

Château de

VERSAILLES

Spectacles

GEORG MUFFAT MISSA IN LABORE REQUIES

DAMIEN GUILLON
Le Banquet Céleste
La Guilde des Mercenaires

Georg Muffat (1653 – 1704)

MISSA IN LABORE REQUIES A 24

58'53

1	Sonata	0'53
2	Kyrie I	1'49
3	Christe	1'12
4	Kyrie II	1'53
5	Gloria	0'11
6	Et in terra	1'22
7	Laudamus te	1'28
8	Gratias agimus	0'58
9	Domine Deus	1'20
10	Qui tollis	4'23
11	Quoniam	2'06
12	Cum Sancto Spiritu	2'24

Giovanni Valentini (ca 1582 – 1649)

13	Conzon	4'19
----	--------	------

Johann Stadlmayr (ca 1575 – 1648)

14	Sonata à 13	4'01
----	-------------	------

Georg Muffat – *Missa In Labore Requies a 24*

15	Credo	0'09
16	Patrem omnipotentem	1'18
17	Et in unum Deum	2'51
18	Qui propter nos homines	2'13
19	Et incarnatus est	1'18
20	Crucifixus	2'38
21	Et resurrexit	1'42
22	Et in Spiritum Sanctum	4'28

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644 – 1704)

23	Dixit Dominus	4'10
----	---------------	------

Georg Muffat – *Missa In Labore Requies a 24*

24	Sanctus	1'48
25	Hosanna	1'23
26	Benedictus	1'03
27	Hosanna – Da Capo	1'24
28	Agnus Dei	2'14
29	Dona nobis	1'43

Le Banquet Céleste

Damien Guillon, direction

La Guilde des Mercenaires

Adrien Mabire, direction

Chœur I

Sopranos

Violaine
Le Chenadec, solo
Armelle Marcq

Altos

Paul Figuier, solo
Marie Favier

Ténors

David Tricou, solo
Olivier Rault

Basses

Benoît Arnould, solo
Marc Busnel

Chœur II

Sopranos

Myriam Arbouz, solo
Marie Planinsek

Altos

Mélodie Ruvio, solo
Julien Freymuth

Ténors

Nicholas Scott, solo
Guillaume Gutierrez

Basses

Renaud Bres, solo
Emmanuel Vistorky¹

Chœur III

Violons

Marie Rouquié
Simon Pierre

Violons de gambe

Isabelle St-Yves
Christine Plubeau

Violone

Thomas de Pierrefeu

Chœur IV

Cornettinos

Adrien Mabire
Bork-Frithjof Smith

Trombones

Alexis Lahens
Arnaud Brétécher
Abel Rohrbach

Chœur V

Trompettes

Guy Ferber
Jean Bollinger
Darren Moore
Benoît Tainturier
Pierre-Yves Madeuf

Timbales

Laurent Sauron

Basso Continuo

Basson

Jérémie Papasergio

Orgue

Jean-Luc Ho

Clavecin

Kevin
Manent-Navratil



Le Banquet Céleste & La Guilde des Mercenaires, Chapelle Royale de Versailles

¹ Solo pistes 12 et 22

Note d'intention

Par Damien Guillon et Adrien Mabire

Ce disque est né de notre rencontre, la rencontre entre La Guilde des Mercenaires et Le Banquet Céleste, deux ensembles établis en région Bretagne – à Lannion pour le premier et à Rennes pour le second. Nous avons la volonté commune d'enregistrer cette œuvre aussi incroyable que rare et nous avons entrepris cette première collaboration d'envergure, pour un projet des plus intenses qui soit.

À l'étude de cette grande Messe de Georg Muffat, on est frappés par la synthèse des styles et la diversité des techniques d'écriture utilisées au fil des différents mouvements.

La recherche de variété et de contraste semble bien être au cœur de l'écriture de cette œuvre imposante, Georg Muffat fait ici usage de toute sa science de l'écriture musicale, utilisant les dialogues et alternances de soli / tutti, les différentes couleurs d'instrumentation et de dynamiques très précisément indiquées, toujours au service du texte qu'il met en musique.

Georg Muffat utilise dans cette œuvre la plus impressionnante des polychoralités

héritée de la Renaissance italienne, avec l'emploi de deux chœurs vocaux divisés en solistes et ripienistes, ainsi que trois « chœurs » instrumentaux de cordes et de vents faisant dialoguer ensemble et sur le même plan chanteurs et instrumentistes. L'écriture générale fait largement penser à celle d'un grand orgue vocal et instrumental, utilisant les parties vocales comme les jeux de fonds écrits dans le médium, et les instruments à vent; cornets, sacqueboutes et trompettes comme les jeux d'anches et de mixtures dans le registre plus aigu. L'ambitus général couvre et remplit parfois plus de quatre octaves sur un même accord, créant un effet de plénitude sonore qui rappelle le grand plenum d'un orgue. Georg Muffat utilise ce grand effectif au maximum de ses possibilités sonores et expressives, variant les styles – tantôt français, allemand ou italien – et les formes d'écriture, du contrepoint le plus strict aux fugues les plus complexes. C'est cette multiplicité de couleurs vocales et instrumentales, et cette grandeur sonore que nous avons cherché à restituer dans cet enregistrement, dans

l'écrin acoustique idéal de la Chapelle Royale du Château de Versailles.

La partition n'est pas sans poser quelques questions, à commencer par celle du choix des instruments à vent. Nous choisissons, pour l'effectif global, deux violons, deux violes de gambe, un violone, deux cornettino (la partition indiquant seulement cornets, afin de ne pas écraser le son, et en ayant des instruments plus petits, mais tout autant efficaces!), trois trombones, deux trompettes munies de trous pour les voix 1 et 2, trois trompettes non munies de trous pour les voix 3, 4 et 5, une bombarde basse (il est indiqué « basse de basson » dans la partition).

Au continuo, le traditionnel théorbe totalement superflu dans cet effectif, laisse sa place au clavecin, afin de dialoguer avec le grand orgue. Au sujet des trompettes, deux solutions s'offrent à nous: les trompettes percées et les trompettes non percées. Pour les deux premières voix, qui doivent dialoguer régulièrement sur les notes dites « à problème » de l'instrument non percé (fa et la), nous choisissons les trompettes mu-

nies de trous de correction qui permettent de jouer parfaitement juste. Les trois autres trompettes étant toujours dans un registre dit « de guerre », il est nécessaire de jouer des instruments longs, et non percés, afin d'obtenir l'impact d'une trompette militaire, comme par exemple dans le Crucifixus. Par ailleurs, l'utilisation des sourdines étant indiquée par Muffat lui-même, il est nécessaire de jouer des instruments non percés pour garder le timbre « sourdine » adéquat. Concernant les chanteurs, la seule indication étant soli et tutti, nous optons alors pour un système conventionnel: huit solistes, qui seront doublés par huit autres chanteurs dans les tutti. Nous avons choisi des voix rodées à la polyphonie, et suffisamment affirmées pour assurer des parties solistes.

Ce sont 36 artistes que nous avons réunis pendant une semaine dans cette magnifique Chapelle Royale du Château de Versailles pour donner naissance à la version que nous sommes heureux de vous présenter ici. Un grand merci à nos équipes de production et à toutes les personnes travaillant « dans l'ombre ».

Project note

By Damien Guillon and Adrien Mabire

This record is the product of our encounter: the encounter between La Guilde des Mercenaires and Le Banquet Céleste, two ensembles based in Brittany – the former in Lannion, the latter in Rennes. We had a shared desire to record this piece – as incredible as it is rare – and so we embarked on this first, large-scale collaboration on one of the most intense projects imaginable.

When studying this grand Mass by Georg Muffat, one is struck by the synthesis of styles and the diversity of composition techniques used over the course of the different movements.

The pursuit of variety and contrast appears very much central to the composition of this imposing piece; here Muffat draws on all his science of musical writing, using dialogues and alternating soli/tutti, specifying the different colours of instrumentation and dynamics very precisely, always in support of the text he has put to music.

In this work, Muffat employs the most impressive polychoralities inherited from the

Italian Renaissance, with the use of two voice choirs divided into soloists and ripienists, as well as three instrumental “choirs” of strings and wind instruments that bring singers and instrumentalists into a shared dialogue, on the same level. The general composition is highly reminiscent of that of a piece of great vocal and instrumental organ music, using the vocal parts as the foundation stops written in the medium, and the wind instruments – cornets, sackbuts and trumpets – as the reed stops and mixtures in the uppermost register. The general ambitus spans and at times fills over four octaves in a single chord, creating an effect of sonic plenitude evocative of the full organ plenum. Muffat takes this expansive orchestra to the very limits of its resounding and expressive possibilities, varying styles – by turns French, German and Italian – and forms of writing, from the strictest counterpoint to the most complex fugues. It is this multiplicity of vocal and instrumental colours, and this truly grand sound, that we have sought to re-

create in this recording, made in the ideal acoustic setting of the Chapelle Royale of the Château de Versailles.

The score does, however, raise a few questions, beginning with the choice of wind instruments. For the full orchestra, we have chosen two violins, two viola de gambas, one violone, two cornettinos (as the score mentions only cornets, so as not to flatten the sound, and as our instruments are smaller yet just as effective!), three trombones, two trumpets with added vent holes for voices 1 and 2, three trumpets without holes for voices 3, 4 and 5, and one bass bombard (“bass bassoon” is written in the score).

In the continuo, the traditional theorbo, which is entirely superfluous in this orchestra, is replaced by the harpsichord in order to interact with the great organ. As for the trumpets, we had two possible solutions: with or without holes. For the first two voices, which must frequently dialogue on the so-called “problematic” notes of

the instrument without holes (F and A), we have chosen trumpets with corrective holes that enable the instruments to be played perfectly in tune. As the three others remain in a so-called “war” register, long instruments, without holes, must be played in order to achieve the impact of a military trumpet, as in the Crucifixus, for example. Furthermore, as the use of mutes is specified by Muffat himself, it is important to play instruments without holes in order to retain an appropriately “muted” timbre. As for the singers, since the only specification is soli and tutti, we have opted for a conventional system of eight soloists, doubled by eight other singers in the tutti. We have chosen singers well-versed in polyphony and strong enough to perform solo parts.

We brought together 36 artists for one week in this magnificent Royal Chapel at the Château de Versailles to produce this version, which we are delighted to present to you here. We would like to warmly thank our production teams and all those working behind the scenes.



Vue de l'intérieur de la cathédrale de Salzbourg, anonyme, ca 1654

Erläuterungen

Von Damien Guillon und Adrien Mabire

Diese CD verdankt ihre Entstehung unserer Begegnung, der Begegnung zweier in der Region Bretagne etablierten Ensembles, La Guilde des Mercenaires (Lannion) und Le Banquet Céleste (Rennes). Wir hatten gemeinsam den Wunsch, dieses unglaubliche und seltene Werk einzuspielen, und so kam es zu dieser ersten großen Zusammenarbeit für ein äußerst intensives Projekt.

Bei näherer Beschäftigung mit dieser großen Messe von Georg Muffat ist man von der Synthese der Stile und der Vielfalt der Schreibtechniken beeindruckt, die in den verschiedenen Sätzen verwendet werden.

Die Suche nach Abwechslung und Kontrasten scheint das Herzstück der Komposition dieses imposanten Werks zu sein. Georg Muffat macht hier von seiner ganzen Kenntnis der musikalischen Komposition Gebrauch,

indem er Dialoge und Wechsel von Soli/Tutti, verschiedene Klangfarben der Instrumentation und sehr genau angezeigte Dynamiken einsetzt, die immer dem Text dienen, den er vertont.

Georg Muffat verwendet in diesem Werk die eindrucksvollste, aus der italienischen Renaissance übernommene Mehrchörigkeit. Er setzt zwei Vokalchöre ein, die in Solisten und Ripienisten unterteilt sind, sowie drei instrumentale „Chöre“ aus Streichern und Bläsern und lässt die Sänger und Instrumentalisten auf derselben Ebene miteinander in Dialog treten. Die Gesamtkomposition erinnert stark an eine große Vokal- und Instrumentalorgel, wobei die Vokalstimmen als Grundregister in der Mittellage und die Blasinstrumente – Zinken, Posaunen und Trompeten – als Zungenregister und Mixturen in der höheren Lage eingesetzt werden. Der

allgemeine Ambitus umfasst und füllt manchmal mehr als vier Oktaven auf einem Akkord und erzeugt so einen Effekt der Klangfülle, der an das große Plenum einer Orgel erinnert. Georg Muffat nutzt diese große Besetzung bis zum Maximum ihrer klanglichen und expressiven Möglichkeiten und variiert dabei die Stile – mal französisch, deutsch oder italienisch – und die Schreibweisen, vom strengsten Kontrapunkt bis zu den komplexesten Fugen. Diese Vielfalt an vokalen und instrumentalen Farben und diese klangliche Größe haben wir in dieser Aufnahme – in der idealen akustischen Umgebung der Chapelle Royale des Schlosses von Versailles – versucht, wiederzugeben.

Die Partitur wirft einige Fragen auf, angefangen bei der Wahl der Blasinstrumente. Wir entschieden uns in der Gesamtbesetzung für zwei Violinen, zwei Gamben, eine Violone, zwei kleine Zinken (in der Partitur steht nur Zinken, die kleineren zerdrücken den Klang nicht und sind ebenso effektiv!), drei Posaunen, zwei

Loch-Trompeten für die Stimmen 1 und 2, drei lochlose Trompeten für die Stimmen 3, 4 und 5, eine Basspommer (in der Partitur steht „Bassfagott“).

Im Continuo haben wir die traditionelle Theorbe, die in dieser Besetzung völlig überflüssig ist, durch das Cembalo ersetzt, um mit der großen Orgel in Dialog zu treten. Bei den Trompeten standen uns zwei Möglichkeiten offen: Trompeten mit oder ohne Löcher. Für die ersten beiden Stimmen, die regelmäßig auf den sogenannten „Problemnoten“ des lochlosen Instruments (F und A) einen Dialog führen müssen, wählten wir Trompeten mit Korrekturlöchern, die ein perfektes Spiel ermöglichen. Da die drei anderen Trompeten immer noch in einem sogenannten „Kriegsregister“ sind, war es notwendig, lange, lochlose Instrumente zu spielen, um die Wirkung einer Militärtrompete zu erzielen, wie zum Beispiel im Crucifixus. Da Muffat selbst die Verwendung von Dämpfern angibt, mussten zudem lochlose Instrumente gespielt werden, um die richtige „gedämpfte“ Klangfarbe zu

bewahren. Da die einzige Angabe zu den Sängern Soli und Tutti lautet, haben wir uns für ein konventionelles System entschieden: acht Solisten, die in den Tutti von acht weiteren Sängern verdoppelt werden. Wir haben Stimmen gewählt, die in Polyphonie versiert und stark genug sind, um Solopartien zu übernehmen.

Eine Woche lang haben wir 36 Künstler in dieser wunderschönen königlichen Kapelle des Schlosses von Versailles zusammengebracht, um die Version entstehen zu lassen, die wir Ihnen hiermit vorstellen. Wir möchten unseren Produktionsteams und allen, die „im Hintergrund“ gearbeitet haben, ein herzliches Dankeschön aussprechen.

Georg Muffat – *Missa In labore requies*

Par Peter Wollny



La Primauté de Saint Philippe Benitus, Erasmus Hämmerle, 1649, l'une des seules représentations picturales de l'intérieur de la Cathédrale de Salzbourg à l'époque baroque

On a souvent dit que le XVII^e siècle avait été l'époque des divisions religieuses entre différentes confessions. Les courants spirituels et théologiques très divers qui ont accompagné ce phénomène étaient nés en réaction à la Réforme, mise en branle un siècle plus tôt par Martin Luther et ses partisans, et à laquelle l'Église catholique romaine avait répondu en lançant ce que l'on a appelé la Contre-Réforme et en s'efforçant par tous les moyens de reconqu岸er les territoires passés au protestantisme. Ce mouvement de renouveau religieux et politique du catholicisme avait pour objectif de restaurer l'unité de l'Église et de défendre l'ambition du pape à être le souverain unique de toute la chrétienté. L'archevêché de Salzbourg, dont les princes-archevêques exerçaient un pouvoir temporel aussi bien que spirituel sur leur territoire, constituait un des centres de ces efforts de reconquête. Les accords de

paix qui avaient mis fin à la dévastatrice guerre de Trente Ans (1618-1648), guerre de religion acharnée entre catholiques et protestants, n'avaient certes pas mis fin aux tensions entre les confessions, mais ils avaient créé une situation nouvelle imposant de trouver d'autres moyens pour agir sur les protestants. Ainsi naquit l'idée de mettre tous les arts au service de la Contre-Réforme – l'architecture sacrée et les arts plastiques, mais aussi et surtout la musique –, en les chargeant de représenter le catholicisme comme une religion puissante, fastueuse et invincible. À cet égard, la cathédrale de Salzbourg, achevée en 1628 et qui offrait la possibilité de placer plusieurs ensembles distincts de musiciens dans les quatre tribunes construites aux piliers de la croisée du transept, permettait d'exécuter d'imposantes œuvres musicales à plusieurs chœurs, selon la technique développée à Venise vers la fin

du XVI^e siècle. Léopold Mozart a décrit avec précision en 1757 la répartition des musiciens : on plaçait d'ordinaire trois ensembles dans le chœur et les deux tribunes est (de part et d'autre de l'entrée du chœur), auxquels se joignaient, les jours de grandes fêtes solennelles, des trompettes et des timbales placées sur les deux tribunes ouest. On peut imaginer que c'était aussi la disposition adoptée pour exécuter la messe de Georg Muffat, pièce maîtresse de ce disque, qui est un des exemples les plus impressionnants du somptueux style baroque autrichien, dont le caractère monumental visait à subjuguier littéralement les sens des auditeurs.

