnet wird, war hier eine deutliche Warnung an die Mächte, die es wagten, sich gegen den allerchristlichsten König zu erheben. Der Hof sah darin zweifellos auch eine Art Manifest der so genannten Erklärung der *Quatre articles [Vier Artikel]*, die am 17. März 1682 unterzeichnet wurde und in der die Grundsätze der gallikanischen Kirche bekräftigt und verstärkt wurden. In diesem von Bossuet verfassten Edikt wurde unter anderem verkündet, dass „Könige und Souveräne durch Gottes Willen in zeitlichen Angelegenheiten [...] keiner kirchlichen Macht unterworfen sind [...]“ und dass „ihre Untertanen nicht von der Unterwerfung und dem Gehorsam, den sie ihnen schulden, befreit oder vom Treueeid entbunden

werden können“. Ludwig XIV., Souverän von göttlichem Recht, und niemandem sonst fiel nun die Aufgabe zu, die Gott einst David anvertraut hatte. Lullys Musik folgt so genau wie möglich dem Text des Psalms, der in einer kleinen dreiteiligen „geistlichen Geschichte“ formuliert wird. Zunächst hören wir den Tumult der feindlichen Völker Israels, die sich vergeblich „gegen den Herrn und gegen seinen Christus“ – also den König – verschwören, auf den Gott sein ganzes Vertrauen setzt und dem er in einer ruhigeren Szene die Weltherrschaft verspricht. In einem entschlossenen Predigerton warnt der dritte Teil die ungläubigen Fürsten und Völker und erinnert sie an ihre Pflicht, dem Monarchen göttlichen Rechts die Treue zu halten: Wer Ludwig beleidigt, beleidigt Gott! *Cujus Regio, ejus Religio*, wessen Land, dessen Religion: Während die Aufhebung desedikts von Nantes (1685) und eine neue Unterdrückung der Protestanten in Vorbereitung war, hörte man da nicht im Schlusschor, wie der Klerus und das Volk Frankreichs gewarnt, aber unter der Bedingung ihres vollständigen

Gehorsams des doppelten königlichen und göttlichen Schutzes versichert wurden? Der erzählende Charakter des Textes ermöglichte es Lully, die Sprache zu integrieren, mit der er seit über zwanzig Jahren in seinen Bühnenwerken experimentierte. Auf die großen kontrapunktischen Entwicklungen und die mehrdimensionale Klangpalette, die Lully bis dahin verwendet hatte, folgte nun eine direktere Architektur mit klareren Abschnitten, die sich bereits im *De profundis* von 1683 abzeichnete und für die letzten großen Motetten des Komponisten charakteristisch ist. Unter dem Einfluss der *Tragédie en musique* sind die solistischen Passagen, die dem Rezitativ oder der Arie nahestehen, autonomer und unterscheiden sich von der Chormasse. Der auf einige wenige Solisten reduzierte kleine Chor hat nicht

mehr den Gruppencharakter, der ihn zu einem eigenständigen Klangkörper machte. Das *Quare fremuerunt gentes* zeugt somit von einer entscheidenden Entwicklung der Gattung: In den Erzählungen wird die Solostimme auf Kosten der Ensembles, der Instrumentalsinfonien und der Chorsätze, die auf der dramatischen Ebene klarer definiert und stärker miteinbezogen werden, mehr und mehr privilegiert. Eine neue „Manier“, die die 1683 an die *Chapelle Royale* berufenen neuen *Sous-mâîtres* Pascal Collasse, Nicolas Goupillet, Guillaume Minoret und natürlich der „lateinische Lully“ Michel-Richard de Lalande in der späteren „Versailler“ Motette ihrerseits entwickeln sollten.

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles



Représentation du Mausolée, érigé en l'Eglise des R. R. P. de l'Oratoire de la rue d'Anvers, par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, à la mémoire de Monseigneur de Chancelier Séguier son Protecteur. fait le 5^{me} May 1672

Mausolée du chancelier Séguier en 1672, gravure de Sébastien Le Clerc



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

par Laurent Brunner

Jean-Baptiste Lully, infatigable musicien, violoniste, chanteur, compositeur, danseur et directeur de théâtre, est l'inventeur de l'opéra français, créant pour un siècle un corpus d'œuvres qui sera le «répertoire» de l'opéra français jusqu'à la Révolution. Né à Florence en 1632, *Giovanni Battista Lulli* y est repéré par le duc de Guise et arrive à Paris en 1646, à quatorze ans seulement, entrant au service de la princesse de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle. Il réalise vite pour elle «La Compagnie des Violons de Mademoiselle» imitant les Vingt-quatre Violons du Roi. Mais la disgrâce de la princesse après la Fronde oblige Lully à se trouver un nouveau destin... Ce sera dans les Vingt-quatre Violons!

Rapidement intégré au cercle royal, il crée auprès du juvénile Louis XIV, dont il est le compagnon de danse dans les ballets de cour, notamment le *Ballet Royal de la Nuit* (1653), la *Bande des Petits Violons*. Du *Ballet d'Alcidiane* (1658) au *Ballet des Arts* (1663) et au *Ballet des Muses* (1666), les grandes heures du ballet de cour à la française sont signées de Lully. D'abord compositeur de musique à danser, il devient vite le grand ordonnateur des spectacles royaux, s'occupant du moindre détail lors des répétitions, faisant de son orchestre une formation d'élite, et développe avec Molière la comédie-ballet, entre 1664 et 1671. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) en sera le chef-d'œuvre, aux côtés de *George Dandin* et *Monsieur de Pourceaugnac*.

Mais Lully veut aller plus loin et obtient de Louis XIV, en 1672, le privilège royal de faire représenter de l'opéra, créant ainsi l'Académie Royale de Musique, institution toujours vivante de nos jours sous la forme de l'Opéra National de Paris. En pratique, c'est Robert Cambert qui avait obtenu le privilège et créé l'institution l'année précédente, avec beaucoup de succès, mais sans en maîtriser la gestion, qui se finit en faillite. Lully sut pousser son avantage auprès du Roi et racheta le privilège. Il devint le seul à pouvoir faire jouer de l'opéra en France, empêchant de fait les autres musiciens de le concurrencer (ce qui sera préjudiciable notamment à Charpentier).

C'est avec l'auteur Philippe Quinault que Lully développe dès 1673 la tragédie lyrique, qui est une adaptation française de l'opéra italien et du ballet de cour. Accordant une grande importance à la danse, et au rôle du chœur, l'opéra lullyste s'attache à dépeindre les sentiments et le destin tragique de héros mythologiques, dans lesquels la cour de France identifie souvent le plus grand Roi du monde. Ouvrage créé pour le Roi, la tragédie lyrique comporte un prologue allégorique à la gloire du souverain.

Le succès des opéras de Lully doit beaucoup au travail commun qu'il réalise avec Quinault pour créer une œuvre d'art total : le rythme est porté par un livret efficace et une prosodie s'adaptant parfaitement aux lignes musicales. Le résultat rend à merveille les lamentations, les airs de bravoure ou de fureur, l'incantation du chœur : c'est véritablement une tragédie mise en musique, et la splendeur de la langue française sera rarement servie avec tant de génie. Lully enfin sait tirer des larmes de son public, et celles de son premier spectateur, le Roi, qui pleure le destin tragique et les amours infinis de Persée ou d'Atys, ému par des duos d'une beauté renversante.

Lully compose ainsi la musique de trente ballets de cour, en assurant aussi la chorégraphie et la mise en scène, de neuf comédies-ballets, puis celle de quatorze tragédies lyriques, dont on retiendra principalement le premier chef-d'œuvre *Alceste* (1674) comportant déjà une scène de songe, et la fameuse Pompe funèbre, puis *Thésée* (1675), *Atys* (1676), l'opéra du Roi, avec une scène de sommeil anthologique, *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Roland* (1685), enfin *Armide* (1686), dernier et absolu chef-d'œuvre.