En un sens, Georg Muffat (1653-1704) est une exception parmi les compositeurs d'Autriche et du sud de l'Allemagne de son époque, aussi bien par ses origines qu'eu égard à son style musical. Les conflits religieux et politiques qui ébranlaient l'Europe ont fortement marqué le cours de sa vie, mais ils lui ont également permis de se former. Ses ancêtres étaient en effet des catholiques anglais et écossais qui, comme beaucoup de leurs contemporains, avaient

émigré en Savoie à cause de la répression exercée contre eux sous la reine Élisabeth I^{re}. Un document d'inscription plus tardif de Georg Muffat confirme qu'il est né à Megève, mais d'autres indications font supposer que sa famille s'est ensuite rapidement installée en Alsace. Quoi qu'il en soit, le jeune Muffat se rend à Paris dès l'âge de dix ans pour y faire, selon ses propres termes, « entre mes autres applications à la musique [...] pendant six ans un assez grand estude » du « style français de Lully », c'est-à-dire de la musique de ballet à la française. On peut supposer qu'il a fait son apprentissage chez un organiste parisien et qu'il en a profité pour entrer en relation avec l'orchestre royal ainsi qu'avec Lully lui-même. À partir de 1669, un document atteste que Muffat est élève à la prestigieuse école latine de Sélestat. Deux ans plus tard, il entre au lycée jésuite de Molsheim, en Alsace, où il occupe également son premier poste d'organiste. Pour fuir les dangers de la guerre de Hollande (1672-1678), Muffat part d'abord pour Ingolstadt en 1674, où il s'inscrit à l'université, avant de se rendre successivement à

Prague, Vienne et Olmütz (aujourd'hui Olomouc, en Tchéquie). Il obtient son premier engagement fixe en 1678 à Salzbourg, l'une des plus somptueuses villes de résidence de l'Empire, où il devient organiste et valet de chambre du prince-archevêque Maximilian Gandolph von Kuenburg. L'orchestre de la cour, composée d'éminents musiciens, était alors dirigé par le compositeur Andreas Hofer, qui brillait particulièrement par ses œuvres religieuses polychorales, vocales et instrumentales. Le poste de vice-maître de chapelle était occupé par le violoniste virtuose Heinrich Ignaz Franz Biber.

Muffat semble d'abord avoir joui de la faveur particulière du prince-archevêque, car celui-ci l'envoya en 1681 faire un séjour d'un an à Rome, où il se forma auprès d'Arcangelo Corelli et eut l'occasion de découvrir son brillant style orchestral. De retour à Salzbourg, le jeune musicien, âgé d'à peine trente ans, faisait déjà partie des compositeurs les plus expérimentés de son temps, maîtrisant toutes les conquêtes les plus récentes de la musique européenne. On ne sait pourquoi cette expérience n'a pas entraîné pour lui une promotion

ou une augmentation de son revenu à Salzbourg. Des réticences et des courants contraires faisaient manifestement obstacle à sa carrière professionnelle. Dans l'avant-propos de son recueil *Außerlesene Instrumental-Music* [Choix de musique instrumentale], paru en 1701, il fait une allusion révélatrice à l'« envie méchante » à laquelle il aurait été en butte à Salzbourg, et il n'est pas exclu que cette expression renvoie à des tensions qui l'auraient opposé à Biber, plus âgé que lui et devenu maître de chapelle depuis 1684. Quand, en 1687, après la mort de Maximilian Gandolph, son successeur, le comte Johann Ernst von Thun, prit des mesures d'économie radicales qui amoindrirent l'orchestre de cour, Muffat se mit en quête d'un nouveau poste. En 1690, il devint finalement maître de chapelle à la cour de Johann Philipp von Lamberg, prince-évêque de Passau, où il resta jusqu'à sa mort, en février 1704.

La *Missa In labore requies*, qui nous est parvenue dans une partition autographe provenant de la succession de Joseph Haydn, est une œuvre majeure de la période salzbourgeoise de Muffat.

On ignore malheureusement à quelle occasion elle a été composée: seul le lieu de sa création, Salzbourg, est attesté par le papier utilisé pour la copie de la partition. La devise «In labore requies» («[tu es] le repos dans le labeur») est un vers de la quatrième strophe du *Veni, Sancte Spiritus*, «Viens, Esprit saint», séquence médiévale de la Pentecôte, mais on ne peut guère en tirer d'informations d'ordre musical ou biographique. Il est seulement frappant de constater que Johann Caspar Kerll, un collègue viennois de Muffat, a également emprunté un vers à cette même strophe dans le titre de sa *Missa In fletu solatium* («[tu es] le réconfort dans les pleurs»), composée en 1683 à l'occasion du siège de Vienne par l'armée turque. Ces titres ne prouvent cependant pas que ces œuvres étaient destinées à la liturgie de la Pentecôte.

La grande messe solennelle de Muffat est composée pour vingt-quatre voix, réparties en deux chœurs vocaux et trois ensembles instrumentaux. Elle s'inscrit ainsi dans la tradition d'Andreas Hofer et de Heinrich Ignaz Franz Biber. L'auditeur attentif ne tardera cependant

pas à remarquer que Muffat a enrichi de nombreux aspects ses modèles plus anciens. Outre ses somptueuses sections en *tutti*, l'œuvre comprend des passages finement travaillés sur le plan du contrepoint et de l'harmonie, dans lesquels les différents groupes d'instruments dialoguent de manières variées avec les parties vocales.

Dès les premières mesures du Kyrie se fait entendre une basse *romanesca*, alors à la mode, qui aère habilement la lourdeur du grand ensemble. Un effet similaire est produit par l'alternance rapide des trois groupes instrumentaux: les trompettes, les cornets à bouquin et les cordes se lancent mutuellement de brefs motifs dans un jeu d'échanges virtuose, créant ainsi une sonorité étonnamment agile et filigrane. Quand, à la fin du deuxième Kyrie, le rythme passe à une mesure ternaire, la majesté monumentale et la légèreté de la danse fusionnent de manière stupéfiante.

Le Gloria et le Credo, parties de la messe longues et chargées en texte, séduisent par leur diversité musicale. À côté de sections massives en *tutti*, de délicats

passages solistes présentent un caractère de musique de chambre (comme le «Laudamus te» avec sa basse marchante qui évoque Corelli). La mise en musique des mots «Domine Deus» est également d'un effet très original: le texte est chanté lentement par les voix solistes du premier chœur accompagnées par des trémolos de cordes.

Le Credo déploie lui aussi un riche éventail d'idées musicales. Avec un grand talent pour faire produire de puissants effets à des mots isolés et un sens infaillible pour le développement de grandes lignes de tension, Muffat crée une étourdissante mosaïque d'images sonores variées. L'utilisation de cinq trompettes en sourdine sur les mots «passus et sepultus est» («il souffrit sa passion et fut mis au tombeau») ainsi que lors de l'évocation des morts est particulièrement impressionnante. Ce passage évoque ainsi les funérailles solennelles d'un prince.

Les coloris et la richesse d'idées des différentes sections se poursuivent dans le Sanctus et l'Agnus Dei. Lors de la dernière invocation de l'«Agneau de Dieu», avec

l'imploration de la miséricorde et la prière de paix, on entend une nouvelle fois – conformément à une ancienne tradition – la musique du premier Kyrie. Le cercle des émotions se referme ainsi, la grande messe sur le point de s'achever revient à son début.

Dans sa *Missa In labore requies*, Muffat a réussi à enrichir d'éléments importants la tradition de la musique vocale et instrumentale en exploitant de manières toujours différentes les possibilités que lui offrait le vaste ensemble qu'il avait choisi. Il serait difficile de trouver une messe complète de cette époque qui soit parvenue à conjuguer avec autant de perfection l'expérimentation audacieuse et la solidité du travail artisanal, la cohérence de la conception et la richesse de l'invention musicale.

La grande messe de Muffat est complétée dans cet enregistrement par trois œuvres d'autres compositeurs salzbourgeois du XVII^e siècle: deux sonates, l'une de Johann Stadlmayr, l'autre de Johann Heinrich Schmelzer, et un psaume mis en musique par Heinrich Ignaz Franz Biber.

Né vers 1575, sans doute à Freising, en Bavière, Johann Stadlmayr entra comme musicien à la cour épiscopale de Salzbourg en 1603, où il fut nommé maître de chapelle dès l'année suivante, avant d'être employé par la suite à la cour de l'archiduc Maximilien, à Innsbruck. Peu avant sa mort, Stadlmayr publia son *Apparatus musicus sacrarum cantionum concertantium*, recueil de «chants sacrés concertants» que l'on peut considérer comme la somme de son œuvre musical. C'est de cet ouvrage qu'est tirée la *Sonata a 13*, aux somptueuses sonorités.

L'ascension professionnelle extraordinairement rapide de Heinrich Ignaz Franz Biber, qui, d'un musicien de second rang dans une petite ville de résidence, est devenu un virtuose du violon internationalement célèbre, un maître de chapelle grassement rémunéré et un compositeur novateur, a commencé par une fuite qui fit sensation : à la fin de l'automne 1670, Karl von Liechtenstein-Castelcorn, prince-archevêque d'Olmütz, qui résidait à Kremsier, en Moravie (aujourd'hui Kroměříž), envoya le jeune Biber, son musicien et valet de chambre,

à Absam, où il devait aller chercher un certain nombre d'instruments à cordes qui avaient été commandés au célèbre luthier Jakob Stainer. Mais Biber profita de cette occasion pour quitter définitivement son poste : il se rendit en droite ligne à Salzbourg, où l'attendait déjà un nouvel emploi à la cour du prince-archevêque. Toutes les tentatives entreprises de toute urgence pour rattraper le fugitif furent vaines et il ne resta plus au prince de Kremsier qu'à se faire confirmer par ses sujets la «manière honteuse dont Votre valet de chambre Franz Biber a abusé des grâces reçues» et à se résigner à sa perte. Ce qui nous paraît aujourd'hui l'entreprise téméraire – et plutôt dangereuse compte tenu de l'époque – d'un jeune risqué-tout audacieux était probablement un coup préparé de longue main par le prince-archevêque de Salzbourg, Maximilian Gandolph von Kuenburg, qui parvint de cette manière à ôter de son poste un musicien prometteur et à le recruter pour son propre orchestre de cour. Différents indices vont dans ce sens, notamment le fait qu'un laquais au service du prince de Salzbourg se soit

aussitôt présenté chez Stainer, à Absam, à la place de Biber en fuite, afin d'assurer le bon acheminement vers Kremsier des instruments commandés. Biber reprit d'ailleurs contact par écrit avec son ancien employeur d'Olmütz peu de temps après et envoya ses plus récentes compositions à Kremsier, sans aucun doute à la suite d'une réconciliation, ce qui confirme également l'hypothèse de l'intervention d'un personnage haut placé. Il est à peu près impossible de savoir précisément ce qui a pu pousser Biber à se rendre à Salzbourg pour y occuper, dans un premier temps, un poste équivalent de valet de chambre et de musicien : il aura sans doute été attiré par de meilleures conditions de travail, par quelque promesse financière et surtout par l'espoir d'une ascension rapide dans la hiérarchie de l'orchestre de la cour. De fait, Biber fut nommé vice-maître de chapelle en 1679 puis, en 1684, maître de chapelle du remarquable ensemble salzbourgeois. En reconnaissance des faveurs dont il était l'objet, il fit imprimer plusieurs séries d'œuvres instrumentales dédiées à son maître, qui affermirent en même

temps sa réputation de compositeur bien au-delà des frontières de la principauté de Salzbourg.

En 1693, Biber publia un vaste recueil de psaumes mis en musique, intitulé *Vesperae Longiores ac Breviores* («Vêpres longues et brèves»), destinés à accompagner les offices de vêpres. C'est de ce recueil qu'est tiré le *Dixit Dominus* que nous entendons ici. Dans sa concision, l'œuvre respecte scrupuleusement les directives que l'archevêque Johann Ernst von Thun, deuxième patron salzbourgeois de Biber, avait émises aussitôt après son élection à l'archevêché, en 1687, pour les œuvres musicales interprétées lors des offices religieux dans sa ville. En fait, cette ordonnance signifiait la fin d'une ère de splendeur opulente pour la musique de cour salzbourgeoise, mais Biber parvint à compenser ces prescriptions restrictives par une profusion débordante d'idées musicales, dans lesquelles on reconnaît les expériences variées qu'il avait accumulées au cours de son existence de musicien, longue et bien remplie. La conduite délicate et mélodieuse des parties vocales

annonce déjà des évolutions stylistiques qui seront déterminantes pour la musique du XVIII^e siècle.

Vers le milieu du XVII^e siècle, Johann Heinrich Schmelzer, maître de chapelle de l'empereur, était l'un des compositeurs les plus influents dans le genre musical de la sonate pour plusieurs instruments. Il était originaire de la petite ville de Scheibbs, en Basse-Autriche, où il vit le jour au début des années 1620. On ne sait rien des vingt premières années de sa vie, et en particulier de la formation musicale de ce fils d'artisan – un document qualifie son père de boulanger, un autre de tanneur. Il est possible que Schmelzer ait été admis dès sa jeunesse comme soprano dans la chapelle de cour impériale, et il semble plausible qu'il y ait appris le violon auprès d'Antonio Bertali, célèbre virtuose italien. Les plus anciens documents témoignant de l'activité de Schmelzer remontent à 1643: on l'y trouve mentionné comme «instrumentalis musicus» («musicien instrumentiste») et «cornetist» («joueur de cornet à bouquin») à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. En 1649, il

fut nommé violoniste dans l'orchestre de cour de l'empereur Ferdinand III. Mais la véritable carrière de Schmelzer ne commença que presque dix ans plus tard, lors de l'accession au trône de Léopold I^{er}, qu'il accompagna en 1658 avec un ensemble instrumental pour son couronnement à Francfort-sur-le-Main. Cet événement solennel marqua le point de départ de sa célébrité future. L'année 1658 constitue aussi le début de la période créatrice la plus féconde de Schmelzer: en 1659, 1662 et 1664 parurent trois anthologies d'œuvres instrumentales qui élevaient le genre de la sonate, d'implantation encore récente dans les pays de langue allemande, à un niveau technique et musical entièrement nouveau. À la cour, Schmelzer était surtout chargé de composer des musiques de ballet, exécutées lors des représentations d'opéras ou de *singspiels* et à l'occasion de diverses manifestations festives. Ses mérites le firent nommer vice-maître de chapelle en 1671, et, en 1679, il fut même le premier musicien non italien depuis le début du XVII^e siècle à être nommé maître de chapelle de la

musique de cour impériale. Qui plus est, l'empereur l'anoblit et il eut désormais le droit de s'appeler «Schmelzer von Ehrenruef». Il ne put cependant pas jouir longtemps de ces distinctions: en 1679, la peste menaçant Vienne, Schmelzer s'enfuit à Prague avec ses proches à la suite de la famille impériale. L'épidémie ne tarda pas à s'y propager aussi avec une rapidité effrayante et Schmelzer en mourut victime en février ou mars 1680.

Imprimé à Nuremberg en 1662, son recueil *Sacro-profanus Conventus musicus*, «Concert musical sacré et profane», fut diffusé dans l'ensemble des

pays de langue allemande. L'apport de ces sonates de Schmelzer dans l'histoire de la musique est à chercher dans l'association d'une structure formelle logique, d'un style de composition lié et d'un déploiement de virtuosité instrumentale. Ce faisant, il reprenait le modèle plus ancien de la *sonata concertata*, dont il modifia des éléments essentiels et qu'il adapta à son propre style, doux et mélodieux. Dans la *Sonata XII* pour sept instruments obligés, Schmelzer fait jouer avec virtuosité deux cornets à bouquin et deux trompettes sur un tapis sonore de trois trombones graves.

Georg Muffat – *Missa In labore requies*

By Peter Wollny

The 17th century is frequently referred to as the age of confessionalisation and religious schism. The accompanying multi-layered intellectual and theological currents were a reaction to the reformation set in motion a century earlier by Martin Luther and his comrades-in-arms, to which the Roman Catholic church reacted on its part with the so-called Counter-Reformation and the attempt to re-Catholicise the apostate areas. This religious and political Catholic renewal movement aimed to reverse the division of the church and affirm the sole claim to power of the Pope as the head of the whole of Christendom. A centre of these efforts was the Archbishopric of Salzburg, whose Prince-Archbishops exerted both spiritual and secular power over their territory. After the end of the devastating Thirty Years' War (1618–1648) – the bitter religious war between Catholics and Protestants –

and the peace treaty signed between the opposing parties, the tensions between the denominations were certainly not resolved, but it was necessary to find other methods of influence. Thus the idea came about to stage the Catholic religion in sacral architecture, the visual arts and not least music as imposing, magnificent and invincible. Completed in 1628, Salzburg Cathedral with its four-pillar galleries offered the opportunity to position several ensembles separately from each other and implement the technique of polychoral music, which developed towards the end of the 16th century in Venice. As Leopold Mozart described in detail in 1757, it was common to place three groups respectively on the two eastern dome galleries and in the choir, which were joined on high feast days by trumpets and timpani on the two western dome galleries. This positioning was also adopted for the mass by Georg Muffat

found in the middle of this CD. The work is one of the most impressive examples of the magnificent Austrian Baroque style, whose monumentality aims to do no less than overpower the senses.

In a certain sense, Georg Muffat (1653–1704) is an outsider among the Austrian and South German composers of his time; this holds true for both his origins and his musical style. The religious and political conflicts in Europe decisively shaped the course of his life, yet at the same time made his education possible. Muffat's forebearers were English and Scottish Catholics who – like many of their contemporaries – emigrated to Savoy due to the repressions enacted under Elizabeth I. His birthplace of Megève is confirmed in a later registration record, but there are also indications that the family very soon moved to Alsace. At the tender age of ten, the young Muffat went to Paris, where by his own

account he “diligently applied himself for six years, in addition to other music studies,” to mastering “Lully's French style”, i.e. the French ballet style. It can be assumed that he was apprenticed to one of the Paris organists and alongside this made connections with the Royal Chapel and Lully himself. From 1669, it has been established that Muffat was a pupil at the renowned Latin school in Sélestat. Two years later, he switched to the Jesuit college in Molsheim in Alsace, where he also held his first position as an organist. To avoid the threats of the Franco-Dutch War (1672–1678), in 1674 Muffat fled first to Ingolstadt, where he enrolled at the university, and his later travels took him to Prague, Vienna and Olomouc. He found his first permanent position in 1678 in Salzburg, where he worked as organist and valet for Prince-Archbishop Maximilian Gandolph von Kuenburg at one of the most splendid

residences in the empire. The court chapel was filled with great musicians and led by composer Andreas Hofer, who particularly shone with his works in the polychoral vocal and instrumental church style. Along with Hofer, violin virtuoso Heinrich Ignaz Franz Biber held the post of Vice-Kapellmeister.