Surintendant de la Musique de Louis XIV, Lully exerce un pouvoir omnipotent sur le monde musical durant deux décennies, régnant à la Cour, où il donne à la musique sacrée du Roi une ampleur nouvelle à la mesure de la gloire dont le Souverain pare toutes les expressions artistiques (une douzaine de Grands Motets imposent un style français qui va perdurer jusqu'à la Révolution), mais aussi à Paris où ses opéras remportent un très grand succès.

Sa fin est en forme d'anecdote: Lully compose son fameux *Te Deum*, non pas pour la gloire du Roi, mais pour le baptême de son propre fils. Louis XIV, qui est le parrain du fils aîné de Lully, assiste donc à la création de l'œuvre à la chapelle de la Trinité à Fontainebleau en 1677. Ce *Te Deum* fut la musique sacrée la plus jouée de Lully. Mais c'est en le dirigeant en 1686 que Lully se blesse au pied avec la canne servant à battre la mesure: la gangrène l'emporte en mars 1687.

Jean-Baptiste Lully, tireless musician, violinist, singer, composer, dancer and theatre director, was the inventor of French opera, creating for a century a corpus of works which would be the repertoire of French opera up until the Revolution. Born in Florence in 1632, *Giovanni Battista Lulli* was spotted there by the Duc de Guise and arrived in Paris in 1646 at only 14 years old, entering into the service of the Princesse de Montpensier, known as the *Grande Mademoiselle*. He rapidly set-up for her *La compagnie des violons de Mademoiselle*, imitating the Twenty-four Violins of the

king. However, the disgrace of the princess after *La Fronde* (civil revolt) obliged Lully to find himself a new destiny.

This was to be in the Twenty-four Violins of the king! Rapidly integrated into the royal circle, he created with the young Louis XIV, for whom he was the dance companion in the court ballets, notably the *Ballet Royal de la Nuit* (1653), la *Bande des Petits Violons*. From the *Ballet d'Alcidiane* (1658) to the *Ballet des Arts* (1663) and to the *Ballet des Muses* (1666), the great moments of court ballet were due to Lully. At first, composer of dance music, he quickly became the

grand organiser of the royal spectacles, intervening in the smallest details during the rehearsals, making his orchestra into an elite formation, and developing with Molière the *Comédie-ballet* from 1664 to 1671. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) was to become his chef-d'œuvre alongside *George Dandin* and *Monsieur de Pourceaugnac*.

But Lully wanted to go even further and obtained from 1672 the royal privilege of opera performance, thus creating l'*Académie Royale de Musique*, an institution still alive today in the form of the *Opéra National de Paris*. Practically speaking, it was Robert Cambert who had obtained the royal privilege and had created the institution the previous year with a great deal of success, but without controlling the management, which ended up in bankruptcy. Lully figured out how to play his cards right with the king and bought back the privilege. He became the only person able to have opera performed in France, preventing de facto other musicians from competing with him (which would be prejudicial notably for Charpentier).

It was with the author Philippe Quinault that Lully developed as early as 1673 the *tragédie-*

lyrique, which was a French adaptation of Italian opera and court ballet. According to great importance to dance and to the role of the choir, the Lullyist opera endeavours to portray the feelings and the tragic destiny of mythological heroes, in which the French court often identified the greatest king in the world. A work created for the king, the *tragédie-lyrique* includes an allegorical prologue glorifying the sovereign.

The success of Lully's operas owes a good deal to the shared labour he carried out with Quinault in order to create a total work of art: the rhythm is determined by an efficient libretto and a prosody which perfectly adapts itself to the musical lines. The result marvelously captures the lamentations, the bravura and rage arias, the incantation of the chorus: this is truly a tragedy put to music, and the splendour of the French language would rarely be served with such genius. Finally, Lully knew how to draw tears from his public including those of his most important spectator, the king, who wept over the tragic destiny of Persée or Atys, moved by the duos of a staggering beauty. Lully thus composed the music for thirty court ballets, he

also provided the choreography and the stage direction, for nine *comédie-ballets*, fourteen *tragédies lyriques* of which we will principally remember the first chef-d'œuvre *Alceste* (1674) already including a dream scene, and the famous, funeral parlour scene and then *Thésée* (1675), *Atys* (1676), the king's opera, with an anthological sleep scene, *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Roland* (1685), and finally *Armide* (1686), final and absolute chef-d'œuvre.

Surintendant de la musique to Louis XIV, Lully exercised an all-powerful authority on the musical world during two decades, reigning at court, where he gave to the king's sacred music a new breath proportionate to the glory which the sovereign gave to all

artistic expression (a dozen *Grands Motets* imposed a French style which would last until the Revolution), but also in Paris where his operas carried off a very great success.

His demise takes the form of an anecdote: Lully composed his famous *Te Deum* not for the glory of the king, but for the baptism of his own son. Louis XIV, who was the Godfather of Lully's eldest son, therefore attended the first performance of the work at the Trinity Chapel in Fontainebleau in 1677. This *Te Deum* was to be the sacred music by Lully the most often performed. However, it was whilst conducting the work in 1686 that Lully injured his foot with the pole he used to beat time: gangrene spelt the end for him in March 1687.

Jean-Baptiste Lully, ein unermüdlicher Musiker, Geiger, Sänger, Komponist, Tänzer und Theaterdirektor, ist der Erfinder der französischen Oper und hat für ein Jahrhundert eine Reihe von Werken geschaffen, die bis zur Revolution das „Repertoire“ der französischen Oper darstellten. Der 1632 in Florenz geborene

Giovanni Battista Lulli wurde dort vom Herzog von Guise entdeckt und kam 1646, im Alter von nur vierzehn Jahren, nach Paris, um in den Dienst der Prinzessin von Montpensier, die Grande Mademoiselle, zu treten. Schnell gründete er für sie die *Compagnie des Violons de Mademoiselle*, die die *Vingt-quatre Violons du Roi* imitierte.

Aber die Prinzessin fiel nach der Fronde in Ungnade, was Lully zwang, ein neues Schicksal zu finden – und zwar in den *Vingt-quatre Violons du Roi!*

Schnell in den königlichen Kreis integriert, schuf er für den jungen Ludwig XIV., dessen Tanzbegleiter er in den Hofballetten war, unter anderem das *Ballet Royal de la Nuit* (1653) und das *Bande des Petits Violons*. Vom *Ballet d'Alcidiane* (1658) über das *Ballet des Arts* (1663) und das *Ballet des Muses* (1666) war es Lully, der die großen Stunden des französischen Hofballetts gestaltete. Zuerst ein Komponist der Tanzmusik, wurde er schnell zum großen Autor königlicher Aufführungen, kümmerte sich bei den Proben um jedes Detail, machte sein Orchester zu einer Elitetruppe und entwickelte mit Molière zwischen 1664 und 1671 das *Comédie-ballet*. Das Meisterwerk war *Der Bürger als Edelmann* (1670) neben *George Dandin* und *Monsieur de Pourceaugnac*. Aber Lully wollte noch weiter gehen und erhielt 1672 von Ludwig XIV. das königliche Privileg, die Oper aufführen zu lassen, wodurch die *Académie Royale de Musique* entstand,

eine Institution, die heute noch in Form der Pariser Nationaloper weiterlebt. Eigentlich war es Robert Cambert, der das Privileg erhalten hatte und die Institution im Vorjahr gegründet hatte und dies mit großem Erfolg, aber ohne sie richtig zu leiten, was zum Konkurs führte. Lully konnte seinen Vorteil beim König nutzen und kaufte das Privileg zurück. Er wurde der Einzige, der in Frankreich Opern aufführen konnte, wodurch andere Musiker daran gehindert wurden, mit ihm zu konkurrieren (was insbesondere Charpentier schadete).

Mit dem Schriftsteller Philippe Quinault entwickelte Lully 1673 *Tragédies lyriques*, eine französische Adaption des italienischen Opern- und Hofballetts. Lullys Oper, die dem Tanz und der Rolle des Chores große Bedeutung beimisst, versucht, die Gefühle und das tragische Schicksal der mythologischen Helden darzustellen, in denen der französische Hof oft den größten König der Welt sieht. Die lyrische Tragödie, ein für den König geschaffenes Werk, beinhaltet einen allegorischen Prolog zum Ruhm des Königs. Der Erfolg von Lullys Opern verdankt viel der gemeinsamen

Arbeit, die er und Quinault geleistet haben, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen: Der Rhythmus wird von einem klaren Libretto getragen, von einer Prosodie, die sich perfekt an die musikalischen Linien anpasst, und das Ergebnis spiegelt perfekt die Klagen, die Melodien der Tapferkeit oder Wut, die Beschwörung des Chores wider: Es ist wirklich eine Tragödie, die vertont wird, und die Pracht der französischen Sprache wird selten mit einem solchen Genie bedient werden. Lully weißt endlich, wie er das Publikum und seinen ersten Zuschauer, den König, zu Tränen rühren kann, der das tragische Schicksal und die unendliche Liebe von Perseus oder Atys beweint, bewegt von Duos von atemberaubender Schönheit.

Lully komponierte die Musik für 30 Hofballette und kümmerte sich um deren Choreographie und Regie, neun Komödien und Ballette und 14 lyrische Tragödien, vor allem das erste Meisterwerk *Alceste* (1674), das bereits eine Traumszene enthielt, und die berühmte *Pompe Funèbre*, dann *Theseus* (1675), *Atys* (1676), die Königsoper, mit einer umfangreichen Traumszene, *Perseus* (1682), *Phaeton* (1683), *Roland* (1685),

schließlich *Armida* (1686), ein letztes und absolutes Meisterwerk.

Als Hofkapellmeister Ludwig XIV. übte Lully zwei Jahrzehnte lang volle Macht über die musikalische Welt aus und regierte am Hof, wo er der geistlichen Musik des Königs eine neue Dimension verlieh, die der Herrlichkeit entsprach, mit der der Herrscher alle künstlerischen Ausdrucksformen schmückte (ein Dutzend Großer Motetten brachten einen französischen Stil, der bis zur Revolution andauern sollte), aber auch in Paris, wo seine Opern sehr erfolgreich waren. Sein Lebensende war mit einer weiteren Anekdote verbunden: Das berühmte *Te Deum* komponierte er nicht zum Ruhm des Königs, sondern zur Taufe seines Sohnes. Ludwig XIV., der Pate von Lullys ältestem Sohn war, nahm 1677 an der Uraufführung des Werkes in der Chapelle de la Trinité in Fontainebleau teil. Dieses *Te Deum* war Lullys meistgespielte geistliche Musik. Aber 1686 dirigierte Lully das Stück und verletzte sich mit dem zum Schlagen des Taktes gebrauchten Stock am Fuß: Im März 1687 fiel er dem Wundbrand zum Opfer.



Jean-Baptiste Lully, gravure de Jean-Louis Rouillet d'après Paul Mignard



Stéphane Fuget

Stéphane Fuget

Stéphane Fuget est claveciniste, pianiste et chef d'orchestre.

Il a étudié le piano avec des maîtres comme Catherine Collard et Jean-Claude Pennetier, l'orgue avec Nicole Pillet-Wiener, le clavicorde avec Ilton Wjunisky, le clavecin avec Christophe Rousset, Pierre Hantaï et Ton Koopman, la direction d'orchestre avec Nicolas Brochot... et la vielle à roue en autodidacte !

Il a un premier prix de clavecin et de basse continue du CNSM de Paris. Il est également diplômé du Conservatoire Royal de La Haye. Il est lauréat du concours international de clavecin de Brugge en 2001.

Stéphane Fuget s'est d'abord fait connaître avec un ensemble de musique de chambre baroque et préclassique : L'Entretien des Muses. Son disque de trios de Haydn sorti chez Calliope en 2004 a été unanimement salué par la critique internationale. L'ensemble s'est régulièrement produit en concert tant en France qu'à

l'étranger, avec des solistes de renommée internationale comme Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa... On a pu l'entendre régulièrement sur les ondes : France Musique, Radio Classique, DeutschlandRadio Berlin, etc.

Puis, pendant une dizaine d'années, il s'est consacré à sa carrière internationale de chef de chant dans les plus grandes maisons d'opéra. Aux côtés de chefs comme Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi ou Marc Minkowski, il travaille sur les plus grandes scènes internationales : Staatsoper et Theater an der Wien (Vienne), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelone), La Monnaie (Bruxelles), Opéra de Leipzig, Théâtre Royal de Drottningholm (Suède), Lotte Concert Hall (Séoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. Il a pu

ainsi tisser des liens étroits avec les artistes les plus prestigieux: Anne-Sofie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg...

À la demande d'Anne-Sofie von Otter, il a été appelé par l'Opéra de Francfort pour ses qualités de spécialiste de la musique baroque française sur une production de *Médée* de Charpentier.

Parallèlement, il développe sa carrière de chef invité. Il dirige ainsi Le Concert d'Astrée d'Emmanuelle Haïm à l'opéra de Lille et dans la région nord dans un spectacle de Stuart Seide, l'Ensemble Dix dans *Jephté* de Carissimi à Paris, l'ensemble Opalescences lors d'une production de la *Flûte enchantée* de Mozart au Fort du Vert-Galant (France), le Joy Ballet Orchestra dans *Les Paladins* de Rameau à Tokyo et tout récemment l'Orchestre de l'Opéra Royal dans un enregistrement

des *Leçons de Ténèbres* de Couperin (Label Château de Versailles Spectacles).

Animé du désir de travailler avec des jeunes artistes, il développe au CRR de Paris, une classe de chef de chant et une classe d'opéra baroque, classes uniques en France. Celles-ci l'amènent à expérimenter sur de nombreuses productions d'opéra sa vision de la déclamation et de l'ornementation dans le répertoire baroque: *le Couronnement de Poppée* et *le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, *Semele* et *Rodelinda* de Haendel, la *Calisto* de Cavalli, le *Tito* de Cesti, *Psyché* de Lully, l'*Orfeo* de Rossi, *Le Jugement de Midas* de Grétry, l'*Euridice* de Peri...

Pour exprimer au mieux le fruit de cette expérience et de ces recherches, il décide de créer en 2018 son propre ensemble, Les Épopées, avec lequel il propose une vision résolument nouvelle en matière d'interprétation.

Stéphane Fuget is a harpsichordist, pianist and conductor.

He has studied piano with masters such as Catherine Collard and Jean-Claude Pennetier, organ with Nicole Pillet-Wiener, clavichord with Ilton Wjunisky, harpsichord with Christophe Rousset, Pierre Hantaï and Ton Koopman, conducting with Nicolas Brochot... and is a self-taught hurdy-gurdy player!

He has a first prize in harpsichord and basso continuo from the CNSM in Paris. He is also a graduate of the Royal Conservatory of The Hague. He is a laureate of the Bruges International Harpsichord Competition in 2001.

Stéphane Fuget first made his name with a baroque and pre-classical chamber music ensemble: *L'Entretien des Muses*. His recording of Haydn trios released by Calliope in 2004 was unanimously acclaimed by international critics. The ensemble has performed regularly in concert both in France and abroad, with internationally renowned soloists such as Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa... It has been heard regularly

on the airwaves: France Musique, Radio Classique, Deutschland Radio Berlin, etc.