Muffat initially seems to have enjoyed the special favour of the Prince-Archbishop, as the latter sent him to study in Rome for a year in 1681, where he took lessons under Arcangelo Corelli and discovered his brilliant orchestral style. Back in Salzburg, the by then barely 30-year-old musician was now one of the most experienced composers, familiar with all modern accomplishments in contemporary European music. Why this was not reflected in a promotion or a raise in Salzburg remains a mystery. There were obviously reservations and adverse dynamics that hindered his professional advancement. In the preface to his *Außerlesenen Instrumental-Music* published in 1701, there is a telling allusion to “malicious envy” directed against him at that time in Salzburg and

it cannot be ruled out that this is referring to tensions between him and the older Kapellmeister Biber. When, after the death of Maximilian Gandolph (1687), his successor Johann Ernst Graf von Thun then weakened the court chapel with drastic cost-cutting measures, Muffat began to look around for a new position. In 1690, he eventually became Kapellmeister at the court of Prince-Bishop Johann Philipp von Lamberg in Passau and remained here until his death in February 1704.

A major work from his time in Salzburg is the *Missa In labore requies* passed down in an autograph score from Joseph Haydn's estate. Unfortunately, nothing is known about the reason for its composition; only the place of origin of Salzburg is attested by the paper on which it is written. The motto “In labore requies” (“Rest [art Thou] in our toil”) comes from the fourth verse of the medieval sequence “Veni, Sancte Spiritus”, yet it is unclear whether a musical or biographical connection can be extrapolated therefrom. It is striking that, in his 1683 *Missa In fletu solatium* (“Solace [art Thou] in our grief”),

composed on the occasion of the siege of the city of Vienna by the Turkish army, Muffat's Vienna-based counterpart Johann Caspar Kerll quotes a line from the same verse of the abovementioned sequence. Whether this could have been intended as a liturgical indication for Pentecost has, however, not been proven.

The great feast day mass is scored for a total of 24 parts divided into two vocal and three instrumental choirs; in this respect, it continues in the tradition of Andreas Hofer and Heinrich Ignaz Franz Biber. However, the attentive listener soon notes that Muffat has added many new facets to the older models. Besides the magnificent tutti sections, there are contrapuntally and harmonically finely worked passages in which the different groups of instruments are in concert with the vocal parts in a rich variety of ways.

Already in the first bars of the Kyrie, we hear a fashionable Romanesca bass, which skilfully relieves the heaviness of the whole ensemble. A similar effect arises from the rapid alternation between the three groups of instruments: trumpets,

cornets and strings throw the short motifs to each other in a virtuosic interplay, thereby obtaining a surprisingly delicate agility of sound. When the metre finally changes to triple time at the end of the second Kyrie, monumental grandeur and a dancing lightness breathtakingly blend together.

The two long and textually expansive Gloria and Credo sections boast a captivating musical diversity. Alongside powerful tutti sections, there are finely arranged soloistic passages in a chamber music style (such as the “Laudamus te” with its walking bass reminiscent of Corelli). A unique effect is also created by the musical transposition of the words “Domine Deus”, in which the text of the solo parts in the first choir is slowly expressed to a tremolo strings accompaniment.

The Credo also unfurls a colourful array of musical ideas. With a great gift for the effective interpretation of individual words and an unerring instinct for developing great arcs of tension, Muffat creates an intoxicating mosaic

of different soundscapes. The use of five muted trumpets for the words “passus et sepultus est” and the mention of mortals is particularly impressive. The scene is reminiscent of the ceremonial funeral of a prince.

The colourfulness and inventiveness of the individual sections continue in the Sanctus and Agnus Dei. On the last appeal of the “Lamb of God” with the plea for mercy and peace, the music of the first Kyrie rings out one more time, according to an old tradition. The emotions come full circle, the large-scale work ends in its beginning.

In his *Missa In labore requies*, Muffat has succeeded in enriching the tradition of vocal and instrumental composition in key aspects, implementing the possibilities of the large-scale scoring he had chosen in repeatedly different ways. There are very few Mass cycles of the time that so perfectly combine bold experimentation with solid craftsmanship and musical richness with conceptual coherence.

In this recording, the *Missa In labore requies* is complemented by three other

works by 17th-century Salzburg composers – two sonatas by Johann Stadlmayr and Johann Heinrich Schmelzer and a psalm setting by Heinrich Ignaz Franz Biber.

Johann Stadlmayr was born in 1575, probably in Freising in Bavaria. In 1603, he came to the episcopal court in Salzburg as a musician and rose to the position of Kapellmeister just the following year; he later worked in Innsbruck at the court of Archduke Maximilian. In the final years of his life, Stadlmayr published his collection *Apparatus musicus sacrarum cantionum concertantium*, representing his entire oeuvre. The sumptuously sounding *Sonata à 13* is taken from it.

Heinrich Ignaz Franz Biber's extraordinarily steep career rise from the existence of a subordinate musician in a small residence to an internationally celebrated violin virtuoso, highly remunerated Kapellmeister and trailblazing composer began with a spectacular escape: in late autumn of 1670, Prince-Bishop of Olomouc Karl von Liechtenstein-Castelcorn, who was living in the Moravian town of Kremsier,

sent his young valet and musician to Absam, where he was supposed to collect a number of stringed instruments commissioned there from the famous luthier Jacob Stainer. However, Biber used the opportunity to definitively get out of his employment relationship; he travelled straight to Salzburg, as a new position was already waiting for him at the Prince-Archbishop's court there. All attempts urgently set in motion from Kremsier to get hold of the fugitive were in vain and the Kremsier regent had no alternative but to attest with regard to his subject how “the valet Franz Biber has shamefully abused the favours received” and resign himself to the loss. What today looks like the reckless – and in those days a no means harmless – undertaking of a bold young daredevil was probably a long-planned coup by Salzburg's Prince-Archbishop Maximilian Gandolph von Kuenburg, who in this way successfully obtained promising musicians from foreign services for his court chapel. There are several indications of this, such as the fact that – instead of the fugitive Biber – a lackey in service at Salzburg urgently

called on Stainer in Absam to ensure the delivery of the instruments ordered by Kremsier. An intervention from a higher authority is also indicated by the fact that Biber resumed correspondence with his former employer in Olomouc after a short time and – after an apparent reconciliation – sent his latest compositions to Kremsier. What may have persuaded Biber to go to Salzburg and work there initially also as a valet and musician cannot be determined in detail; it was probably better working conditions, financial enticements and, above all, the expectation to soon rise up the ranks in the court chapel hierarchy. In fact, he was promoted to the position of Vice-Kapellmeister and then Kapellmeister of the exquisite Salzburg ensemble in 1679 and 1684 respectively. Biber demonstrated his gratitude for the favours bestowed on him by publishing several series of instrumental works dedicated to his employer, with which he also simultaneously consolidated his reputation as a composer far beyond the bounds of Salzburg.

In 1693, Biber published an extensive collection of psalm settings under the title

Vesperae Longiores ac Breviares, which were intended as a musical design for vespers. The “Dixit Dominus” heard here is taken from this collection. In its tight arrangement, the work precisely follows the instructions that Biber’s second employer in Salzburg, Archbishop Johann Ernst Graf von Thun, gave immediately after his election in 1687 for the musical design of services in his residence. This directive essentially signalled the end of the era of opulent splendour for court music in Salzburg. However, Biber managed to compensate for the restrictive regulations with an overflowing wealth of creative ideas, which reveal the lessons learnt from his wide-ranging and fulfilled life as a musician over many years. The gentle and melodic command of the vocal parts already heralds stylistic developments that would become decisive for the 18th century.

Around the middle of the 17th century, the imperial Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer was also one of the most influential composers in the realm of ensemble sonatas. Schmelzer came from the small town of Scheibbs in Lower

Austria, where he was born in the early 1620s. Nothing is known about the first twenty years of his life and especially the musical education of this craftsman’s son – his father is referred to as a baker in one document and a leatherworker in another. He was probably admitted to the imperial court chapel at an early age as a descantist and it seems plausible that he was taught to play the violin here by the famous Italian virtuoso Antonio Bertali. The earliest documentary evidence of Schmelzer’s work dates back to 1643, when he was named “instrumentalis musicus” and “cornettist” at St. Stephen’s Cathedral in Vienna. In 1649, he was admitted as a violinist to the court chapel of Emperor Ferdinand III. However, Schmelzer’s actual career did not begin until almost ten years later with the accession to the throne of Leopold I, whom he had to accompany with an instrumental ensemble for the coronation to Frankfurt am Main in 1658. On this ceremonial occasion, he laid the foundation of his later fame. 1658 probably also marked the beginning of Schmelzer’s most productive creative period: in 1659, 1662

and 1664, three collections with refined instrumental music were released in quick succession, whereby the sonata – which was still a young genre in the German-speaking world – was musically and technically elevated to a whole new level. At court, Schmelzer was primarily responsible for the composition of ballet music, performed in the context of operas, light operas and various galas. In 1671, his merits saw him appointed Vice-Kapellmeister, and in 1679 he was named Kapellmeister of music at the imperial court, the first non-Italian since the beginning of the 17th century. Moreover, the Emperor raised him to the ranks of the nobility and he was henceforth allowed to use the title of “von Ehrenruef”. However, he was not able to enjoy these accolades for long. When the plague threatened Vienna in 1679, Schmelzer fled with his

relatives, following the imperial family to Prague. But the pestilence was spreading at lightning speed there, too, and he fell victim to it in February or March 1680.

In particular, Schmelzer’s collection *Sacro-profanus Conventus musicus* printed in Nuremberg in 1662 was distributed all across the German-speaking world. The music-historical accomplishment of his sonatas lies in the combination of a set compositional style, instrumental virtuosity and formal logic. To this end, he took the older model of the “sonata concertata”, but altered it at crucial points and executed it in his own gently melodious style. In Sonata XII for seven obbligato instruments, Schmelzer has two cornets and two trumpets virtuosically play together over a soundscape of three low trombones.

Georg Muffat – *Missa In labore requies*

Von Peter Wollny

Das 17. Jahrhundert ist vielfach als das Zeitalter der Konfessionalisierung und der Glaubensspaltung bezeichnet worden. Die damit einhergehenden vielschichtigen geistigen und theologischen Strömungen waren eine Reaktion auf die ein Jahrhundert zuvor von Martin Luther und seinen Mitstreitern in Gang gesetzte Reformation, auf die die römisch-katholische Kirche ihrerseits mit der sogenannten Gegenreformation und dem Versuch der Rekatholisierung der abtrünnigen Gebiete reagierte. Diese religiöse und politische Erneuerungsbewegung des Katholizismus verfolgte das Ziel, die Spaltung der Kirche rückgängig zu machen und den alleinigen Herrschaftsanspruch des Papstes als Oberhaupt der gesamten Christenheit zu bekräftigen. Ein Zentrum dieser Bestrebungen war das Erzbistum Salzburg, dessen Fürsterzbischöfe in ihrem Herrschaftsgebiet sowohl

die geistliche als auch die weltliche Macht ausübten. Nach dem Ende des verheerenden Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) – dem erbitterten Religionskrieg zwischen Katholiken und Protestanten – und den zwischen den verfeindeten Parteien geschlossenen Friedensabkommen waren zwar die Spannungen zwischen den Konfessionen nicht beseitigt, doch galt es nun, andere Methoden der Beeinflussung zu finden. So entstand die Idee, die katholische Religion in der sakralen Architektur, den bildenden Künsten und nicht zuletzt der Musik als imposant, prachtvoll und unbezwingbar zu inszenieren. Der 1628 vollendete Dom von Salzburg mit seinen vier Pfeileremporen bot die Möglichkeit, mehrere Ensembles getrennt voneinander aufzustellen und die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Venedig entwickelte Technik des mehrchörigen Musizierens zu realisieren. Wie Leopold

Mozart 1757 ausführlich beschrieb, war es üblich, jeweils drei Gruppen auf den beiden östlichen Kuppelemporen und im Presbyterium zu platzieren, zu denen sich an hohen Festtagen Trompeten und Pauken auf den beiden westlichen Kuppelemporen gesellten. Diese Aufstellung ist auch für die im Mittelpunkt dieser CD stehende Messe von Georg Muffat anzunehmen. Das Werk zählt zu den eindrucksvollsten Beispielen für den prunkvollen österreichischen Barockstil, dessen Monumentalität auf nichts weniger zielt als die Überwältigung der Sinne.

Georg Muffat (1653–1704) ist in gewissem Sinne ein Außenseiter unter den österreichischen und süddeutschen Komponisten seiner Zeit; dies gilt sowohl in Bezug auf seine Herkunft wie auch für seinen musikalischen Stil. Die religiösen und politischen Konflikte in Europa prägten maßgeblich

seinen Lebenslauf, ermöglichten ihm zugleich aber auch seine Ausbildung. Muffats Vorfahren waren englische und schottische Katholiken, die – wie viele ihrer Zeitgenossen – wegen der unter Elisabeth I. erlassenen Repressionen nach Savoyen auswanderten. Sein Geburtsort Megève wird in einem späteren Immatrikulationseintrag bestätigt; es gibt aber auch Hinweise darauf, dass die Familie schon bald ins Elsass zog. Schon im Alter von zehn Jahren ging der junge Muffat nach Paris, wo er nach eigenem Bekunden der Beherrschung der „Lullianisch-Französischen Arth“, also des französischen Ballettstils, „durch sechs Jahre, nebst andern Music-Studien embsig nachgetrachtet“. Es ist anzunehmen, dass er bei einem der Pariser Organisten in die Lehre ging und daneben Verbindungen zur königlichen Hofkapelle sowie zu Lully selbst knüpfte. Ab 1669 ist Muffat als Schüler der renommierten

Lateinschule in Schlettstadt (Sélestat) nachgewiesen, zwei Jahre später wechselte er an das Jesuitengymnasium im elsässischen Molsheim, wo er auch seine erste Organistenstelle innehatte. Um den Bedrohungen des Niederländisch-Französischen Krieges (1672–1678) auszuweichen, floh Muffat 1674 zunächst nach Ingolstadt, wo er sich an der Universität immatrikulierte, später führten ihn Reisen nach Prag, Wien und Olmütz. Seine erste feste Anstellung fand er 1678 in Salzburg, wo er als Organist und Kammerdiener des Fürsterzbischofs Maximilian Gandolph von Kuenburg an einer der prächtigsten Residenzen des Kaiserreiches wirkte. Die mit bedeutenden Musikern besetzte Hofkapelle wurde von dem Komponisten Andreas Hofer geleitet, der besonders mit seinen Werken im mehrchörigen vokal-instrumentalen Kirchenstil glänzte. Neben Hofer bekleidete der Violinvirtuose Heinrich Ignaz Franz Biber das Amt des Vizekapellmeisters.

Muffat scheint sich zunächst der besonderen Gunst des Fürsterzbischofs erfreut zu haben, denn dieser sandte ihn

1681 für ein Studienjahr nach Rom, wo er bei Arcangelo Corelli Unterricht nahm und dessen glanzvollen Orchesterstil kennenlernte. Zurück in Salzburg zählte der inzwischen knapp 30jährige Musiker nun zu den versiertesten Komponisten, vertraut mit allen modernen Errungenschaften der zeitgenössischen europäischen Musik. Warum sich dies in Salzburg nicht in einer Beförderung oder Gehaltserhöhung niederschlug, bleibt ein Rätsel. Offenbar gab es Vorbehalte und widrige Strömungen, die sein berufliches Fortkommen behinderten. Im Vorwort seiner 1701 erschienenen *Außerlesenen Instrumental-Music* findet sich ein vielsagender Hinweis auf „boßhaften Neyd“, der ihm seinerzeit in Salzburg entgegengeschlagen sei, und es ist nicht auszuschließen, dass damit Spannungen zwischen ihm und dem älteren Kapellmeister Biber gemeint sind. Als nach dem Tod von Maximilian Gandolph (1687) dessen Nachfolger Johann Ernst Graf von Thun die Hofkapelle dann auch noch mit drastischen Sparmaßnahmen schwächte, begann Muffat sich nach einer neuen Stellung umzusehen. 1690

wurde er schließlich Hofkapellmeister des Fürstbischofs Johann Philipp von Lamberg in Passau und verblieb hier bis zu seinem Tod im Februar 1704.

Ein Hauptwerk der Salzburger Zeit ist die in einer autographen Partitur aus dem Nachlass von Joseph Haydn überlieferte *Missa In labore requies*. Leider ist über den Kompositionsanlass nichts Näheres bekannt; lediglich der Entstehungsort Salzburg ist durch das für die Niederschrift verwendete Papier belegt. Das Motto „In labore requies“ („In der Arbeit [bist du] Ruhe“) entstammt der vierten Strophe der mittelalterlichen Pfingstsequenz „Veni, Sancte Spiritus“, doch ist unklar, ob sich hieraus ein musikalischer oder biographischer Bezug erschließen lässt. Auffällig ist, dass Muffats Wiener Amtskollege Johann Caspar Kerll in seiner 1683 anlässlich der Belagerung der Stadt Wien durch das türkische Heer komponierten *Missa In fletu solatium* („Im Weinen [bist du] Trost“) einen Vers aus derselben Strophe der genannten Sequenz zitiert. Ob hiermit eine liturgische Bestimmung zum

Pfingstfest gemeint sein könnte, ist damit allerdings nicht bewiesen.

Die große Festmesse ist mit insgesamt 24 in zwei Vokal- und drei Instrumentalchöre eingeteilten Stimmen besetzt; damit steht sie in der Tradition von Andreas Hofer und Heinrich Ignaz Franz Biber. Der aufmerksame Hörer bemerkt allerdings schon bald, dass Muffat die älteren Vorbilder um zahlreiche neue Facetten ergänzt hat. Neben den prachtvollen Tutti-Abschnitten finden sich kontrapunktisch und harmonisch fein gearbeitete Passagen, in denen die verschiedenen Instrumentengruppen mit den Vokalstimmen abwechslungsreich konzertieren.

Bereits in den ersten Takten des Kyrie hören wir einen modischen Romanesca-Bass, der die Schwerfälligkeit des großen Ensembles geschickt auflockert. Eine ähnliche Wirkung ergibt sich aus dem raschen Alternieren der drei Instrumentalgruppen: Trompeten, Zinken und Streicher werfen sich die kurzen Motive in virtuosem Wechselspiel zu und erzielen so eine überraschend

filigrane Wendigkeit des Klangs. Wenn schließlich am Ende des zweiten Kyrie das Metrum zum Dreiertakt wechselt, verschmelzen monumentale Erhabenheit und tänzerische Leichtigkeit auf atemberaubende Weise.

Die beiden langen und textreichen Teile Gloria und Credo bestechen mit ihrer musikalischen Vielgestaltigkeit. Neben wuchtigen Tutti-Abschnitten finden sich kammermusikalisch fein gestaltete solistische Passagen (etwa das „Laudamus te“ mit seinem an Corelli gemahnenden gehenden Bass). Von einzigartiger Wirkung ist auch die musikalische Umsetzung der Worte „Domine Deus“, in der der Text von den Solostimmen des ersten Chors zu einer Tremolo-Begleitung der Streicher langsam vorgetragen wird.

Einen bunten Fächer an musikalischen Ideen breitet auch das Credo aus. Mit großer Gabe für die effektvolle Ausdeutung einzelner Wörter und untrüglichem Gespür für die Entwicklung großer Spannungsbögen entwirft Muffat ein berauschendes Mosaik unterschiedlicher Klangbilder. Besonders imposant ist der

Einsatz von fünf gedämpften Trompeten bei den Worten „passus et sepultus est“ sowie bei der Erwähnung der Sterblichen. Die Szene erinnert an die feierliche Beisetzung eines Fürsten.

Die Farbigkeit und der Ideenreichtum der einzelnen Abschnitte setzen sich im Sanctus und im Agnus Dei fort. Bei der letzten Anrufung des „Lamm Gottes“ mit der Bitte um Erbarmen und Frieden erklingt – einer alten Tradition folgend – ein weiteres Mal die Musik des ersten Kyrie. Der Kreis der Affekte schließt sich, das große Werk mündet in seinen Beginn.

In seiner *Missa In labore requies* ist es Muffat gelungen, die Tradition des vokal-instrumentalen Komponierens um wesentliche Aspekte zu bereichern, indem er die Möglichkeiten der von ihm gewählten großen Besetzung immer wieder anders realisierte. Es wird sich kaum ein Messzyklus der Zeit finden lassen, der in so vollkommener Weise kühnes Experiment mit solidem Handwerk und musikalischen Reichtum mit konzeptioneller Geschlossenheit verbindet.

Die *Missa In labore requies* wird in dieser Aufnahme durch drei weitere Werke von Salzburger Komponisten des 17. Jahrhunderts ergänzt – zwei Sonaten von Johann Stadlmayr und Johann Heinrich Schmelzer sowie eine Psalmvertonung von Heinrich Ignaz Franz Biber.

Der um 1575 vermutlich im bayrischen Freising geborene Johann Stadlmayr kam 1603 als Musiker an den bischöflichen Hof in Salzburg und stieg bereits im folgenden Jahr zum Kapellmeister auf; später wirkte er in Innsbruck am Hof von Erzherzog Maximilian. In seinen letzten Lebensjahren veröffentlichte Stadlmayr seine Sammlung *Apparatus musicus sacrarum cantionum concertantium*, die als die Summe seines Schaffens gilt. Ihr ist die klangprächtige Sonata à 13 entnommen.

Heinrich Ignaz Franz Bibers außerordentlich steiler beruflicher Aufstieg vom Dasein eines untergeordneten Musikers in einer kleinen Residenz zum international gefeierten Violinvirtuosen, hochdotierten Kapellmeister und richtungsweisenden Komponisten

begann mit einer aufsehenerregenden Flucht: Im Spätherbst des Jahres 1670 entsandte der im mährischen Kremsier residierende Olmützer Fürsterzbischof Karl von Liechtenstein-Castelcorn seinen jungen Kammerdiener und Musiker nach Absam, wo dieser bei dem berühmten Geigenbauer Jakob Stainer eine dort in Auftrag gegebene Anzahl von Streichinstrumenten abholen sollte. Doch Biber nutzte die Gelegenheit, um sich gleich endgültig aus seinem Dienstverhältnis zu entfernen; er reiste geradewegs nach Salzburg, denn am dortigen fürsterzbischöflichen Hof wartete auf ihn bereits eine neue Anstellung. Alle von Kremsier aus eiligst in Gang gesetzten Versuche, des Flüchtigen habhaft zu werden, waren vergebens, und dem Kremsierer Regenten blieb nichts anderes übrig, als sich von seinen Untertanen bestätigen zu lassen, wie „dero Cammerdiener Franz Biber die empfangenen Gnaden in so schendlichen missbrauch genomben habe“, und sich mit dem Verlust abzufinden. Was heute wie ein waghalsiges – und in jener Zeit keineswegs ungefährliches – Unterfangen

eines kühnen jungen Draufgängers aussieht, war vermutlich ein von langer Hand vorbereiteter Coup des Salzburger Fürsterzbischofs Maximilian Gandolph von Kuenburg, dem es auf diesem Weg gelang, den vielversprechenden Musiker aus fremden Diensten für seine Hofkapelle zu gewinnen. Hierfür sprechen verschiedene Anzeichen, etwa dass anstelle des flüchtigen Biber bei Stainer in Absam umgehend ein in Salzburger Diensten befindlicher Lakai vorsprach, um die Überbringung der aus Kremsier bestellten Instrumente zu gewährleisten. Auf eine Intervention von hoher Stelle deutet auch der Umstand, dass Biber bereits nach kurzer Zeit wieder mit seinem vormaligen Dienstherrn in Olmütz brieflich in Kontakt trat und – nach offensichtlicher Versöhnung – seine neuesten Kompositionen nach Kremsier übersandte. Was Biber bewogen haben mag, nach Salzburg zu gehen, um dort zunächst ebenfalls als Kammerdiener und Musiker zu wirken, lässt sich im Einzelnen kaum ausmachen; möglicherweise waren es bessere Arbeitsbedingungen, finanzielle Lockungen und vor allem die Erwartung,

in der Hierarchie der Hofkapelle schon bald aufzusteigen. Tatsächlich wurde er 1679 zum Vizekapellmeister und 1684 zum Kapellmeister des exquisiten Salzburger Ensembles befördert. Für die ihm erwiesenen Gnaden zeigte sich Biber durch die Veröffentlichung mehrerer seinem Dienstherrn gewidmeter Serien von Instrumentalwerken erkenntlich, mit denen er zugleich auch seinen Ruf als Komponist weit über die Grenzen Salzburgs hinaus festigte.

Im Jahr 1693 veröffentlichte Biber unter dem Titel *Vesperae Longiores ac Breviores* eine umfangreiche Sammlung von Psalmvertonungen, die zur musikalischen Ausgestaltung von Vespertagesdiensten bestimmt waren. Dieser Sammlung ist das hier erklingende „Dixit Dominus“ entnommen. Das Werk folgt in seiner knappen Anlage genau den Anweisungen, die Bibers zweiter Salzburger Dienstherr, Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun, unmittelbar nach seiner Wahl im Jahr 1687 zur musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste in seiner Residenz erlassen hatte. Eigentlich signalisierte diese Anordnung für die Salzburger Hofmusik

das Ende der Ära opulenter Pracht, es gelang Biber jedoch, die restriktiven Vorschriften durch einen überbordenden Reichtum an gestalterischen Ideen zu kompensieren, die die Erfahrungen seines langjährigen vielseitigen und erfüllten Musikerlebens erkennen lassen. In der sanften und melodiebetonten Führung der Singstimmen künden sich bereits stilistische Entwicklungen an, die für das 18. Jahrhundert bestimmend werden sollten.

Zu den auf dem Gebiet der Ensemblesonate einflussreichsten Komponisten zählte um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch der kaiserliche Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer. Schmelzer stammte aus dem niederösterreichischen Städtchen Scheibbs, wo er Anfang der 1620er Jahre das Licht der Welt erblickte. Über die ersten zwanzig Lebensjahre und speziell die musikalische Ausbildung des Handwerkersohns – der Vater wird in einem Dokument als Bäcker, in einem anderen als Lederer bezeichnet – ist nichts bekannt. Möglicherweise wurde er bereits in jungen Jahren als Diskantist in die kaiserliche Hofkapelle aufgenommen,

und es erscheint plausibel, dass er hier von dem berühmten italienischen Virtuosen Antonio Bertali im Violinspiel ausgebildet wurde. Die frühesten dokumentarischen Belege zu Schmelzers Wirken stammen aus dem Jahr 1643, dort wird er als „instrumentalis musicus“ und „Cornetist“ am Wiener Stephansdom bezeichnet. 1649 wurde er als Geiger in die Hofkapelle Kaiser Ferdinands III. aufgenommen. Schmelzers eigentliche Karriere begann allerdings erst knapp zehn Jahre später mit der Thronbesteigung Leopolds I., den er 1658 mit einem Instrumentalensemble zur Krönung nach Frankfurt am Main begleiten durfte. Bei diesem feierlichen Ereignis legte er den Grundstein seines späteren Ruhms. Das Jahr 1658 markiert vermutlich auch den Beginn der fruchtbarsten Schaffensperiode Schmelzers: 1659, 1662 und 1664 erschienen in rascher Folge drei Sammlungen mit erlesener Instrumentalmusik, durch die die im deutschen Sprachraum noch junge Gattung der Sonate musikalisch und spieltechnisch auf ein gänzlich neues Niveau gehoben wurde. Bei Hofe war

Schmelzer vor allem für die Komposition von Ballettmusiken verantwortlich, die im Rahmen von Opern, Singspielen und verschiedenen Festveranstaltungen erklangen. 1671 wurde er aufgrund seiner Verdienste zum Vizekapellmeister und 1679 – seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts als erster Nichtitaliener – gar zum Kapellmeister der kaiserlichen Hofmusik ernannt. Außerdem erhob ihn der Kaiser in den Adelsstand und er durfte fortan das Prädikat „von Ehrenruef“ tragen. Lange konnte er sich dieser Auszeichnungen jedoch nicht erfreuen. Als die Pest 1679 Wien bedrohte, floh Schmelzer mit seinen Angehörigen im Gefolge der kaiserlichen Familie nach Prag. Doch auch dort breitete sich die Seuche mit rasender Geschwindigkeit aus

und er fiel ihr im Februar oder März des Jahres 1680 zum Opfer.

Speziell Schmelzers 1662 in Nürnberg gedruckte Sammlung *Sacro-profanus Conventus musicus* war im gesamten deutschsprachigen Raum verbreitet. Die musikgeschichtliche Errungenschaft seiner Sonaten liegt in der Kombination von gebundener Satzweise, instrumentaler Virtuosität und formaler Logik. Hierzu griff er das ältere Modell der „Sonata concertata“ auf, modifizierte es aber in entscheidenden Punkten und realisierte es in seinem eigenen melodios-weichen Stil. In der Sonata XII für sieben obligate Instrumente lässt Schmelzer zwei Zinken und zwei Trompeten virtuos über einem Klangteppich von drei tiefen Posaunen konzertieren.



Intérieur de la cathédrale de Salzbourg, gravé par Melchior Küsell, 1675



Georg Muffat (1653-1704)

par Laurent Brunner

Georg Muffat est un compositeur à part dans l'histoire de la musique. Né à Megève le 1er juin 1653, dans le duché de Savoie, il étudie à Paris avec Lully entre 1663 et 1669. Après ses études parisiennes, il est nommé organiste à Molsheim et Sélestat puis fait des études de droit à Ingolstadt. Il s'installe plus tard à Vienne en Autriche ; on le trouve à Prague en 1677 puis à Salzbourg au service de l'archevêque pendant plus d'une dizaine d'années.

Dans les années 1680, il voyage en Italie, y étudie l'orgue avec Bernardo Pasquini qui lui transmet la tradition de Frescobaldi, y

travaille avec Arcangelo Corelli. À partir de 1690 et jusqu'à sa mort le 24 février 1704, il est maître de chapelle de l'évêque de Passau (aujourd'hui en Bavière). Véritable musicien européen, on peut à la fois le classer comme compositeur allemand, et français, en tenant compte de l'écriture italienne présente dans ses œuvres. Surtout connu pour son traité de pratique de la musique d'ensemble: *Florilegium primum et secundum* (1695), qui détaille nombres d'éléments importants. Les coups d'archets, la mise en place d'un tempo stable, et les règles de la musique d'ensemble sont précisés.

Georg Muffat is a unique composer in the history of music. Born in Megève on 1 June 1653, in the Duchy of Savoy, he studied in Paris with Lully between 1663 and 1669. After his studies in Paris, he was appointed organist in Molsheim and Sélestat and then studied law in Ingolstadt. He later moved to Vienna in Austria; he was in Prague in 1677 and then in Salzburg in the service of the archbishop for more than ten years.

In the 1680s, he travelled to Italy, where he studied organ with Bernardo Pasquini, who taught him the Frescobaldi

tradition, and worked with Arcangelo Corelli. From 1690 until his death on 24 February 1704, he was Kapellmeister to the Bishop of Passau (now in Bavaria). A true European musician, he can be classified as both a German and a French composer, taking the Italian style present in his works into account. He is best known for his treatise on the practice of ensemble music: *Florilegium primum et secundum* (1695), which details a number of important elements. The bow strokes, the establishment of a stable tempo, and the rules of ensemble music are set out in detail.

Georg Muffat ist ein ganz besonderer Komponist in der Musikgeschichte. Er wurde am 1. Juni 1653 in Megève im Herzogtum Savoyen geboren und studierte zwischen 1663 und 1669 in Paris bei Lully. Nach diesen Pariser Studien wurde er zum Organisten in Molsheim und Sélestat ernannt und studierte anschließend Jura in Ingolstadt. Später ließ er sich in Wien in Österreich nieder; 1677 war er in Prag und dann über ein Jahrzehnt lang in Salzburg im Dienst des Erzbischofs zu finden.

In den 1680er Jahren reiste er nach Italien, studierte dort Orgel bei Bernardo Pasquini, der ihm die Tradition von Frescobaldi vermittelte, und arbeitete

mit Arcangelo Corelli. Ab 1690 bis zu seinem Tod am 24. Februar 1704 war er Kapellmeister des Bischofs von Passau (im heutigen Bayern). Als echter europäischer Musiker kann er sowohl als deutscher als auch als französischer Komponist eingestuft werden, wenn man die in seinen Werken vorhandene italienische Schreibweise berücksichtigt. Er ist vor allem für seine Abhandlung über die Praxis der Ensemblesmusik bekannt: *Florilegium primum et secundum* (1695), in der viele wichtige Elemente detailliert beschrieben werden. Die Bogenstriche, das Einhalten eines stabilen Tempos und die Regeln der Ensemblesmusik werden erläutert.



Plan de la ville de Salzburg, graveur anonyme, 1644



Damien Guillon

Damien Guillon

Chanteur lyrique et chef d'orchestre, Damien Guillon parcourt depuis bientôt vingt ans les principales scènes françaises et internationales, se consacrant au répertoire baroque.

C'est tout naturellement que Damien Guillon débute son apprentissage musical à la Maîtrise de Bretagne et se familiarise avec les différents répertoires de la musique classique. Encouragé par son chef de chœur, il découvre très tôt le potentiel de sa voix et travaille le répertoire de contre-ténor. Damien Guillon poursuit sa formation au Centre de musique baroque de Versailles, développe sa technique vocale et approfondit ses recherches sur l'interprétation de la musique ancienne auprès de professeurs reconnus. En 2004, il intègre la prestigieuse Schola Cantorum de Bâle et se perfectionne auprès d'Andreas Scholl. Premices de succès à venir qui le mènent du Château de Versailles avec Jordi Savall au Carnegie Hall avec Bernard Labadie; il est invité

par l'orchestre de la Staatskapelle de Dresden, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam placés sous la direction de Philippe Herreweghe, le Rundfunk Sinfonieorchester de Berlin dirigé par Emmanuelle Haïm. Il voyage régulièrement en Asie, fidèle du Bach Collegium Japan de Masaaki Suzuki.

C'est pourtant bien dans sa région natale que Damien Guillon écrit maintenant le nouveau chapitre de son engagement artistique. Le Banquet Céleste, associé à l'Opéra de Rennes, voit le jour en 2009 avec l'envie de partager son intérêt pour les musiques anciennes. Pour y parvenir, le chef emmène avec lui une génération de musiciens auxquels il se joint pour parcourir le répertoire. Son approche personnelle de la direction musicale fait naître un souffle, une respiration commune, en accord avec ses valeurs de partage. A la tête du Banquet Céleste, Damien Guillon dirige plusieurs productions lyriques telles que *Acis &*

Galatea de G.F. Händel mis en scène par Anne-Laure Liégeois, *San Giovanni Battista* de A. Stradella mis en scène par Vincent Tavernier, *Rinaldo* de G.F. Händel mis en scène par Claire Dancoisne, *Le Couronnement de Poppée* de C. Monteverdi mis en scène par T. Huffman, ainsi que des séries de concerts en grands effectifs: *Missa in labore Requies* de G. Muffat (enregistré pour le label Château de Versailles Spectacles), *la Passion selon Brockes* de G.P. Telemann, *la Passion selon saint Jean*, les *Oratorios de Pâques et de l'Ascension* et *la Passion selon saint Matthieu* (2024) de J.-S. Bach.