Then, for about ten years, he devoted himself to his international career as a conductor in the greatest opera houses. Alongside conductors such as Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi and Marc Minkowski, he has worked on the greatest international stages: Staatsoper and Theater an der Wien (Vienna), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brussels), Leipzig Opera, Royal Theatre of Drottningholm (Sweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. He has thus been able to forge close links with the most prestigious artists: Anne-Sophie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg... At the request of Anne-Sofie von Otter, he was invited by the Frankfurt Opera House because of his expertise in French Baroque music to a production of Charpentier's *Medée*.

At the same time, he has been developing his career as a guest conductor. He conducted Emmanuelle Haïm's *Le Concert d'Astrée* at the Lille Opera and in the northern region in a production by Stuart Seide, Ensemble Dix in Carissimi's *Jephté* in Paris, Ensemble Opalescences in a production of Mozart's *Die Zauberflöte* at the Fort du Vert-Galant (France), the Joy Ballet Orchestra in Rameau's *Les Paladins* in Tokyo, and most recently the Orchestre de l'Opéra Royal for a recording of Couperin's *Leçons de Ténèbres* (Label Château de Versailles Spectacles).

Motivated by the desire to work with young artists, At the CRR of Paris, he developed a

singing coach class and a class of baroque opera, that are both unique in France. These led him to experiment his vision of declamation and ornamentation on numerous opera productions in the Baroque repertoire: *l'Incoronazione di Poppea* and *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* by Monteverdi, *Semele* and *Rodelinda* by Handel, *Calisto* by Cavalli, *Tito* by Cesti, *Psyche* by Lully, the *Orfeo* by Rossi, *Le Jugement de Midas* by Grétry, the *Euridice* by Peri...

In order to best express the fruit of this experience and research, he decided to create his own ensemble, Les Épopées, in 2018, with which he proposes a resolutely new vision of interpretation.

Stéphane Fuget ist Cembalist, Pianist und Dirigent.

Er studierte Klavier bei Meistern wie Catherine Collard und Jean-Claude Pennetier, Orgel bei Nicole Pillet-Wiener, Clavichord bei Ilton Wjunisky, Cembalo bei Christophe Rousset, Pierre Hantaï und Ton Koopman, Dirigieren bei Nicolas Brochot... und Radleier als Autodidakt!

Er erhielt einen ersten Preis für Cembalo und Basso continuo am CNSM [dem staatlichen Konservatorium von Paris]. Außerdem ist er Absolvent des Königlichen Konservatoriums von Den Haag und Preisträger des Internationalen Cembalowettbewerbs von Brügge 2001.

Stéphane Fuget machte sich zunächst mit einem Ensemble für barocke und vorklassische Kammermusik einen Namen: L'Entretien des Muses. Seine Aufnahme von Haydn-Trios, die 2004 bei Calliope erschien, wurde von der internationalen Kritik einhellig gelobt. Das Ensemble trat regelmäßig in Konzerten in Frankreich und im Ausland auf und arbeitete mit international renommierten Solisten wie Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa u. a. m. zusam-

men. Er war auch häufig im Rundfunk zu hören: in France Musique, Radio Classique, im Deutschlandradio Berlin usw.

Danach widmete sich Stéphane Fuget etwa zehn Jahre lang seiner internationalen Karriere als Korrepetitor an den größten Opernhäusern. An der Seite von Dirigenten wie Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi und Marc Minkowski arbeitete er an den größten internationalen Bühnen: Wiener Staatsoper und Theater an der Wien, DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brüssel), Oper Leipzig, Schlosstheater Drottningholm (Schweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, usw. Auf diese Weise konnte er enge Beziehungen zu den renommiertesten Künstlern knüpfen: Anne-Sofie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg u. a. m.

Auf den Vorschlag von Anne-Sofie von Otter hin wurde Stéphane Fuget als Spezialist für französische Barockmusik von der Oper Frankfurt für eine Produktion von Charpentiers *Medea* engagiert.

Gleichzeitig entwickelte er seine Karriere als Gastdirigent weiter. Er dirigierte Emmanuelle Haïms Ensemble Le Concert d'Astrée an der Oper von Lille und im Norden Frankreichs in einer Aufführung unter der Regie von Stuart Seide, das Ensemble Dix in Carissimis *Jephté* in Paris, das Ensemble Opalescences in einer Produktion von Mozarts *Zauberflöte* im Fort du Vert-Galant (Frankreich) und zuletzt das Joy Ballet Orchestra in Rameaus *Les Paladins* in Tokio.

Motiviert durch den Wunsch, mit jungen Künstlern zu arbeiten, entwickelte er am

CRR (dem regionalen Konservatorium) von Paris eine Klasse für Korrepetitoren sowie eine Klasse für Barockoper, die in Frankreich einzigartige Studienrichtungen sind. Das führt ihn dazu, seine Auffassung von Deklamation und Ornamentik im barocken Repertoire in zahlreichen Opernproduktionen zu erproben: in der Krönung der *Poppea* und der Heimkehr des *Odysseus* von Monteverdi, in *Semele* und *Rodelinda* von Händel, in *Cavallis Calisto*, *Cestis Tito*, *Lullys Psyche*, *Rossis Orfeo*, Grétrys *Le Jugement de Midas*, *Peris Euridice* usw.

Um das Ergebnis dieser Erfahrung und Forschungen am besten zum Ausdruck zu bringen, beschloss er 2018, sein eigenes Ensemble Les Epopées zu gründen, mit dem er eine entschieden neue Auffassung von Interpretation vorschlägt.



Stéphane Fuget & les Épopées, Chapelle Royale de Versailles



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle Royale de Versailles

Les Épopées

La Compagnie lyrique Les Épopées tire son nom de ces grands récits fondateurs dont la lecture nous fait encore rêver aujourd'hui. Sous l'impulsion de son chef, Stéphane Fuget, elle tisse un voyage musical à la vision riche et émouvante, au-delà des frontières de la notation.

En effet, la partition est une trame, une sorte de trompe-l'œil. L'interprétation doit trouver vie au-delà du dessin de cette notation: la mélodie du chant baroque, à la fois habillée d'une extravagante profusion d'ornements, et très déclamatoire.

Côté ornementation, la musique doit être à l'image du monde baroque. À cette époque, l'architecture, la sculpture, la peinture, le vêtement, l'art de la table, chaque détail de la vie est rempli d'ornements. La musique n'échappe pas à ce goût, mais pour des raisons pratiques de lecture, la très grande majorité de ces ornements n'est pas notée sur les partitions. Il convient aux interprètes, s'appuyant sur les sources, d'en restituer l'incroyable profusion. Ainsi parée,

l'interprétation fait scintiller la musique, comme le soleil rehausse le chatoulement des miroirs dans la Galerie des Glaces à Versailles.

Côté déclamation, la voix fait sonner le texte en enrichissant la ligne musicale d'une multitude de micro intervalles, d'infimes inflexions. Non plus des hauteurs de notes, mais des hauteurs de déclamation. Le discours ainsi libéré, le texte soudain compréhensible passe au premier plan. Plus proche de nous, porté librement par l'émotion du chant, il parvient droit au cœur de l'auditeur.

D'une grande modernité, le résultat sonore est inattendu, saisissant, et d'une charge émotionnelle à laquelle il est bien difficile de rester insensible...

La Caisse des Dépôts est mécène principal des Épopées. L'ensemble reçoit régulièrement le soutien de la Drac Bourgogne Franche-Comté, de la Région Bourgogne-Franche-Comté, du département de l'Yonne, de l'Adami, de la Spedidam, de la Sacem, du Centre National de la Musique, du réseau Canopé et de l'Institut français.