Reconnu pour les choix de répertoire qu'il porte au disque comme à la scène,

Damien Guillon développe une sensibilité particulière pour la musique allemande des XVII^e et XVIII^e siècles. Sans se consacrer exclusivement au Cantor de Leipzig, Damien Guillon met son sens de l'éclectisme au service des Songs de la Renaissance anglaise, ainsi que des grands oratorios italiens et opéras de la période baroque. Une vaste discographie saluée par la presse comprend notamment les enregistrements de la *Messe en si mineur* et *la Passion selon Saint Jean* de J.-S. Bach avec le Collegium Vocale Gand, *la Passion selon Saint Matthieu* avec le Bach Collegium Japan, ainsi que le *Messiah* de Händel avec Le Concert des Nations.

de Bretagne, where he became familiar with the various repertoires in classical music. Encouraged by his choir master, he discovered the potential of his voice very early on and worked on the counter-tenor repertoire. Damien Guillon continued his training at the Centre de musique baroque

de Versailles, where he improved his vocal technique and went into the research he was doing on the interpretation of early music in more depth with well-known professors. In 2004, he joined the prestigious Schola Cantorum in Basel and honed his ability with Andreas Scholl. The signs of future success were there, that led him from the Château de Versailles with Jordi Savall to Carnegie Hall with Bernard Labadie; he was invited by the Dresden Staatskapelle orchestra, the Concertgebouw Royal Orchestra in Amsterdam under the direction of Philippe Herreweghe, the Berlin Rundfunk Sinfonieorchester directed by Emmanuelle Haïm. He travelled regularly in Asia, a follower of Masaaki Suzuki's Bach Collegium Japan.

However it was in the region he came from that Damien Guillon then wrote the next chapter in his artistic undertaking. He started *Le Banquet Céleste*, associated with the Rennes Opera, in 2009, with the desire to share his interest in early music. To do so the conductor brought a whole generation of musicians with him, whom he joined to explore the repertoire. His personal approach to musical direction created a

breath, breathing as one, in harmony with his values of sharing. As the head of *Le Banquet Céleste*, Damien Guillon directed several operatic productions such as *Acis & Galatea* by GF Handel staged by Anne-Laure Liégeois, *San Giovanni Battista* by Stradella staged by Vincent Tavernier, *Rinaldo* by Handel staged by Claire Dancoisne, as well as a series of concerts of *St John Passion and the Easter and Ascension Oratorios* by J.-S. Bach.

Recognised for the repertoires he chose which were both recorded and performed on stage, Damien Guillon developed a particular affinity for German music of the 17th and 18th centuries. Without devoting himself exclusively to Leipzig's Cantor, Damien Guillon put his sense of eclecticism to use for English Renaissance Songs, as well as the great Italian oratorios and operas of the Baroque period. A vast discography praised by the press includes in particular the recordings of *Mass in B Minor* and *St John Passion* by J.-S. Bach with the Collegium Vocale Gand, *St Matthew Passion* with the Bach Collegium Japan, as well as Handel's *Messiah* with the Concert des Nations.

As an opera singer and conductor, Damien Guillon has been performing on the main French and international stages for almost twenty years, devoting himself to the baroque repertoire.

It was natural that Damien Guillon start his musical apprenticeship at the Maîtrise

Der Opernsänger und Dirigent Damien Guillon ist seit fast zwanzig Jahren mit seinem Barockrepertoire auf den großen französischen und internationalen Bühnen zuhause.

Er beginnt seine musikalische Ausbildung fast selbstverständlich in der *Maitrise de Bretagne* und macht sich dort mit den verschiedenen Repertoires der klassischen Musik vertraut. Auch durch die Ermutigung seines Chorleiters entdeckt er schon früh das Potenzial seiner Stimme und arbeitet am Repertoire eines Countertenors. Damien Guillon setzt seine Ausbildung am Zentrum für Barockmusik in Versailles fort, entwickelt seine Gesangstechnik weiter und vertieft seine Forschungen über die Interpretation alter Musik bei bekannten Professoren. Im Jahr 2004 tritt er in die renommierte *Schola Cantorum* in Basel ein und arbeitet dort bei Andreas Scholl weiter an seinen Fähigkeiten. Vorboten künftiger Erfolge, die ihn vom Schloss Versailles mit Jordi Savall bis zur Carnegie Hall mit Bernard Labadie führen sollten, sind die Einladungen zu Konzerten von der Staatskapelle

Dresden, dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam unter der Leitung von Philippe Herreweghe und dem Rundfunk Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Emmanuelle Haïm. Als treuer Anhänger des Bach Collegium Japan von Masaaki Suzuki reist er auch regelmäßig nach Asien.

Und dennoch wählt Damien Guillon seine Heimatregion, um nun das neue Kapitel seines künstlerischen Engagements zu schreiben. *Le Banquet Céleste*, das an die Oper von Rennes angeschlossen ist, wurde 2009 aus dem Wunsch heraus gegründet, sein Interesse an alter Musik mit anderen zu teilen. Um dies zu erreichen, umgibt sich der Dirigent mit einer Generation von Musikern, mit denen er gemeinsam dieses Repertoire erkunden wird. Durch seine persönliche Herangehensweise an die musikalische Leitung entsteht ein gemeinsamer Elan, in dem sich auch seine Werte des Teilens wiederfinden. Als Leiter des *Banquet Céleste* dirigiert Damien Guillon mehrere Opernproduktionen wie *Acis & Galatea* von G.F. Händel in der Regie von Anne-Laure Liégeois, *San Giovanni Battista* von Stradella in der

Regie von Vincent Tavernier, *Rinaldo* von Händel in der Regie von Claire Dancoisne sowie eine Reihe von Konzerten der *Johannespassion* und der *Oratorien* von J.-S. Bach zu Feiertagen wie Ostern und Himmelfahrt.

Damien Guillon, der für seine Repertoireauswahl auf seinen Tonträgern und auf der Bühne renommiert ist, entwickelt eine besondere Sensibilität für die deutsche Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Er widmet sich allerdings

nicht ausschließlich dem *Leipziger Kantor* sondern stellt seinen Sinn für Eklektizismus in den Dienst der *Songs der englischen Renaissance* sowie der großen italienischen Oratorien und Opern des Barock. In seiner umfangreichen, von der Presse hochgelobten Diskographie finden sich unter anderem Aufnahmen der *h-Moll-Messe* und der *Johannespassion* von J.-S. Bach mit dem Collegium Vocale Gent, der *Matthäuspassion* mit dem Bach Collegium Japan sowie des *Messiah* von Händel mit *Le Concert des Nations*.



Damien Guillon, *Chapelle Royale de Versailles*



Le Banquet Céleste

Le Banquet Céleste

Le Banquet Céleste fête sa quinzième saison de concerts. Fort de sa riche expérience, Damien Guillon réunit instrumentistes et chanteurs autour d'un projet collectif à dimension humaine et artistique. L'ensemble fondé par Damien Guillon en 2009, occupe une place singulière dans le paysage des ensembles baroques français et s'empare du répertoire des musiques anciennes.

Damien Guillon rassemble des musiciens pour des programmes dont l'effectif varie en fonction des propositions artistiques. Chef d'orchestre, à la tête d'un ensemble dont il rejoint parfois les rangs en tant que chanteur ou claveciniste, Damien Guillon alimente un désir commun, un élan collectif. Une approche singulière, véritable signature du Banquet Céleste.

« J'aime l'idée de faire de la musique ensemble, être présent pour fédérer des artistes autour d'un projet. J'essaie de guider les musiciens, de les porter afin qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes, en puisant dans ma propre expérience. »

Les programmes imaginés par Damien Guillon traversent l'Europe de la Renaissance et du Baroque, allant des compositeurs les plus célèbres (J.-S. Bach, J. Dowland, G.F. Händel, G.B. Pergolesi, H. Purcell, A. Vivaldi) à ceux dont une partie de la musique reste encore à découvrir (G. Frescobaldi, A. Caldara, A. Stradella, P.H. Erlebach, J.H. Karpberger). Saluées par la presse, les parutions discographiques du Banquet Céleste offrent quant à elles de nouvelles interprétations de référence.

En Bretagne, Damien Guillon tisse des liens privilégiés avec sa région natale et s'associe à des institutions de premier plan. Depuis 2016, Le Banquet Céleste s'épanouit dans une résidence à l'Opéra de Rennes, reconnu pour son dynamisme et sa capacité à se jouer des formes et des répertoires. En 2023, Le Banquet Céleste s'empare à nouveau de la scène lyrique à l'Opéra de Rennes avec *Le Couronnement de Poppée* de C. Monteverdi, une

production du Festival d'Aix en Provence, mise en scène par Ted Huffman.

Également sollicité en France et en Europe, Le Banquet Céleste se produit dans de nombreux festivals tels le Festival de Saintes, Festival de La Chaise Dieu, Klangvokal Festival de Dortmund, Musiq'3 à Bruxelles ou encore Oudemuziek Festival à Utrecht. L'ensemble est invité à prendre part à de prestigieuses saisons musicales en France à la Chapelle Royale du Château de Versailles, Angers Nantes Opéra, Théâtre de Caen, T.A.P de Poitiers, la Seine Musicale ou à l'étranger au Concertgebouw de Bruges, de Singel International Arts Centre (Anvers), Musiekcentrum de Bijloke (Gand) pour n'en citer que quelques-unes.

Le Banquet Céleste oriente depuis sa création une partie de ses recherches vers

la musique de J.-S. Bach; entre autres dans le cadre d'un cycle de Cantates ayant fait l'objet de plusieurs programmes et enregistrements dont le dernier opus « Trinitatis » paru au printemps 2023 chez Alpha Classics. Après la Passion selon saint Jean, puis les Oratorios de Pâques et de l'Ascension et divers programmes de Cantates de Jean-Sébastien Bach, Damien Guillon célèbre en 2024 les 15 ans de l'ensemble avec la Passion selon saint Matthieu.

Ensemble en résidence à l'Opéra de Rennes depuis 2016, Le Banquet Céleste reçoit l'aide du Ministère de la Culture (DRAC Bretagne) dans le cadre de son conventionnement, du Conseil Régional de Bretagne, du Conseil Départemental d'Ille-et-Vilaine et de la Ville de Rennes. Le Banquet Céleste bénéficie du soutien de la Caisse des Dépôts, Grand Mécène et de la Fondation Société Générale C'est vous l'avenir, Mécène principal de l'ensemble.

Le Banquet Céleste est adhérent de l'association Arviva - Arts Vivants, Art Durables, membre de la F.E.V.I.S et Administrateur de Profedim.

Le Banquet Céleste celebrates its fifteenth season of concerts. Drawing on his extensive experience, Damien Guillon brings together instrumentalists and singers in a collective project with a human and artistic dimension. The ensemble, founded by Damien Guillon in 2009, occupies a unique place in the landscape of French baroque ensembles and has taken up the repertoire of early music.

Damien Guillon brings together musicians for programmes whose line-up varies according to the artistic proposals. As conductor and head of an ensemble whose ranks he sometimes joins as singer or harpsichordist, Damien Guillon fuels a shared desire, a collective impetus. His singular approach is the hallmark of Le Banquet Céleste.

"I love the idea of playing music together, to be present for bringing artists together around a project. I try to guide the musicians, to lead them so that they give the best of themselves, by drawing on my own experience".

The programmes Damien Guillon devises cross the Europe of the Renaissance

and Baroque, stemming from the most famous composers (J.-S. Bach, J. Dowland, G.F. Handel, G.B. Pergolesi, H. Purcell, A. Vivaldi) to those for whom part of their music remains yet to be discovered (G. Frescobaldi, A. Caldara, A. Stradella, P.H. Erlebach, J.H. Karpberger). As for the recordings Le Banquet Céleste has released, which have been praised by the press, they provide new major performances.

In Brittany, Damien Guillon forges privileged connections with the region he comes from and partners with leading institutions. Since 2016, Le Banquet Céleste has been flourishing in a residency at the Rennes Opera, recognised for its energy and ability to defy forms and repertoires. In 2023, Le Banquet Céleste returns to the Opera de Rennes stage with *L'incoronazione di Poppea* by C. Monteverdi, a Festival d'Aix en Provence production directed by Ted Huffman.

Le Banquet Céleste is also called upon elsewhere in France and Europe, and performs at many festivals such as the Festival de Saintes, Festival de La Chaise

Dieu, Klangvokal Festival in Dortmund, Musiq'3 in Brussels or Oudemuziek Festival in Utrecht. The ensemble is invited to take part in prestigious musical seasons in France at the Royal Chapel of the Château de Versailles, Angers Nantes Opéra, the Caen Theatre, Poitiers T.A.P., the Seine Musicale, or abroad at the Concertgebouw in Bruges, Singel International Arts Centre (Antwerp), or Musiekcentrum in Bijloke (Gand) to name but a few.

Le Banquet Céleste has been directing part of its research towards the music of J.-S. Bach since it was established; for example as part of a cycle of Cantatas that have been the subject of several programmes and recordings, including

Trinitatis, released in Spring 2023 by Alpha Classics. After the St John Passion, the Easter and Ascension Oratorios and various programmes of Cantatas by Johann Sebastian Bach, Damien Guillon celebrates the ensemble's 15th anniversary in 2024 by performing the St Matthew Passion.

An ensemble in residency at the Rennes Opera since 2016, Le Banquet Céleste receives the support of the French Ministry of Culture (DRAC Brittany) as part of its public service contract, the Regional Council of Brittany, the Departmental Council of Ille-et-Vilaine and the City of Rennes. Le Banquet Céleste benefits from the support of the Caisse des Dépôts, Major Patron, and the Fondation Société Générale C'est vous l'avenir, Main Patron of the ensemble.

Le Banquet Céleste is a member of the association Arviva - Arts Vivants, Art Durables, a member of the F.E.V.I.S and Administrator of Profedim.

Le Banquet Céleste feiert seine fünfzehnte Konzertsaison. Dank seiner reichen Erfahrung bringt Damien Guillon Instrumentalisten und Sänger zusammen, um ein gemeinsames Projekt mit menschlicher und künstlerischer Dimension zu verwirklichen. Das von Damien Guillon 2009 gegründete Ensemble nimmt einen einzigartigen Platz in der Landschaft der französischen Barockensembles ein und erobert das Repertoire der Alten Musik.

Damien Guillon stellt Musiker für Programme zusammen, deren Besetzung je nach künstlerischen Vorschlägen variiert. Als Dirigent und Leiter eines Ensembles, dem er sich manchmal auch als Sänger oder Cembalist anschließt, nährt Damien Guillon einen gemeinsamen Wunsch und einen kollektiven Elan. Ein einzigartiger Ansatz, das Kennzeichen des Banquet Céleste.

„Ich mag die Idee, gemeinsam Musik zu machen und Künstler rund um ein Projekt zu vereinen. Ich versuche, die Musiker zu führen, sie zu tragen, damit sie das Beste aus sich herausholen

können, und kann mich dabei auf meine eigenen Erfahrungen stützen.“

Die von Damien Guillon zusammengestellten Programme führen durch das Europa der Renaissance und des Barocks und reichen von den berühmtesten Komponisten (J.-S. Bach, J. Dowland, G.F. Händel, G.B. Pergolesi, H. Purcell, A. Vivaldi) bis hin zu jenen, deren Musik zum Teil noch unentdeckt ist (G. Frescobaldi, A. Caldara, A. Stradella, P.H. Erlebach, J.H. Karpfberger). Die von der Presse gelobten Veröffentlichungen des Banquet Céleste auf Tonträgern bieten ihrerseits neue Referenzinterpretationen.

In der Bretagne knüpft Damien Guillon privilegierte Beziehungen zu seiner Heimatregion und arbeitet dabei mit führenden Institutionen zusammen. Seit 2016 kann sich Le Banquet Céleste in einer Residenz an der Opéra de Rennes weiter entwickeln, einem Opernhaus, das für seine Dynamik und seine Fähigkeit, mit Formen und Repertoires zu spielen, bekannt ist. 2023 übernimmt Le Banquet Céleste erneut die Opernbühne in der

Opéra de Rennes mit *L'incoronazione di Poppea* von C. Monteverdi, einer Produktion des Festivals d'Aix en Provence, inszeniert von Ted Huffman.

Le Banquet Céleste folgt außerdem Einladungen aus ganz Frankreich und Europa und tritt bei zahlreichen Festivals wie dem Festival de Saintes, dem Festival de La Chaise Dieu, dem Klangvokal Festival in Dortmund, Musiq'3 in Brüssel oder dem Oudemuziek Festival in Utrecht auf. Das Ensemble nimmt auch an renommierten Musiksaisons in Frankreich teil, z. B. in der Chapelle Royale du Château de Versailles, der Angers Nantes Opéra, dem Théâtre de Caen, dem T.A.P. de Poitiers, bei La Seine Musicale oder im Ausland im Concertgebouw Brügge, dem Singel International Arts Centre (Antwerpen), dem Musikzentrum de Bijloke (Gent), um nur einige zu nennen.

Le Banquet Céleste befasst sich seit seiner Gründung in einem Teil seiner Forschung mit der Musik von J.-S. Bach, unter anderem im Rahmen eines Kantatenzyklus, der Gegenstand mehrerer Programme und Aufnahmen war, darunter *Trinitatis*, das im Frühjahr 2023 bei Alpha Classics erschienen ist. Nach der Johannespassion, den Oster- und Himmelfahrtsratorien und verschiedenen Programmen mit Kantaten von Johann Sebastian Bach feiert Damien Guillon 2024 das 15-jährige Jubiläum des Ensembles mit der Matthäuspassion.

Das Ensemble Le Banquet Céleste ist seit 2016 in Residence an der Opéra de Rennes und wird im Rahmen seiner Konventionierung vom Kulturministerium (DRAC Bretagne), dem Regionalrat der Bretagne, dem Departementsrat von Ille-et-Vilaine und der Stadt Rennes unterstützt. Le Banquet Céleste wird außerdem von der Caisse des Dépôts als Großmäzenin und der Stiftung Société Générale C'est vous l'avenir als Hauptmäzenin des Ensembles unterstützt.

Le Banquet Céleste ist Mitglied der Vereinigung Arviva - Arts Vivants, Art Durables, Mitglied der F.E.V.I.S. und Mitglied des Verwaltungsrats von Profedim.