The lyrical company Les Épopées takes its name from those great constituent narratives which still inspire us to dream even today. Under the impetus of its conductor, Stéphane Fuget, it is weaving a musical journey that is producing a rich and moving vision, beyond the limits of musical notation. Indeed, the score is merely a framework, a sort of *trompe-l'œil*. The interpretation must seek to find life beyond the simple pattern which the notes form: the threnody of baroque song, is at one and the same time dressed in an extravagant profusion of ornaments and very declamatory.

In terms of ornamentation, the music must be a reflection of the Baroque world. At that time, architecture, sculpture, painting, clothing, the art of the table, every detail of life was filled with ornamentation. Music was no exception to this fashion, but for practical reasons of clarity, the vast majority of these ornaments were not noted on the scores. It was up to the performers, relying on

the sources, to re-establish the incredible ornamental profusion. Thus adorned, the interpretation allows the music to sparkle, just as the sun enhances the shimmering of the mirrors in the Hall of Mirrors at Versailles. As far as declamation is concerned, the voice makes the text clearer by enriching the musical line with a multitude of micro-intervals, tiny inflections. We no longer refer to the pitch of notes, but the pitch of declamation. With speech thus liberated, the text is suddenly comprehensible, and at last in the foreground. Closer to us, and carried freely by the emotion of the song, it goes directly to the heart of the listener.

The result is a very modern, unexpected and striking sound, with an emotional charge to which it is difficult to remain indifferent...

The Caisse des Dépôts is the main sponsor of Les Épopées. The ensemble regularly receives support from the Drac Bourgogne Franche-Comté, the Région Bourgogne-Franche-Comté, the Département de l'Yonne, the Adami, the Spedidam, the Sacem, the Centre National de la Musique, the Canopé network and the Institut français.

Die lyrische Truppe *Les Épopées* [Die Epen] bezieht sich mit ihrem Namen auf die großen Gründungsgeschichten, die uns noch heute zum Träumen bringen. Unter der Leitung ihres Dirigenten Stéphane Fuget lädt das Ensemble zu einer musikalischen Reise mit reichen, ergreifenden Perspektiven ein, die über die Grenzen der Notation hinausgehen.

Die Partitur ist nämlich nur ein Rahmen, eine Art *Trompe-l'œil*. Die Interpretation muss über die Gestaltung dieser Notation hinausgehen: durch den speziellen Vortrag des barocken Gesangs, der sowohl in eine extravagante Fülle von Verzierungen gekleidet als auch sehr deklamatorisch ist.

Was die Verzierungskunst betrifft, so muss die Musik die Welt des Barocks widerspiegeln. Damals waren die Architektur, die Bildhauerei, die Malerei, die Kleidung, die Tischkultur, ja jedes Detail des Lebens mit Ornamenten versehen. Die Musik entzieht sich dem nicht, aber aus praktischen Gründen der Lesbarkeit werden die meisten dieser Verzierungen nicht in den Partituren vermerkt. Es ist Sache der Interpreten, sich auf die Quellen zu stützen und die unglaubliche Fülle

an Verzierungen zu rekonstruieren. So geschmückt, bringt die Interpretation die Musik zum Funkeln, so wie das Sonnenlicht den Schimmer der Spiegel im Spiegelsaal von Versailles verstärkt.

In Hinblick auf die Deklamation bringt die Stimme den Text zum Klingen, indem sie die musikalische Linie mit einer Vielzahl von Mikro-Intervallen, winzigen Stimmmodulationen, anreichert. Es handelt sich nicht mehr um die Tonhöhe der Noten, sondern um die Tonhöhe der Deklamation. Durch die so befreite Sprache tritt der plötzlich verständliche Text in den Vordergrund. Er erscheint uns näher zu sein und erreicht frei getragen von der Emotion des Gesanges das Herz des Zuhörers.

Das Ergebnis ist sehr modern, unerwartet, erstaunlich und emotional geladen, sodass man keinesfalls davon unberührt bleiben kann.

Die Caisse des Dépôts ist der Hauptmäzen von Les Épopées. Das Ensemble erhält auch regelmäßig die Unterstützung der Drac Bourgogne Franche-Comté, der Région Bourgogne-Franche-Comté, des Departements von Yonne, der Adami, der Spedidam, der Sacem, des Centre National de la Musique, des Netzwerks Canopé und des französischen Kulturinstituts.



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle Royale de Versailles

Miserere Psalmus 50

1. Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem
miserationum tuarum, de la iniquitatem meam.

2. Amplius lava me ab iniquitate mea,
Et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
Et peccatum meum contra me est semper.

3. Tibi soli peccavi,
et malum coram
te feci;
Ut iustificeris in sermonibus tuis,
Et vincas cum
judicaris.

4. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum,
Et in peccatis concepit
me mater mea
Ecce enim veritatem dilexisti;
Incerta et occulta sapientiae
tuae manifestasti mihi.

5. Asperges me hysopo,
et mundabor;
Lavabis me,
et super nivem dealabor.

6. Auditui meo dabis
gaudium et lætitiā:
et exultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis,

1. Ayez pitié de moy, Seigneur,
selon vostre grande miséricorde.
Effacez mon iniquité
selon votre clémence infinie.

2. Lavez-moy abondamment de mon iniquité:
nettoyez-moy des ordures de mon péché.
Je reconnoy mes offenses:
et mon crime est toujours contre moy.

3. Contre vous seul j'ay péché,
et j'avouë d'avoir commis devant vos yeux
tout le mal dont je me sens coupable!
Soyez reconnu véritable en toutes vos promesses,
et demeurez éternellement victorieux
quand vous prononcerez vos jugements.

4. J'ay esté souillé de vices à l'instant de ma
formation: ma mère m'a conçu en péché.
Mais pourtant, comme vous avez toujours aimé
la vérité, et la sincérité du cœur,
aussi vous a-t-il plu de me révéler les Mystères
secrets de vostre Sagesse Divine.

5. Purgez-moy pas vostre aspersion,
je serai net:
lavez-moy, je deviendray plus blanc
que la neige.

6. Faites-moy entendre la voix intérieure
de vôtre saint Esprit qui me comblera de joye:
et les os que vous avez
froissez se rejoindront.

1. Have mercy on me, O God,
according to thy great mercy.
And according to the multitude
of thy tender mercies blot out my iniquity.

2. Wash me yet more from my iniquity,
and cleanse me from my sin.
For I know my iniquity,
and my sin is always before me.

3. To thee only have I sinned,
and have done evil before thee:
that thou mayst be
justified in thy words
and mayst overcome
when thou art judged.

4. Behold, I was shapen in iniquity;
and in sin did my mother conceive me.
For behold thou hast loved truth:
the uncertain and hidden
things of thy wisdom thou hast
made manifest to me.

5. Thou shalt sprinkle me with hyssop,
and I shall be cleansed:
thou shalt wash me, and I shall be made
whiter than snow.

6. To my hearing thou shalt give
joy and gladness:
and the bones that have been humbled
shall rejoice.

1. Gott, sei mir gnädig
nach deiner Güte
und tilge meine Sünden nach
deiner großen Barmherzigkeit.

2. Wasche mich wohl von meiner Missetat
und reinige mich von meiner Sünde.
Denn ich erkenne meine Missetat,
und meine Sünde ist immer vor mir.

3. An dir allein habe ich gesündigt
und übel vor dir getan,
auf daß du recht behaltest
in deinen Worten
und rein bleibest,
wenn du gerichtet wirst.

4. Siehe, ich bin in sündlichem Wesen geboren,
und meine Mutter hat mich
in Sünden empfangen.
Siehe, du hast Lust zur Wahrheit,
die im Verborgenen liegt;
du lässest mich wissen die heimliche Weisheit.

5. Entsündige mich mit Isop,
daß ich rein werde;
wasche mich,
daß ich schneeweiß werde.

6. Laß mich hören
Freude und Wonne,
daß die Gebeine fröhlich werden,
die du zerschlagen hast.

Et omnes iniquitates
meas dele.