Heinrich Ignaz Franz Biber, gravé par Paul Seel, 1681



Adrien Mabire

Adrien Mabire

Né au sein d'une famille musicienne vivant à Caen, Adrien Mabire suit un cursus classique en trompette moderne auprès de Stéphane Bellanger. Attiré par la musique ancienne, sa rencontre avec Hervé Andéol le pousse à la découverte des instruments anciens à vents qu'il étudie avec Serge Delmas (cornet à bouquin), Jean-François Madeuf (trompette naturelle) et Elsa Franck (flûte à bec). Il participe pendant plusieurs années aux productions de

différents ensembles tels que Artaserse (P. Jaroussky), Le Poème Harmonique (V. Dumestre), Oltremontano (W. Becu), Le Concert Spirituel (H. Niquet), Ricercar Consort (P. Pierlot), Correspondances (S. Daucé), L'Orchestre des Champs Elysées, Collegium Vocale (P. Herreweghe), Anima Eterna (J. van Immerseel)... En dehors de ses activités d'artiste, il enseigne le cornet à bouquin et la trompette baroque dans différentes académies et institutions internationales.

Born into a musical family living in Caen, Adrien Mabire studied modern trumpet with Stéphane Bellanger. Drawn to early music, his meeting with Hervé Andéol led him to discover early wind instruments, which he studied with Serge Delmas (*cornet à bouquin*), Jean-François Madeuf (natural trumpet) and Elsa Franck (recorder). For several years he took part in productions by various ensembles including Artaserse

(P. Jaroussky), *Le Poème Harmonique* (V. Dumestre), *Oltremontano* (W. Becu), *Le Concert Spirituel* (H. Niquet), *Ricercar Consort* (P. Pierlot), *Correspondances* (S. Daucé), *L'Orchestre des Champs Elysées*, *Collegium Vocale* (P. Herreweghe), *Anima Eterna* (J. van Immerseel), etc. In addition to his artistic activities, he teaches the *cornet à bouquin* and the baroque trumpet at various international academies and institutions.

Adrien Mabire wurde in einer Musikerfamilie in Caen geboren und absolvierte eine klassische Ausbildung in moderner Trompete bei Stéphane Bellanger. Aufgrund seiner Vorliebe für alte Musik und seiner Begegnung mit Hervé Andéol entdeckte er alte Blasinstrumente und studierte sie bei Serge Delmas (*Cornet à bouquin*), Jean-François Madeuf (Naturtrompete) und Elsa Franck (Blockflöte). Er nahm mehrere Jahre lang an Produktionen verschiedener Ensembles wie Artaserse

(P. Jaroussky), *Le Poème Harmonique* (V. Dumestre), *Oltremontano* (W. Becu), *Le Concert Spirituel* (H. Niquet), *Ricercar Consort* (P. Pierlot), *Correspondances* (S. Daucé), *L'Orchestre des Champs Elysées*, *Collegium Vocale* (P. Herreweghe), *Anima Eterna* (J. van Immerseel)... teil. Neben seiner Tätigkeit als Künstler unterrichtet er an verschiedenen internationalen Akademien und Institutionen die Kunst des *Cornet à bouquin* und der Barocktrompete.



La Guilde des Mercenaires

La Guilde des Mercenaires

La Guilde des Mercenaires est un ensemble de musique ancienne constitué de plusieurs artistes réunis autour du cornettiste Adrien Mabire.

Originellement des organisations de solidarité, regroupant des hommes ayant des intérêts communs, l'ensemble prend ce nom de «Guilde» pour définir ces musiciens de plusieurs horizons mettant en commun leurs connaissances pour jouer la musique des XVI^e et XVII^e siècles. Ayant la volonté de faire sonner au maximum de leurs possibilités les «hauts instruments», La Guilde des Mercenaires est composée de chanteurs à la voix timbrée, et aux instrumentistes vaillants. L'ensemble s'attache à jouer la musique ancienne dans un résultat emballé et

virtuose, entretenant l'héritage légué par les musiciens de l'époque du Seicento, tout en prenant en compte les spécificités de notre temps. Ses enregistrements ont été salués par la critique, au niveau international. L'intégrale des Canzoni de Frescobaldi paraît en 2022.

Basé en Bretagne, mais faisant appel aux artistes de toute l'Europe, la Guilde est constituée de musiciens formés dans les plus grandes écoles. Par la personnalité des musiciens qui la composent, l'ensemble s'impose dans le paysage de la musique ancienne comme un ensemble dynamique.

La Guilde des Mercenaires reçoit l'aide du Ministère de la Culture DRAC Bretagne.

The *Guilde des Mercenaires* is an early music ensemble with several artists united around the cornet player Adrien Mabire.

The ensemble was originally organisations of solidarity, which brought together men who shared the same interests, and took on the name of “*Guilde*” to describe the set of musicians from several horizons who united their knowledge to play the music of the 16th and 17th centuries. Wanting to have the “great instruments” sound out to the maximum of their potential, the *Guilde des Mercenaires* is made up of singers with dulcet-toned voices, and gallant instrument players. The ensemble endeavours to play early music with a

thrilling and virtuoso result, looking after the heritage bequeathed by the musicians at the time of Seicento, all while taking into account the particularities of our time. Its recordings have been acclaimed by critics internationally. The complete *Canzoni de Frescobaldi* was released in 2022.

The *Guilde* is based in Brittany, but calls upon artists from all over Europe, and is made up of musicians trained in the greatest schools. Through the personality of the musicians in the ensemble, it makes a place for itself in the landscape of early music as an energetic ensemble.

The Guilde des Mercenaires receives the support of the French Ministry of Culture, DRAC Brittany.

Die *Guilde des Mercenaires* ist ein Ensemble für Alte Musik, das aus mehreren Künstlern besteht, die sich um den Kornettisten Adrien Mabire versammelt haben.

Ursprünglich als Solidaritätsorganisationen gegründet, die Männer mit gemeinsamen Interessen zusammenbrachten, nennt sich das Ensemble heute „*Gilde*“ und bezeichnet damit diese Musiker mit unterschiedlichen Hintergründen, die ihre Kenntnisse zusammenlegen, um die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zu interpretieren. Die *Guilde des Mercenaires* setzt sich aus Sängern mit klangvollen Stimmen und tapferen Instrumentalisten zusammen, deren Ziel es ist, den „hohen Instrumenten“ zu ihrem vollen Klang zu

entlocken. Das Ensemble ist bestrebt, Alte Musik in einem spannenden und virtuoseren Erlebnis zu interpretieren. Dabei wollen sie das Erbe der Musiker des Seicento pflegen und gleichzeitig die Besonderheiten der heutigen Zeit berücksichtigen. Seine Aufnahmen wurden von der internationalen Kritik hoch gelobt. Die gesammelten *Canzoni* von Frescobaldi sind 2022 erschienen.

Die in der Bretagne ansässige, aber mit Künstlern aus ganz Europa bestückte *Guilde* besteht aus Musikern, die an den renommiertesten Schulen ausgebildet wurden. Durch die Persönlichkeiten der daran beteiligten Musiker präsentiert sich die *Guilde* in der Landschaft der Alten Musik als sehr dynamisches Ensemble.

La Guilde des Mercenaires wird vom Kulturministerium DRAC Bretagne unterstützt.



L'église cathédrale de Salzburg, gravure de Karl Remshart d'après Franz Anton Danreiter, ca 1735



L'église cathédrale de Salzburg, gravure de Karl Remshart d'après Franz Anton Danreiter, ca 1731

Georg Muffat (1653 – 1704) MISSA IN LABORE REQUIES À 24

2. Kýrie, eléison.

Kýrie, eléison.

3. Christe, eléison.

Christe, eléison.

4. Kýrie, eléison.

Kýrie, eléison.

5. Gloria in excelsis Deo.

6. Et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.

7. Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,

8. Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam,

9. Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,

10. Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes
ad dexteram Patris,
Miserere nobis.

11. Quoniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Jesu Christe,

12. cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris.
Amen.

2. Seigneur, aie pitié

Seigneur, aie pitié

3. O Christ, aie pitié

O Christ, aie pitié

4. Seigneur, aie pitié

Seigneur, aie pitié

5. Gloire à Dieu au plus haut des cieux

6. Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

7. Nous te louons, nous te bénissons.
Nous t'adorons, nous te glorifions.

8. Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire,

9. Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout puissant

Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père,

10. Toi qui enlèves le péché du monde,
aie pitié de nous.

Toi qui enlèves le péché du monde;
reçois notre prière.

Toi qui es assis
à la droite du Père,
aie pitié de nous.

11. Toi seul es Seigneur,
Toi seul es
le Très-Haut, Jésus-Christ.

12. Avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père,
Amen.

2. Lord, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

3. Christ, have mercy upon us.

Christ, have mercy upon us.

4. Lord, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

5. Glory be to God on high, and in earth

6. Peace, good-will
towards men.

7. We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.

8. We give thanks to thee
for thy great glory,

9. O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.

O Lord, the only-begotten Son, Jesu Christ;
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,

10. That taketh away the sins of the world,
have mercy upon us.

Thou that taketh away the sins of the world,
receive our prayer.

Thou that sitteth
at the right hand of God the Father,
have mercy upon us.

11. For thou only art holy;
Thou only art the Lord;
Thou only, O Christ,

12. With the Holy Ghost, art most high
in the glory of God the Father.
Amen.

2. Herr, erbarme dich!

Herr, erbarme dich!

3. Christus, erbarme dich!

Christus, erbarme dich!

4. Herr, erbarme dich!

Herr, erbarme dich!

5. Ehre sei Gott in der Höhe

6. und Friede auf Erden
den Menschen seiner Gnade.

7. Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich,

8. und danken dir, denn groß ist deine
Herrlichkeit:

9. Herr und Gott; König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All,
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,

10. du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;

du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;

du sitzt zur
Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

11. Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus,

12. mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

15. Credo in unum Deum,
16. Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilibus omnium et invisibilibus.
17. Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
18. Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem descendit de caelis.
19. Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine, et homo factus est.
20. Crucifixus etiam
pro nobis sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est,
21. Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos;
cujus regni non erit finis.
22. Et in Spiritum Sanctum,
Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio,
simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam

15. Je crois en Dieu,
16. le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de toutes choses visibles et invisibles.
17. et en Jésus-Christ,
fils unique, de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu,
lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu,
Engendré, non pas fait,
Consubstantiel au Père,
Par qui tout a été fait.
18. Pour nous hommes
et pour notre salut, il descendit du ciel.
19. Et il s'est incarné
du Saint-Esprit,
En la Vierge Marie, et s'est fait homme.
20. Et il a été crucifié pour nous,
a souffert sous Ponce Pilate,
et a été enseveli,
21. et il ressuscité le troisième jour
selon les Écritures
Et il monta au ciel,
s'assit à la droite du Père
Et il viendra de nouveau, dans sa gloire,
juger vivants et morts
Et son règne n'aura pas de fin
22. Et au Saint Esprit,
Seigneur et auteur de la vie
qui procède du Père et du Fils.
Qui avec le Père et Fils
est conjointement adoré et glorifié;
qui a parlé par les prophètes.
Et en une sainte catholique

15. I believe in one God,
16. the Father Almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible;
17. And in one Lord Jesus Christ,
the Only Begotten Son of God,
begotten of his Father before all worlds,
God of God,
Light of Light,
very God of very God,
begotten, not made,
being of one substance with the Father;
by whom all things were made;
18. who for us men
and for our salvation came down from heaven,
19. and was incarnate
by the Holy Ghost
of the Virgin Mary, and was made man;
20. and was crucified
also for us under Pontius Pilate;
he suffered and was buried;
21. and the third day he rose again
according to the Scriptures,
and ascended into heaven,
and sitteth on the right hand of the Father;
and he shall come again, with glory,
to judge both the living and the dead;
whose kingdom shall have no end.
22. And I believe in the Holy Ghost,
the Lord, the Giver of Life,
who proceedeth from the Father and the Son;
who with the Father and the Son
together is worshipped and glorified;
who spoke by the Prophets.
And I believe one holy Catholic

15. Ich glaube an den einen Gott,
16. den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
17. Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesen mit dem Vater:
durch den alles geschaffen ist.
18. Er ist für uns Menschen und um unseres
Heiles Willen vom Himmel herabgestiegen.
19. Und er hat Fleisch angenommen
durch den Heiligen Geist
aus Maria, der Jungfrau und Mensch geworden ist.
20. Gekreuzigt wurde er sogar für uns,
unter Pontius Pilatus
ist er gestorben und begraben worden.
21. Und ist auferstanden am dritten Tage,
gemäss der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel
und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen mit Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und sein Reich wird kein Ende haben.
22. Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender:
der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohne zugleich
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten.
Ich glaube an die eine, heilige, katholische

et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismam
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi.
Amen.

et apostolique Eglise.
Je confesse un seul baptême
pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts
et la vie du siècle à venir.
Amen.

and Apostolic Church;
I acknowledge one Baptism
for the remission of sins;
and I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come.
Amen.

und apostolische Kirche.
Ich bekenne eine Taufe
zur Vergebung der Sünden,
und erwarte die Auferstehung der Toten
und das Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Heinrich Ignaz Biber (1644 - 1704) VESPERAE LONGIORES AC BREVIORES: "Dixit Dominus"

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

Tecum principium
in die virtutis tuae,
In splendoribus sanctorum ;
Ex utero ante luciferum genui te.
Juravit Dominus
et non paenitebit eum :
Tu es sacerdos in aeternum
Secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis ;
Confregit in die irae suae reges.

23. Le Seigneur a dit à mon Seigneur :
Assieds-toi à ma droite
Jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis
un escabeau pour tes pieds.
Le Seigneur enverra
le sceptre de ta puissance
depuis Sion.
Domine au milieu de tes ennemis.
Qu'avec toi soit le pouvoir
le jour de ta puissance,
dans les splendeurs des hommes de la vraie foi ;
De mon ventre dès l'aurore je t'ai engendré.

Le Seigneur l'a juré
et ne s'en repentira pas :
Tu es prêtre pour l'éternité
Selon le modèle de Melchisédech.

Le Seigneur est à ta droite ;
Il a brisé les rois le jour de sa colère.

23. The Lord said to my Lord:
Sit thou at my right hand:
Until I make thy enemies
thy footstool.
The Lord will send
forth the sceptre
of thy power out of Sion:
rule thou in the midst of thy enemies.
With thee is the principality
in the day of thy strength:
in the brightness of the saints:
from the womb before the day star I begot thee.

The Lord hath sworn,
and he will not repent:
Thou art a priest for ever
according to the order of Melchisedech.

The Lord at thy right hand
hath broken kings in the day of his wrath.

23. Der Herr sprach zu meinem Herrn:
Setze dich zu meiner Rechten,
bis ich hinlegen werde deine Feinde *
als Schemel deiner Füße.
Das Zepter
deiner Macht
sendet der Herr aus Zion:
Herrsche inmitten deiner Feinde!
Mit dir ist das Königtum am Tage deiner Macht,
im Glanz der Heiligen.
Aus dem Schoß habe ich dich vor dem
Morgenstern gezeugt.
Geschworen hat es der Herr
und es wird ihn nicht gereuen.
Du bist Priester in Ewigkeit
nach der Ordnung Melchisedeks.
Der Herr ist zu deiner Rechten,
er zerschmettert am Tag seines Zorns Könige.

Judicabit in nationibus ;
Implebit ruinas,
Conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet ;
Propterea exaltabit caput.

Il jugera les nations ;
Il [les] remplira de ruines,
Il fracassera les têtes sur la terre entière.

À l'eau du torrent en chemin il boira ;
À cause de cela il lèvera la tête.

He shall judge among nations,
he shall fill ruins:
he shall crush the heads in the land of the many.

He shall drink of the torrent in the way:
therefore shall he lift up the head.

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

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

Georg Muffat MISSA IN LABORE REQUIES À 24

24. Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli
et terra gloria tua.

25. Hosanna in excelsis.

26. Benedictus
qui venit in nomine Domini.

27. Hosanna in excelsis.

28. Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,

29. dona nobis pacem.

24. Saint, Saint, Saint,
le Seigneur, Dieu des armées.

Les cieux et la terre
sont remplis de Ta Gloire.

25. Hosanna au plus haut des cieux.

26. Béni soit celui
qui vient au nom du Seigneur.

27. Hosanna au plus haut des cieux.

28. Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde :
aie pitié de nous.

Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde :

29. accorde-nous la paix.

24. Holy, holy, holy,
Lord God of hosts,
Heaven and earth
are full of thy glory :

25. Glory be to thee, O Lord Most High.

26. Blessed is he who comes
in the name of the Lord,

27. Glory be to thee, O Lord Most High.

28. O Lamb of God,
that takest away the sins of the world :
have mercy upon us.

O Lamb of God,
that takest away the sins of the world :

29. grant us thy peace.

24. Heilig, heilig, heilig,
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde
von deiner Herrlichkeit.

25. Hosanna in der Höhe.

26. Hochgelobt sei,
der da kommt im Namen des Herrn.

27. Hosanna in der Höhe.

28. Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser.

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:

29. gib uns deinen Frieden.



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, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise dirigé par Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, 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, Les Épopées dirigées par Stéphane Fuget, 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, Coppel 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, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise dirigé par Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, 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, Les Épopées conducted by Stéphane Fuget, 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, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise unter der Leitung von Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV),

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, Les Épopées unter der Leitung von Stéphane Fuget, 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 allow us to offer the musical and artistic productions that make 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 financial support essential to 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. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

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

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

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

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

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

FAITES UN DON!

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

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

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

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

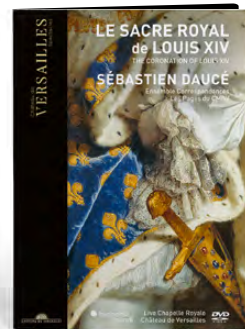
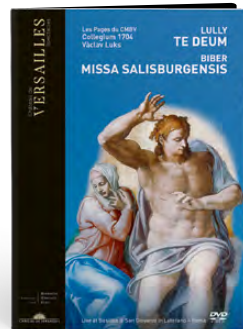
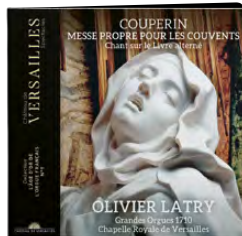
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie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

MAKE A DONATION!

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

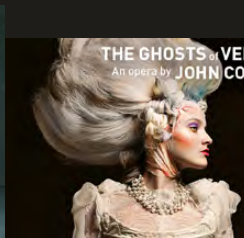
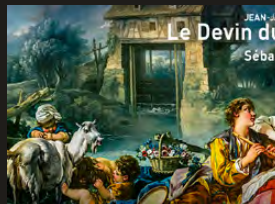
LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
 Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



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

Enregistré du 26 au 29 novembre 2022, à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Prise de son, montage : Gaëtan Juge

Direction artistique, montage, mixage : Olivier Rosset

Traduction française du texte de Peter Wollny : Laurent Cantagrel

Traduction anglaise du texte de Peter Wollny : ADT International

Le Banquet Céleste paraît ici avec l'aimable autorisation d'Alpha classics

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles

Pavillon des Roulettes, grille du Dragon

78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur

Graziella Vallée, administratrice

Béatrice Gallitelli, responsable des éditions discographiques

Ana-Maria Sanchez, chargée d'édition

Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale

de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

@chateauversailles.spectacles

@CVSpectacles @OperaRoyal

Château de Versailles Spectacles

Couverture : *Dôme de la cathédrale de Salzbourg* © Jannik - JWDSshots, Unsplash ;

p. 5, 51 © Victor Toussaint ; p. 10, 14, 41, 42, 45, 59, 68, 69 © Domaine public ;

p. 46 © Julien Benhamou ; p. 52 © Maël Photography ; p. 60 © François Berthier ;

p. 64 © Diego Salamanca ; p. 78 © DR ; p. 84 © Agathe Poupeney ;

4^{ème} de couverture : © June-O, Unsplash

Photogravure © Fotimprim, Paris.

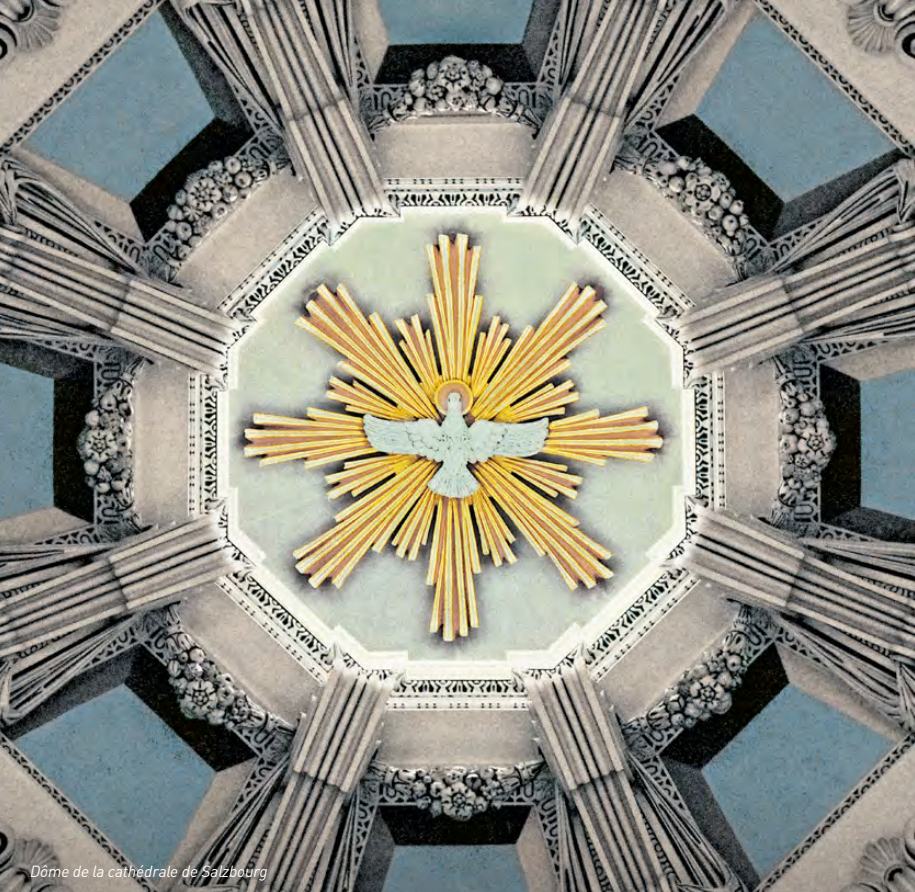
Château de
VERSAILLES
Spectacles



LE BANQUET CÉLESTE

DAMIEN GUILLON





Dôme de la cathédrale de Szeged

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644 – 1704)

23 Dixit Dominus 4'10

Georg Muffat – *Missa In Labore Requies a 24*

24 Sanctus 1'48

25 Hosanna 1'23

26 Benedictus 1'03

27 Hosanna – Da Capo 1'24

28 Agnus Dei 2'14

29 Dona nobis 1'43

Le Banquet Céleste

Damien Guillon, direction

La Guilde des Mercenaires

Adrien Mabire, direction

Chœur I

Sopranos

Violaine
Le Chenadec, solo
Armelle Marcq

Altos

Paul Figuier, solo
Marie Favier

Ténors

David Tricou, solo
Olivier Rault

Basses

Benoît Arnould, solo
Marc Busnel

Chœur II

Sopranos

Myriam Arbouz, solo
Marie Planinsek

Altos

Mélodie Ruvio, solo
Julien Freymuth

Ténors

Nicholas Scott, solo
Guillaume Gutierrez

Basses

Renaud Bres, solo
Emmanuel Vistorky¹

Chœur III

Violons

Marie Rouquié
Simon Pierre

Viols de gambe

Isabelle St-Yves
Christine Plubeau

Violone

Thomas de Pierrefeu

Chœur IV

Cornettinos

Adrien Mabire
Bork-Frithjof Smith

Trombones

Alexis Lahens
Arnaud Brétécher
Abel Rohrbach

Chœur V

Trompettes

Guy Ferber
Jean Bollinger
Darren Moore
Benoît Tainturier
Pierre-Yves Madeuf

Timbales

Laurent Sauron

Basso Continuo

Basson

Jérémie Papasergio

Orgue

Jean-Luc Ho

Clavecin

Kevin
Manent-Navratil



Le Banquet Céleste & La Guilde des Mercenaires, Chapelle Royale de Versailles

¹ Solo pistes 12 et 22

Note d'intention

Par Damien Guillon et Adrien Mabire

Ce disque est né de notre rencontre, la rencontre entre La Guilde des Mercenaires et Le Banquet Céleste, deux ensembles établis en région Bretagne – à Lannion pour le premier et à Rennes pour le second. Nous avons la volonté commune d'enregistrer cette œuvre aussi incroyable que rare et nous avons entrepris cette première collaboration d'envergure, pour un projet des plus intenses qui soit.

À l'étude de cette grande Messe de Georg Muffat, on est frappés par la synthèse des styles et la diversité des techniques d'écriture utilisées au fil des différents mouvements.

La recherche de variété et de contraste semble bien être au cœur de l'écriture de cette œuvre imposante, Georg Muffat fait ici usage de toute sa science de l'écriture musicale, utilisant les dialogues et alternances de soli / tutti, les différentes couleurs d'instrumentation et de dynamiques très précisément indiquées, toujours au service du texte qu'il met en musique.

Georg Muffat utilise dans cette œuvre la plus impressionnante des polychoralités

héritée de la Renaissance italienne, avec l'emploi de deux chœurs vocaux divisés en solistes et ripienistes, ainsi que trois «chœurs» instrumentaux de cordes et de vents faisant dialoguer ensemble et sur le même plan chanteurs et instrumentistes. L'écriture générale fait largement penser à celle d'un grand orgue vocal et instrumental, utilisant les parties vocales comme les jeux de fonds écrits dans le medium, et les instruments à vent; cornets, sacqueboutes et trompettes comme les jeux d'anches et de mixtures dans le registre plus aigu. L'ambitus général couvre et remplit parfois plus de quatre octaves sur un même accord, créant un effet de plénitude sonore qui rappelle le grand plenum d'un orgue. Georg Muffat utilise ce grand effectif au maximum de ses possibilités sonores et expressives, variant les styles – tantôt français, allemand ou italien – et les formes d'écriture, du contrepoint le plus strict aux fugues les plus complexes. C'est cette multiplicité de couleurs vocales et instrumentales, et cette grandeur sonore que nous avons cherché à restituer dans cet enregistrement, dans

l'écrin acoustique idéal de la Chapelle Royale du Château de Versailles.

La partition n'est pas sans poser quelques questions, à commencer par celle du choix des instruments à vent. Nous choisissons, pour l'effectif global, deux violons, deux violes de gambe, un violone, deux cornettino (la partition indiquant seulement cornets, afin de ne pas écraser le son, et en ayant des instruments plus petits, mais tout autant efficaces!), trois trombones, deux trompettes munies de trous pour les voix 1 et 2, trois trompettes non munies de trous pour les voix 3, 4 et 5, une bombarde basse (il est indiqué «basse de basson» dans la partition).

Au continuo, le traditionnel théorbe totalement superflu dans cet effectif, laisse sa place au clavecin, afin de dialoguer avec le grand orgue. Au sujet des trompettes, deux solutions s'offrent à nous: les trompettes percées et les trompettes non percées. Pour les deux premières voix, qui doivent dialoguer régulièrement sur les notes dites «à problème» de l'instrument non percé (fa et la), nous choisissons les trompettes mu-

nies de trous de correction qui permettent de jouer parfaitement juste. Les trois autres trompettes étant toujours dans un registre dit «de guerre», il est nécessaire de jouer des instruments longs, et non percés, afin d'obtenir l'impact d'une trompette militaire, comme par exemple dans le Crucifixus. Par ailleurs, l'utilisation des sourdines étant indiquée par Muffat lui-même, il est nécessaire de jouer des instruments non percés pour garder le timbre «sourdiné» adéquat. Concernant les chanteurs, la seule indication étant soli et tutti, nous optons alors pour un système conventionnel: huit solistes, qui seront doublés par huit autres chanteurs dans les tutti. Nous avons choisi des voix rodées à la polyphonie, et suffisamment affirmées pour assurer des parties solistes.

Ce sont 36 artistes que nous avons réunis pendant une semaine dans cette magnifique Chapelle Royale du Château de Versailles pour donner naissance à la version que nous sommes heureux de vous présenter ici. Un grand merci à nos équipes de production et à toutes les personnes travaillant «dans l'ombre».

Project note

By Damien Guillon and Adrien Mabire

This record is the product of our encounter: the encounter between La Guilde des Mercenaires and Le Banquet Céleste, two ensembles based in Brittany – the former in Lannion, the latter in Rennes. We had a shared desire to record this piece – as incredible as it is rare – and so we embarked on this first, large-scale collaboration on one of the most intense projects imaginable.

When studying this grand Mass by Georg Muffat, one is struck by the synthesis of styles and the diversity of composition techniques used over the course of the different movements.

The pursuit of variety and contrast appears very much central to the composition of this imposing piece; here Muffat draws on all his science of musical writing, using dialogues and alternating soli/tutti, specifying the different colours of instrumentation and dynamics very precisely, always in support of the text he has put to music.

In this work, Muffat employs the most impressive polychoralities inherited from the

Italian Renaissance, with the use of two voice choirs divided into soloists and ripienists, as well as three instrumental “choirs” of strings and wind instruments that bring singers and instrumentalists into a shared dialogue, on the same level. The general composition is highly reminiscent of that of a piece of great vocal and instrumental organ music, using the vocal parts as the foundation stops written in the medium, and the wind instruments – cornets, sackbuts and trumpets – as the reed stops and mixtures in the uppermost register. The general ambitus spans and at times fills over four octaves in a single chord, creating an effect of sonic plenitude evocative of the full organ plenum. Muffat takes this expansive orchestra to the very limits of its resounding and expressive possibilities, varying styles – by turns French, German and Italian – and forms of writing, from the strictest counterpoint to the most complex fugues. It is this multiplicity of vocal and instrumental colours, and this truly grand sound, that we have sought to re-

create in this recording, made in the ideal acoustic setting of the Chapelle Royale of the Château de Versailles.

The score does, however, raise a few questions, beginning with the choice of wind instruments. For the full orchestra, we have chosen two violins, two viola de gambas, one violone, two cornettinos (as the score mentions only cornets, so as not to flatten the sound, and as our instruments are smaller yet just as effective!), three trombones, two trumpets with added vent holes for voices 1 and 2, three trumpets without holes for voices 3, 4 and 5, and one bass bombard (“bass bassoon” is written in the score).

In the continuo, the traditional theorbo, which is entirely superfluous in this orchestra, is replaced by the harpsichord in order to interact with the great organ. As for the trumpets, we had two possible solutions: with or without holes. For the first two voices, which must frequently dialogue on the so-called “problematic” notes of

the instrument without holes (F and A), we have chosen trumpets with corrective holes that enable the instruments to be played perfectly in tune. As the three others remain in a so-called “war” register, long instruments, without holes, must be played in order to achieve the impact of a military trumpet, as in the Crucifixus, for example. Furthermore, as the use of mutes is specified by Muffat himself, it is important to play instruments without holes in order to retain an appropriately “muted” timbre. As for the singers, since the only specification is soli and tutti, we have opted for a conventional system of eight soloists, doubled by eight other singers in the tutti. We have chosen singers well-versed in polyphony and strong enough to perform solo parts.

We brought together 36 artists for one week in this magnificent Royal Chapel at the Château de Versailles to produce this version, which we are delighted to present to you here. We would like to warmly thank our production teams and all those working behind the scenes.



Vue de l'intérieur de la cathédrale de Salzbourg, anonyme, ca 1654

Erläuterungen

Von Damien Guillon und Adrien Mabire

Diese CD verdankt ihre Entstehung unserer Begegnung, der Begegnung zweier in der Region Bretagne etablierten Ensembles, La Guilde des Mercenaires (Lannion) und Le Banquet Céleste (Rennes). Wir hatten gemeinsam den Wunsch, dieses unglaubliche und seltene Werk einzuspielen, und so kam es zu dieser ersten großen Zusammenarbeit für ein äußerst intensives Projekt.

Bei näherer Beschäftigung mit dieser großen Messe von Georg Muffat ist man von der Synthese der Stile und der Vielfalt der Schreibtechniken beeindruckt, die in den verschiedenen Sätzen verwendet werden.

Die Suche nach Abwechslung und Kontrasten scheint das Herzstück der Komposition dieses imposanten Werks zu sein. Georg Muffat macht hier von seiner ganzen Kenntnis der musikalischen Komposition Gebrauch,

indem er Dialoge und Wechsel von Soli/Tutti, verschiedene Klangfarben der Instrumentation und sehr genau angezeigte Dynamiken einsetzt, die immer dem Text dienen, den er vertont.

Georg Muffat verwendet in diesem Werk die eindrucksvollste, aus der italienischen Renaissance übernommene Mehrchörigkeit. Er setzt zwei Vokalchöre ein, die in Solisten und Ripienisten unterteilt sind, sowie drei instrumentale „Chöre“ aus Streichern und Bläsern und lässt die Sänger und Instrumentalisten auf derselben Ebene miteinander in Dialog treten. Die Gesamtkomposition erinnert stark an eine große Vokal- und Instrumentalorgel, wobei die Vokalstimmen als Grundregister in der Mittellage und die Blasinstrumente – Zinken, Posaunen und Trompeten – als Zungenregister und Mixturen in der höheren Lage eingesetzt werden. Der

allgemeine Ambitus umfasst und füllt manchmal mehr als vier Oktaven auf einem Akkord und erzeugt so einen Effekt der Klangfülle, der an das große Plenum einer Orgel erinnert. Georg Muffat nutzt diese große Besetzung bis zum Maximum ihrer klanglichen und expressiven Möglichkeiten und variiert dabei die Stile – mal französisch, deutsch oder italienisch – und die Schreibweisen, vom strengsten Kontrapunkt bis zu den komplexesten Fugen. Diese Vielfalt an vokalen und instrumentalen Farben und diese klangliche Größe haben wir in dieser Aufnahme – in der idealen akustischen Umgebung der Chapelle Royale des Schlosses von Versailles – versucht, wiederzugeben.

Die Partitur wirft einige Fragen auf, angefangen bei der Wahl der Blasinstrumente. Wir entschieden uns in der Gesamtbesetzung für zwei Violinen, zwei Gamben, eine Violone, zwei kleine Zinken (in der Partitur steht nur Zinken, die kleineren zerdrücken den Klang nicht und sind ebenso effektiv!), drei Posaunen, zwei

Loch-Trompeten für die Stimmen 1 und 2, drei lochlose Trompeten für die Stimmen 3, 4 und 5, eine Basspommer (in der Partitur steht „Bassfagott“).

Im Continuo haben wir die traditionelle Theorbe, die in dieser Besetzung völlig überflüssig ist, durch das Cembalo ersetzt, um mit der großen Orgel in Dialog zu treten. Bei den Trompeten standen uns zwei Möglichkeiten offen: Trompeten mit oder ohne Löcher. Für die ersten beiden Stimmen, die regelmäßig auf den sogenannten „Problemnoten“ des lochlosen Instruments (F und A) einen Dialog führen müssen, wählten wir Trompeten mit Korrekturlöchern, die ein perfektes Spiel ermöglichen. Da die drei anderen Trompeten immer noch in einem sogenannten „Kriegsregister“ sind, war es notwendig, lange, lochlose Instrumente zu spielen, um die Wirkung einer Militärtrompete zu erzielen, wie zum Beispiel im Crucifixus. Da Muffat selbst die Verwendung von Dämpfern angibt, mussten zudem lochlose Instrumente gespielt werden, um die richtige „gedämpfte“ Klangfarbe zu

bewahren. Da die einzige Angabe zu den Sängern Soli und Tutti lautet, haben wir uns für ein konventionelles System entschieden: acht Solisten, die in den Tutti von acht weiteren Sängern verdoppelt werden. Wir haben Stimmen gewählt, die in Polyphonie versiert und stark genug sind, um Solopartien zu übernehmen.