7. Cor mundum crea in me, Deus,
Et spiritum rectum innova
in visceribus meis
Ne proicias me
a facie tua,
Et spiritum sanctum tuum ne auferas a me

8. Redde mihi laetitiam
salutaris tui,
Et spiritu principali
confirma me.

9. Docebo iniquos vias tuas,
Et impii ad
te convertentur

10. Libera me de sanguinibus,
Deus,
Deus salutatis meae,
Et exsultabit lingua
mea iustitiam tuam
Domine, labia mea aperies,
Et os meum annuntiabit laudem tuam
Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique;
Holocaustis non
delectaberis

11. Sacrificium Deo
spiritus contribulatus;
Cor contritum et humiliatum, Deus,
non despicias
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion,

Détournez votre face de la veuë de mes péchez :
effacez toutes mes iniquitéz

7. Ô Dieu, créez en moy un cœur pur :
renouvez en mes entrailles un esprit de droiture
et d'innocence.
Ne me condamnez point à demeurer éloigné
de votre présence :
ne me retirez point de moy vôtre saint Esprit.

8. Rendez à mon âme la joye qu'elle sentira
dès le moment que vous serez son salut,
et assurez tellement mes forces par vostre Esprit
divin, que je ne tremble plus.

9. J'enseigneray vos voyes aux Pécheurs :
et les Impies convertis auront recours
à vostre miséricorde.

10. Ô mon Dieu ! le Dieu de mon salut,
purgez-moy du crime d'homicide
dont je doy rougir de honte :
ma langue sera heureuse de raconter
les miracles de vostre Justice.
Seigneur, ouvrez mes lèvres ;
et ma bouche annoncera vostre louange.
Car si vous eussiez voulu des sacrifices,
j'eusse tenu à bon-heur d'en charger vos Autels :
mais je sçay bien que les holocaustes
n'appaisent point vostre courroux.

11. Un esprit affligé de la triste componction
de ses péchés, est le sacrifice agréable à Dieu :
mon Dieu, vous ne mépriserez point
un cœur contrit et humilié.
Seigneur, départez vos faveurs à la ville de Sion,

Turn away thy face from my sins,
and blot out all my iniquities

7. Create in me a clean heart, O God;
and renew a right
spirit within me.
Cast me not away
from thy face;
and take not thy holy spirit from me.

8. Restore unto me the joy
of thy salvation,
and strengthen me
with a perfect spirit.

9. I will teach the unjust thy ways:
and the wicked shall be
converted to thee.

10. Deliver me from blood,
O God,
thou God of my salvation:
and my tongue shall
extol thy justice.
O Lord, thou wilt open my lips:
and my mouth shall declare thy praise.
For if thou hadst desired sacrifice,
I would indeed have given it:
with burnt offerings
thou wilt not be delighted.

11. A sacrifice to God
is an afflicted spirit:
a contrite and humbled heart,
O God, thou wilt not despise.
Deal favourably, O Lord, in thy good will with Sion;

Verberg dein Antlitz von meinen Sünden
und tilge alle meine Missetaten.

7. Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz
und gib mir einen neuen,
gewissen Geist.
Verwirf mich nicht
von deinem Angesicht
und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir.

8. Tröste mich wieder
mit deiner Hilfe,
und mit einem freudigen
Geist rüste mich aus.

9. Ich will die Übertreter deine Wege lehren,
daß sich die Sünder
zu dir bekehren.

10. Errette mich von den Blutschulden,
Gott, der du mein
Gott und Heiland bist,
daß meine Zunge deine
Gerechtigkeit rühme.
Herr, tue meine Lippen auf,
daß mein Mund deinen Ruhm verkündige.
Denn du hast nicht Lust zum Opfer,
ich wollte dir's sonst wohl geben,
und Brandopfer gefallen
dir nicht.

11. Die Opfer, die Gott gefallen,
sind ein geängsteter Geist;
ein geängstet und zerschlagen Herz wirst du,
Gott, nicht verachten.
Tue wohl an Zion nach deiner Gnade;

12. Ut aedificentur
muri Jerusalem
Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
oblationes et holocausta ;
Tunc imponent super altare tuum vitulos

12. Afin que les murailles de Hiérusalem
soient relevées.
Vous agréerez le sacrifice de justice,
les offrandes et les holocaustes,
on vous offrira alors des veaux sur votre autel.

*(Le Livre des Pseaumes [...], en Latin et en François,
[...] Par Michel de Marolles, Abbé de Villeloin,
4^e édition, Paris, Frédéric Léonard, 1665)*

12. That the walls of Jerusalem
may be built up.
Then shalt thou accept the sacrifice of justice,
oblations and whole burnt offerings:
then shall they lay calves upon thy altar.

*(The Douay-Rheims Bible, 1582-1610, rev. Richard
Challoner, 1749-1752)*

12. Baue die Mauern zu Jerusalem.
Dann werden dir
gefallen die Opfer der Gerechtigkeit, die
Brandopfer und ganzen Opfer;
dann wird man Farren auf deinem Altar opfern.

(Luther Bibel 1545)

Quare fremuerunt gentes Psalmus II

13. Quare fremuerunt gentes:
et populi meditati
sunt inania?
Astiterunt reges terræ,
et principes convenerunt in unum:
adversus Dominum, et adversus Christum ejus.

14. Dirumpamus
vincula eorum,
et projiciamus a nobis jugum ipsorum.

15. Qui habitat in caelis irridebit eos:
et Dominus subsannabit eos.
Tunc loquetur ad eos in ira sua:
et in furore suo conturbabit eos.

16. Ego autem constitutus sum rex
ab eo super Sion montem sanctum ejus,

13. Pourquoi les nations se sont-elles
assemblées en tumulte, et pourquoy les peuples
ont-ils formé de vains projets?
Les Roys de la terre se sont élevez,
et les Princes ont conspiré ensemble
contre le Seigneur et contre son Christ.

14. Rompons, disent-ils,
les chaisnes dont ils nous veulent lier,
et rejettons leur joug loin de nous.

15. Celui qui habite dans le Ciel se rira d'eux.
Le Seigneur se mocquera d'eux.
Alors il leur parlera dans sa colère,
et il les épouvantera dans sa fureur.

16. Pour moy le Seigneur m'a establi Roy
sur Sion sa montagne sainte,

13. Why have the gentiles raged,
and the people
devised vain things?
The kings of the earth stood up,
and the princes met together,
against the Lord and against his Christ.

14. Let us break their bonds asunder:
and let us cast away
their yoke from us.

15. He that dwelleth in heaven shall laugh at them:
and the Lord shall deride them.
Then shall he speak to them in his anger,
and trouble them in his rage.

16. But I am appointed king by him
over Sion his holy mountain,

13. Warum toben die Heiden,
und die Völker
reden so vergeblich?
Die Könige der Erde lehnen sich auf,
und die Herren ratschlagen miteinander
wider den Herrn und seinen Gesalbten:

14. Lasset uns zerreißen ihre Bande
und von uns werfen
ihre Seile!

15. Aber der im Himmel wohnt, lacht ihrer,
und der Herr spottet ihrer.
Er wird einst mit ihnen reden in seinem Zorn,
und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.

16. Aber ich habe meinen König eingesetzt
auf meinem heiligen Berg Zion.

prædicans præceptum ejus.
Dominus dixit ad me:
Filius meus es tu,
ego hodie genui te.
Postula a me, et dabo tibi
gentes hereditatem tuam:
et possessionem tuam terminos terræ.

17. Reges eos in virga ferrea:
et tamquam vas figuli confringes eos.

18. Et nunc reges, intelligite:
erudimini
qui judicatis terram.
Servite Domino in timore:
et exultate ei cum tremore.

19. Apprehendite disciplinam,
nequando irascatur Dominus,
et pereatis de via justa.
Cum exarserit in brevi ira ejus,

20. Beati omnes qui confidunt in eo.

pour publier ses préceptes.
Le Seigneur m'a dit:
Vous estes mon fils:
Je vous ay engendré aujourd'huy.
Demandez-moy, et je vous donneray
les Nations pour vostre héritage;
et toute l'étendue de la terre pour la posséder.

17. Vous les conduirez avec une verge de fer;
et vous les briserez comme le vase que fait le potier.

18. Maintenant donc, ô Rois, devenez sages:
recevez l'instruction,
vous qui estes juges de la terre.
Servez le Seigneur avec crainte;
et tressaillez de joie en luy avec tremblement.

19. Recevez ses instructions, de peur que le
Seigneur ne s'irrite contre vous,
et que vous ne périissiez en sortant de la droite voye.
Lors que sa colère s'allumera tout d'un coup,

20. Heureux tous ceux qui espèrent en luy.

*(Le Pseautier de David traduit en françois, avec des
nottes courtes, tirées de S. Augustin et des autres
Pères, 5^e éd., Paris, Hélie Josset, 1685)*

preaching his commandment.
The Lord hath said to me:
Thou art my son,
this day have I begotten thee.
Ask of me, and I will give thee
the Gentiles for thy inheritance,
and the utmost parts of the earth for thy possession.

17. Thou shalt rule them with a rod of iron,
and shalt break them in pieces like a potter's vessel.

18. And now, O ye kings, understand:
receive instruction,
you that judge the earth.
Serve ye the Lord with fear:
and rejoice unto him with trembling.

19. Embrace discipline,
lest at any time the Lord be angry
and you perish from the just way
When his wrath shall be kindled in a short time,

20. Blessed are all they that trust in him.

*(The Douay-Rheims Bible, 1582-1610, rev. Richard
Challoner, 1749-1752)*

Ich will von der Weisheit predigen,
daß der Herr zu mir gesagt hat:
Du bist mein Sohn,
heute habe ich dich gezeugt:
heische von mir, so will ich
dir Heiden zum Erbe geben
und der Welt Enden zum Eigentum.

17. Du sollst sie mit einem eisernen Zepter
zerschlagen;

18. Wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen.
So lasset euch nun weisen, ihr Könige,
und lasset euch züchtigen, ihr Richter auf Erden!
Dient dem Herrn mit Furcht
und freut euch mit Zittern!

19. Küßt den Sohn,
daß er nicht zürne
und ihr umkommt auf dem Wege;
denn sein Zorn wird bald entbrennen.

20. Aber wohl allen, die auf ihn trauen!

(Luther Bibel 1545)

Jubilare Deo

21. Jubilate Deo
omnis terra:
cantate et exultate
et psallite.

22. Reges terræ et omnes populi,
principes et omnes iudices,
Annuntiate inter gentes gloriam ejus,
in omnibus mirabilia ejus;
Qui posuit fines nostros pacem,
in manu ejus sunt omnes fines terræ.
Facta est pax in virtute sua,
et abundantia in turribus suis.

23. Arcum conerit, confrigit arma
et scruta comburit igni.
Lux orta est justo
et rectis corde lætitia.
Jubilare Deo
omnis terra:
cantate et exultate
et psallite.
Arcum conerit, confrigit arma
et scruta comburit igni.

24. Taliter non fecit omni nationi
in die malorum protexit nos
in abscondito tabernaculi sui.
Jubilare in conspectu regis,
justitia etenim ante eum ambulavit,
ante eum justitia et pax osculatæ sunt.

21. Louez Dieu avec un transport de joie
vous tous qui habitez sur la terre;
haussez la voix, tressaillez de joie,
chantez des cantiques.

22. Vous, Rois de la terre, et tous les peuples,
les Princes et tous les juges de la terre,
Publiez sa gloire parmi les nations,
et ses merveilles parmi tous;
c'est lui qui a établi la paix dans nos frontières,
il tient dans ses mains toute l'étendue de la terre.
La paix réside dans sa vertu
et l'abondance dans ses tours.

23. Il a brisé les arcs, détruit les armes
et jeté les boucliers dans le feu.
La lumière s'est levée sur le juste,
et la joie sur ceux qui ont le cœur droit.
Louez Dieu avec un transport de joie
vous tous qui habitez sur la terre;
haussez la voix, tressaillez de joie,
chantez des cantiques.
Il a brisé les arcs, détruit les armes
et jeté les boucliers dans le feu.

24. Il n'a fait cette grâce à aucun des peuples,
au jour de l'affliction il nous a protégés
dans le secret de sa tente.
Chantez avec joie en la présence du roi,
la justice a marché devant lui,
devant lui la justice et la paix se sont entrebaisées.

21. Make a joyful noise unto the Lord,
all the earth:
make a loud noise, and rejoice,
and sing praise.

22. Kings of the earth, and all people,
princes, and all judges of the earth:
Declare His glory among the heathen,
His wonders among all people.
He maketh peace in thy borders,
in His hand are the deep places of the earth.
Peace be within His walls,
and prosperity within His palaces.

23. He breaketh the bow, and cutteth the spear
in sunder; He burneth the chariot in the fire.
Light is sown for the righteous,
and gladness for the upright in heart.
Make a joyful noise unto the Lord,
all the earth:
make a loud noise, and rejoice,
and sing praise.
He breaketh the bow, and cutteth the spear
in sunder; he burneth the chariot in the fire.

24. He hath not dealt so with any nation,
in the time of trouble He shall hide us
in his pavilion.
Be joyful together before the Lord,
righteousness has gone before Him;
righteousness and peace have kissed each other.

21. Jauchzet dem Herrn,
alle Welt;
singt, rühmet
und lobet!

22. Ihr, Könige auf Erden und alle Völker,
Fürsten und alle Richter auf Erden;
Erzählet unter den Heiden seine Ehre,
unter allen Völkern seine Wunder.
Er schafft unseren Grenzen Frieden,
und in seiner Hand ist, was unten in der Erde ist.
Es möge Friede sein in deinen Mauern
und Glück in deinen Palästen!

23. Er zerbricht den Bogen, zerschlägt Speiße
und verbrennt Wagen mit Feuer.
Dem Gerechten muß das Licht immer wieder
aufgehen und Freude den frommen Herzen.
Jauchzet dem Herrn,
alle Welt;
singt, rühmet
und lobet!
Er zerbricht den Bogen, zerschlägt Speiße
und verbrennt Wagen mit Feuer.

24. Er hat diese Gnade keinem der Völker gewährt,
deckt er uns in seiner
Hütte zur bösen Zeit.
Seid gemeinsam fröhlich vor dem Herrn,
Gerechtigkeit gehe vor ihm;
Gerechtigkeit und Friede küssen sich.

25. Juravit et statuit custodire
justitia Domini.

26. Jubilate in conspectu regis,

27. orta est enim in diebus ejus justitia
et abundantia pacis
donec auferatur Luna.

25. Il a juré et résolu
de défendre la justice du Seigneur.

26. Chantez avec joie en la présence du roi,

27. Car sous son règne est née la justice,
et une abondance de paix règnera
jusqu'à ce que la Lune disparaisse.

(trad. Th. Leconte, partiellement d'après *Le
Pseautier traduit en françois, avec des notes courtes,*
tirées de S. Augustin, Paris. Hélie Josset, 1674)

25. He has sworn, and he will perform it,
that He will keep His righteous judgments.

26. Be joyful together before the Lord,

27. in His days shall the righteous flourish
and abundance of peace
so long as the moon endureth.

(Authorized King James Version (AKJV), 1611)

25. Er schwört und will's halten, daß er die Rechte
deiner Gerechtigkeit halten will.

26. Seid gemeinsam fröhlich vor dem Herrn,

27. denn der Gerechte wird erblühen
und großer Friede,
bis daß der Mond nimmer sei.

(*Luther Bibel 1545*)



La Chapelle Royale, Versailles

La Chapelle Royale de Versailles, à la gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi Très Chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert de Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la tribune royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du grand appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Clicquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coypel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la messe du Roi, messe basse accompagnée en musique par les œuvres

composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, une programmation à la Chapelle Royale, qui accueille des ensembles et des artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles dirigés par Olivier Schneebeli, Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'ensemble Correspondances dirigé par Sébastien Daucé, mais aussi Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King,

François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le saint des saints de Versailles.

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce

qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Présidente

Laurent Brunner, Directeur

The Royal Chapel at Versailles, to the glory of God and of the King

As a Very Christian king, Louis XIV took it to heart to build within the royal residence a particularly visible chapel, a public place of devotion. As early as 1682 he announced the construction and the building works lasted until 1710. Built by the architects Jules Hardouin-Mansart and then Robert de Cotte, the structure is a splendid palatine chapel, where the royal gallery to the west (on the same level as the grand royal chambers)

facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, Coypel and Jouvenet. It was the last building at Versailles to be inaugurated by Louis XIV himself. The Royal Chapel organised the king's Mass every day; a low mass accompanied

by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles propose throughout the season a musical programme in the Royal Chapel, which includes invitations to prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet, Les Arts Florissants conducted by William Christie, The Monteverdi Choir, conducted by Sir John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles conducted by Olivier Schneebelli, l'Ensemble Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, The Poème Harmonique conducted by Vincent Dumestre, the ensemble Correspondances conducted by Sébastien Daucé but also Ton Koopman, Robert King, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul van Nevel,

Michel Corboz, Harry Christophers, François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, propose masses motets and oratorios which once again bring out the resplendent beauty of the sacred music in the holiest of holy places at Versailles.

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, President

Laurent Brunner, Director

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lag es Ludwig XIV. sehr am Herzen, in der königlichen Residenz in Versailles, die 1682 zum offiziellen Machtsitz wurde, eine überaus prachtvolle Kapelle als sichtbares Zeichen seiner Frömmigkeit errichten zu lassen. 1682 kündigte der König den Bau an, wobei die Arbeiten bis 1710 andauern sollten. Unter der architektonischen Leitung von Jules Hardouin-Mansart und später Robert De Cotte entstand eine prunkvolle Hofkapelle. Die königliche Empore im Westen (mit direktem Zugang von den königlichen Paradezimmern aus) liegt gegenüber dem Altar. Über diesem befindet sich die imposante Orgel von Clicquot und Tribuot, um die herum sich die Musiker und Sänger aufstellten. An der Ornamentik der Schlosskapelle arbeiteten über hundert Bildhauer, während die üppigen Deckenmalereien von Lafosse, Coypel und Jouvenet gestaltet wurden. Die Schlosskapelle

war das letzte von Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die Königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der Leitung von

Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden

Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

Diese Aufnahmensammlung spiegelt das Programm von Château de Versailles Spectacles wider: Oftmals überraschend und stets anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Vorsitzende

Laurent Brunner, Direktor

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.

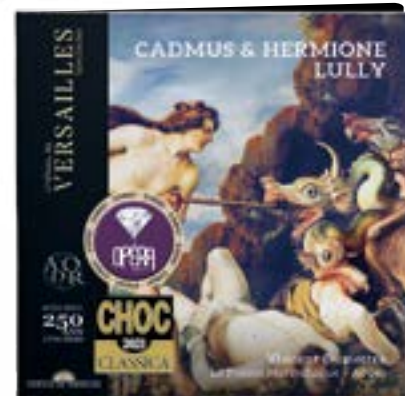
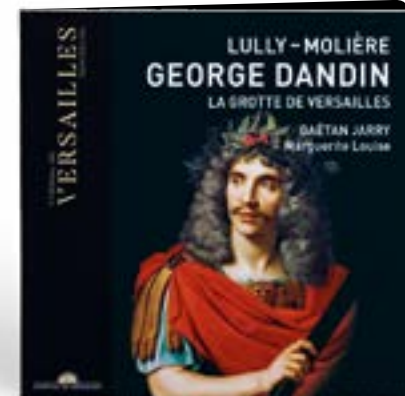
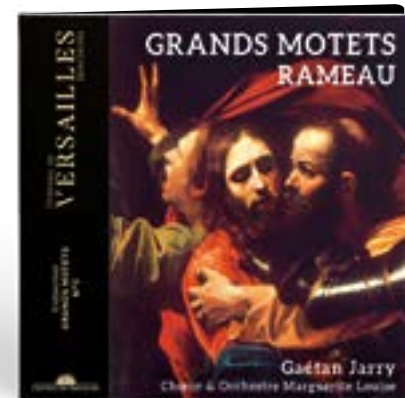
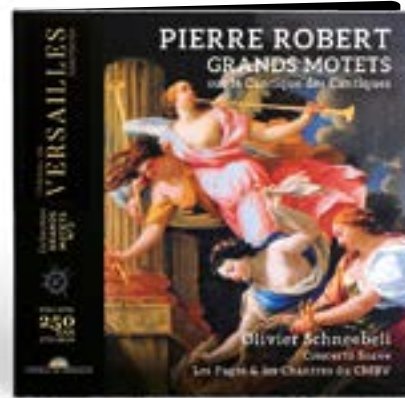
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

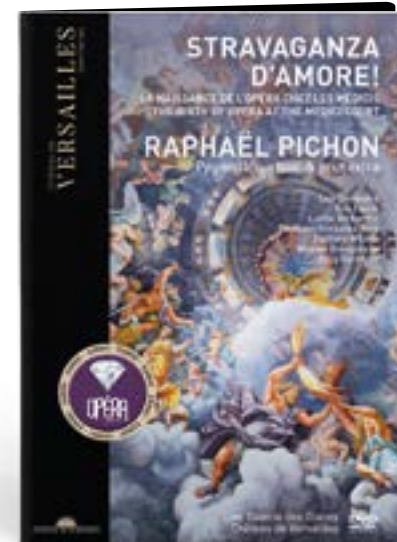
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 6 au 8 mars 2021 à la Chapelle Royale de Versailles

Enregistrement, montage et mastering :
Dominique Daigremont et Frédéric Briant

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt
Traduction française du *Jubilate Deo* :
Thomas Leconte

Couverture : *La Madeleine Pénitente*, Philippe de Champaigne, 1657 ; p. 6 © Pascal Le Mée ; p. 7, 38, 66 © DR ; p. 39 © Domaine public ; p. 46 *Jean-Baptiste Lully, gravure de Jean-Louis Roullet d'après Paul Mignard* ; p. 47, 54, 55 & 59 © Pascal Le Mée ; p. 72 © Agathe Poupenny ; 4^e de couverture : *Le Christ aux outrages*, Philippe de Champaigne, XVII^e siècle

Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Stéphanie Hokayem, Roxana Boscaino,
Laure Frélaut, 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

La Caisse des Dépôts est mécène principal des Épopées. L'ensemble reçoit régulièrement le soutien de la Drac Bourgogne Franche-Comté, de la Région Bourgogne-Franche-Comté, du département de l'Yonne, de l'Adami, de la Spedidam, de la Sacem, du Centre National de la Musique, du réseau Canopé et de l'Institut français.

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES


MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté Égalité
Fraternité

RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTE

centre
national
de la musique



LES
EPOPEES
STEPHANE FUGET

SPEDIDAM

sacem

CANOPÉ

Caisse
des Dépôts
GROUPE
Mécénat

l'Yonne

INSTITUT
FRANÇAIS

Adami



Le Christ aux outrages, Philippe de Champaigne, XVII^e siècle