Eine Woche lang haben wir 36 Künstler in dieser wunderschönen königlichen Kapelle des Schlosses von Versailles zusammengebracht, um die Version entstehen zu lassen, die wir Ihnen hiermit vorstellen. Wir möchten unseren Produktionsteams und allen, die „im Hintergrund“ gearbeitet haben, ein herzliches Dankeschön aussprechen.

Georg Muffat – *Missa In labore requies*

Par Peter Wollny



La Primauté de Saint Philippe Benitus, Erasmus Hämmerle, 1649, l'une des seules représentations picturales de l'intérieur de la Cathédrale de Salzbourg à l'époque baroque

On a souvent dit que le XVII^e siècle avait été l'époque des divisions religieuses entre différentes confessions. Les courants spirituels et théologiques très divers qui ont accompagné ce phénomène étaient nés en réaction à la Réforme, mise en branle un siècle plus tôt par Martin Luther et ses partisans, et à laquelle l'Église catholique romaine avait répondu en lançant ce que l'on a appelé la Contre-Réforme et en s'efforçant par tous les moyens de reconqu岸er les territoires passés au protestantisme. Ce mouvement de renouveau religieux et politique du catholicisme avait pour objectif de restaurer l'unité de l'Église et de défendre l'ambition du pape à être le souverain unique de toute la chrétienté. L'archevêché de Salzbourg, dont les princes-archevêques exerçaient un pouvoir temporel aussi bien que spirituel sur leur territoire, constituait un des centres de ces efforts de reconquête. Les accords de

paix qui avaient mis fin à la dévastatrice guerre de Trente Ans (1618-1648), guerre de religion acharnée entre catholiques et protestants, n'avaient certes pas mis fin aux tensions entre les confessions, mais ils avaient créé une situation nouvelle imposant de trouver d'autres moyens pour agir sur les protestants. Ainsi naquit l'idée de mettre tous les arts au service de la Contre-Réforme – l'architecture sacrée et les arts plastiques, mais aussi et surtout la musique –, en les chargeant de représenter le catholicisme comme une religion puissante, fastueuse et invincible. À cet égard, la cathédrale de Salzbourg, achevée en 1628 et qui offrait la possibilité de placer plusieurs ensembles distincts de musiciens dans les quatre tribunes construites aux piliers de la croisée du transept, permettait d'exécuter d'imposantes œuvres musicales à plusieurs chœurs, selon la technique développée à Venise vers la fin

du XVI^e siècle. Léopold Mozart a décrit avec précision en 1757 la répartition des musiciens : on plaçait d'ordinaire trois ensembles dans le chœur et les deux tribunes est (de part et d'autre de l'entrée du chœur), auxquels se joignaient, les jours de grandes fêtes solennelles, des trompettes et des timbales placées sur les deux tribunes ouest. On peut imaginer que c'était aussi la disposition adoptée pour exécuter la messe de Georg Muffat, pièce maîtresse de ce disque, qui est un des exemples les plus impressionnants du somptueux style baroque autrichien, dont le caractère monumental visait à subjuguier littéralement les sens des auditeurs.

En un sens, Georg Muffat (1653-1704) est une exception parmi les compositeurs d'Autriche et du sud de l'Allemagne de son époque, aussi bien par ses origines qu'eu égard à son style musical. Les conflits religieux et politiques qui ébranlaient l'Europe ont fortement marqué le cours de sa vie, mais ils lui ont également permis de se former. Ses ancêtres étaient en effet des catholiques anglais et écossais qui, comme beaucoup de leurs contemporains, avaient

émigré en Savoie à cause de la répression exercée contre eux sous la reine Élisabeth I^{re}. Un document d'inscription plus tardif de Georg Muffat confirme qu'il est né à Megève, mais d'autres indications font supposer que sa famille s'est ensuite rapidement installée en Alsace. Quoi qu'il en soit, le jeune Muffat se rend à Paris dès l'âge de dix ans pour y faire, selon ses propres termes, « entre mes autres applications à la musique [...] pendant six ans un assez grand estude » du « style français de Lully », c'est-à-dire de la musique de ballet à la française. On peut supposer qu'il a fait son apprentissage chez un organiste parisien et qu'il en a profité pour entrer en relation avec l'orchestre royal ainsi qu'avec Lully lui-même. À partir de 1669, un document atteste que Muffat est élève à la prestigieuse école latine de Sélestat. Deux ans plus tard, il entre au lycée jésuite de Molsheim, en Alsace, où il occupe également son premier poste d'organiste. Pour fuir les dangers de la guerre de Hollande (1672-1678), Muffat part d'abord pour Ingolstadt en 1674, où il s'inscrit à l'université, avant de se rendre successivement à

Prague, Vienne et Olmütz (aujourd'hui Olomouc, en Tchéquie). Il obtient son premier engagement fixe en 1678 à Salzbourg, l'une des plus somptueuses villes de résidence de l'Empire, où il devient organiste et valet de chambre du prince-archevêque Maximilian Gandolph von Kuenburg. L'orchestre de la cour, composée d'éminents musiciens, était alors dirigé par le compositeur Andreas Hofer, qui brillait particulièrement par ses œuvres religieuses polychorales, vocales et instrumentales. Le poste de vice-maître de chapelle était occupé par le violoniste virtuose Heinrich Ignaz Franz Biber.

Muffat semble d'abord avoir joui de la faveur particulière du prince-archevêque, car celui-ci l'envoya en 1681 faire un séjour d'un an à Rome, où il se forma auprès d'Arcangelo Corelli et eut l'occasion de découvrir son brillant style orchestral. De retour à Salzbourg, le jeune musicien, âgé d'à peine trente ans, faisait déjà partie des compositeurs les plus expérimentés de son temps, maîtrisant toutes les conquêtes les plus récentes de la musique européenne. On ne sait pourquoi cette expérience n'a pas entraîné pour lui une promotion

ou une augmentation de son revenu à Salzbourg. Des réticences et des courants contraires faisaient manifestement obstacle à sa carrière professionnelle. Dans l'avant-propos de son recueil *Außerlesene Instrumental-Music* [Choix de musique instrumentale], paru en 1701, il fait une allusion révélatrice à l'« envie méchante » à laquelle il aurait été en butte à Salzbourg, et il n'est pas exclu que cette expression renvoie à des tensions qui l'auraient opposé à Biber, plus âgé que lui et devenu maître de chapelle depuis 1684. Quand, en 1687, après la mort de Maximilian Gandolph, son successeur, le comte Johann Ernst von Thun, prit des mesures d'économie radicales qui amoindrirent l'orchestre de cour, Muffat se mit en quête d'un nouveau poste. En 1690, il devint finalement maître de chapelle à la cour de Johann Philipp von Lamberg, prince-évêque de Passau, où il resta jusqu'à sa mort, en février 1704.

La *Missa In labore requies*, qui nous est parvenue dans une partition autographe provenant de la succession de Joseph Haydn, est une œuvre majeure de la période salzbourgeoise de Muffat.

On ignore malheureusement à quelle occasion elle a été composée: seul le lieu de sa création, Salzbourg, est attesté par le papier utilisé pour la copie de la partition. La devise «In labore requies» («[tu es] le repos dans le labeur») est un vers de la quatrième strophe du *Veni, Sancte Spiritus*, «Viens, Esprit saint», séquence médiévale de la Pentecôte, mais on ne peut guère en tirer d'informations d'ordre musical ou biographique. Il est seulement frappant de constater que Johann Caspar Kerll, un collègue viennois de Muffat, a également emprunté un vers à cette même strophe dans le titre de sa *Missa In fletu solatium* («[tu es] le réconfort dans les pleurs»), composée en 1683 à l'occasion du siège de Vienne par l'armée turque. Ces titres ne prouvent cependant pas que ces œuvres étaient destinées à la liturgie de la Pentecôte.

La grande messe solennelle de Muffat est composée pour vingt-quatre voix, réparties en deux chœurs vocaux et trois ensembles instrumentaux. Elle s'inscrit ainsi dans la tradition d'Andreas Hofer et de Heinrich Ignaz Franz Biber. L'auditeur attentif ne tardera cependant

pas à remarquer que Muffat a enrichi de nombreux aspects ses modèles plus anciens. Outre ses somptueuses sections en *tutti*, l'œuvre comprend des passages finement travaillés sur le plan du contrepoint et de l'harmonie, dans lesquels les différents groupes d'instruments dialoguent de manières variées avec les parties vocales.

Dès les premières mesures du Kyrie se fait entendre une basse *romanesca*, alors à la mode, qui aère habilement la lourdeur du grand ensemble. Un effet similaire est produit par l'alternance rapide des trois groupes instrumentaux: les trompettes, les cornets à bouquin et les cordes se lancent mutuellement de brefs motifs dans un jeu d'échanges virtuose, créant ainsi une sonorité étonnamment agile et filigrane. Quand, à la fin du deuxième Kyrie, le rythme passe à une mesure ternaire, la majesté monumentale et la légèreté de la danse fusionnent de manière stupéfiante.

Le Gloria et le Credo, parties de la messe longues et chargées en texte, séduisent par leur diversité musicale. À côté de sections massives en *tutti*, de délicats

passages solistes présentent un caractère de musique de chambre (comme le «Laudamus te» avec sa basse marchante qui évoque Corelli). La mise en musique des mots «Domine Deus» est également d'un effet très original: le texte est chanté lentement par les voix solistes du premier chœur accompagnées par des trémolos de cordes.

Le Credo déploie lui aussi un riche éventail d'idées musicales. Avec un grand talent pour faire produire de puissants effets à des mots isolés et un sens infaillible pour le développement de grandes lignes de tension, Muffat crée une étourdissante mosaïque d'images sonores variées. L'utilisation de cinq trompettes en sourdine sur les mots «passus et sepultus est» («il souffrit sa passion et fut mis au tombeau») ainsi que lors de l'évocation des morts est particulièrement impressionnante. Ce passage évoque ainsi les funérailles solennelles d'un prince.

Les coloris et la richesse d'idées des différentes sections se poursuivent dans le Sanctus et l'Agnus Dei. Lors de la dernière invocation de l'«Agneau de Dieu», avec

l'imploration de la miséricorde et la prière de paix, on entend une nouvelle fois – conformément à une ancienne tradition – la musique du premier Kyrie. Le cercle des émotions se referme ainsi, la grande messe sur le point de s'achever revient à son début.

Dans sa *Missa In labore requies*, Muffat a réussi à enrichir d'éléments importants la tradition de la musique vocale et instrumentale en exploitant de manières toujours différentes les possibilités que lui offrait le vaste ensemble qu'il avait choisi. Il serait difficile de trouver une messe complète de cette époque qui soit parvenue à conjuguer avec autant de perfection l'expérimentation audacieuse et la solidité du travail artisanal, la cohérence de la conception et la richesse de l'invention musicale.

La grande messe de Muffat est complétée dans cet enregistrement par trois œuvres d'autres compositeurs salzbourgeois du XVII^e siècle: deux sonates, l'une de Johann Stadlmayr, l'autre de Johann Heinrich Schmelzer, et un psaume mis en musique par Heinrich Ignaz Franz Biber.

Né vers 1575, sans doute à Freising, en Bavière, Johann Stadlmayr entra comme musicien à la cour épiscopale de Salzbourg en 1603, où il fut nommé maître de chapelle dès l'année suivante, avant d'être employé par la suite à la cour de l'archiduc Maximilien, à Innsbruck. Peu avant sa mort, Stadlmayr publia son *Apparatus musicus sacrarum cantionum concertantium*, recueil de «chants sacrés concertants» que l'on peut considérer comme la somme de son œuvre musical. C'est de cet ouvrage qu'est tirée la *Sonata a 13*, aux somptueuses sonorités.

L'ascension professionnelle extraordinairement rapide de Heinrich Ignaz Franz Biber, qui, d'un musicien de second rang dans une petite ville de résidence, est devenu un virtuose du violon internationalement célèbre, un maître de chapelle grassement rémunéré et un compositeur novateur, a commencé par une fuite qui fit sensation : à la fin de l'automne 1670, Karl von Liechtenstein-Castelcorn, prince-archevêque d'Olmütz, qui résidait à Kremsier, en Moravie (aujourd'hui Kroměříž), envoya le jeune Biber, son musicien et valet de chambre,

à Absam, où il devait aller chercher un certain nombre d'instruments à cordes qui avaient été commandés au célèbre luthier Jakob Stainer. Mais Biber profita de cette occasion pour quitter définitivement son poste : il se rendit en droite ligne à Salzbourg, où l'attendait déjà un nouvel emploi à la cour du prince-archevêque. Toutes les tentatives entreprises de toute urgence pour rattraper le fugitif furent vaines et il ne resta plus au prince de Kremsier qu'à se faire confirmer par ses sujets la «manière honteuse dont Votre valet de chambre Franz Biber a abusé des grâces reçues» et à se résigner à sa perte. Ce qui nous paraît aujourd'hui l'entreprise téméraire – et plutôt dangereuse compte tenu de l'époque – d'un jeune risqué-tout audacieux était probablement un coup préparé de longue main par le prince-archevêque de Salzbourg, Maximilian Gandolph von Kuenburg, qui parvint de cette manière à ôter de son poste un musicien prometteur et à le recruter pour son propre orchestre de cour. Différents indices vont dans ce sens, notamment le fait qu'un laquais au service du prince de Salzbourg se soit

aussitôt présenté chez Stainer, à Absam, à la place de Biber en fuite, afin d'assurer le bon acheminement vers Kremsier des instruments commandés. Biber reprit d'ailleurs contact par écrit avec son ancien employeur d'Olmütz peu de temps après et envoya ses plus récentes compositions à Kremsier, sans aucun doute à la suite d'une réconciliation, ce qui confirme également l'hypothèse de l'intervention d'un personnage haut placé. Il est à peu près impossible de savoir précisément ce qui a pu pousser Biber à se rendre à Salzbourg pour y occuper, dans un premier temps, un poste équivalent de valet de chambre et de musicien : il aura sans doute été attiré par de meilleures conditions de travail, par quelque promesse financière et surtout par l'espoir d'une ascension rapide dans la hiérarchie de l'orchestre de la cour. De fait, Biber fut nommé vice-maître de chapelle en 1679 puis, en 1684, maître de chapelle du remarquable ensemble salzbourgeois. En reconnaissance des faveurs dont il était l'objet, il fit imprimer plusieurs séries d'œuvres instrumentales dédiées à son maître, qui affermirent en même

temps sa réputation de compositeur bien au-delà des frontières de la principauté de Salzbourg.

En 1693, Biber publia un vaste recueil de psaumes mis en musique, intitulé *Vesperae Longiores ac Breviares* («Vêpres longues et brèves»), destinés à accompagner les offices de vêpres. C'est de ce recueil qu'est tiré le *Dixit Dominus* que nous entendons ici. Dans sa concision, l'œuvre respecte scrupuleusement les directives que l'archevêque Johann Ernst von Thun, deuxième patron salzbourgeois de Biber, avait émises aussitôt après son élection à l'archevêché, en 1687, pour les œuvres musicales interprétées lors des offices religieux dans sa ville. En fait, cette ordonnance signifiait la fin d'une ère de splendeur opulente pour la musique de cour salzbourgeoise, mais Biber parvint à compenser ces prescriptions restrictives par une profusion débordante d'idées musicales, dans lesquelles on reconnaît les expériences variées qu'il avait accumulées au cours de son existence de musicien, longue et bien remplie. La conduite délicate et mélodieuse des parties vocales

annonce déjà des évolutions stylistiques qui seront déterminantes pour la musique du XVIII^e siècle.

Vers le milieu du XVII^e siècle, Johann Heinrich Schmelzer, maître de chapelle de l'empereur, était l'un des compositeurs les plus influents dans le genre musical de la sonate pour plusieurs instruments. Il était originaire de la petite ville de Scheibbs, en Basse-Autriche, où il vit le jour au début des années 1620. On ne sait rien des vingt premières années de sa vie, et en particulier de la formation musicale de ce fils d'artisan – un document qualifie son père de boulanger, un autre de tanneur. Il est possible que Schmelzer ait été admis dès sa jeunesse comme soprano dans la chapelle de cour impériale, et il semble plausible qu'il y ait appris le violon auprès d'Antonio Bertali, célèbre virtuose italien. Les plus anciens documents témoignant de l'activité de Schmelzer remontent à 1643: on l'y trouve mentionné comme «*instrumentalis musicus*» («*musicien instrumentiste*») et «*cornetist*» («*joueur de cornet à bouquin*») à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. En 1649, il

fut nommé violoniste dans l'orchestre de cour de l'empereur Ferdinand III. Mais la véritable carrière de Schmelzer ne commença que presque dix ans plus tard, lors de l'accession au trône de Léopold I^{er}, qu'il accompagna en 1658 avec un ensemble instrumental pour son couronnement à Francfort-sur-le-Main. Cet événement solennel marqua le point de départ de sa célébrité future. L'année 1658 constitue aussi le début de la période créatrice la plus féconde de Schmelzer: en 1659, 1662 et 1664 parurent trois anthologies d'œuvres instrumentales qui élevaient le genre de la sonate, d'implantation encore récente dans les pays de langue allemande, à un niveau technique et musical entièrement nouveau. À la cour, Schmelzer était surtout chargé de composer des musiques de ballet, exécutées lors des représentations d'opéras ou de *singspiels* et à l'occasion de diverses manifestations festives. Ses mérites le firent nommer vice-maître de chapelle en 1671, et, en 1679, il fut même le premier musicien non italien depuis le début du XVII^e siècle à être nommé maître de chapelle de la

musique de cour impériale. Qui plus est, l'empereur l'anoblit et il eut désormais le droit de s'appeler «*Schmelzer von Ehrenruef*». Il ne put cependant pas jouir longtemps de ces distinctions: en 1679, la peste menaçant Vienne, Schmelzer s'enfuit à Prague avec ses proches à la suite de la famille impériale. L'épidémie ne tarda pas à s'y propager aussi avec une rapidité effrayante et Schmelzer en mourut victime en février ou mars 1680.

Imprimé à Nuremberg en 1662, son recueil *Sacro-profanus Conventus musicus*, «*Concert musical sacré et profane*», fut diffusé dans l'ensemble des

pays de langue allemande. L'apport de ces sonates de Schmelzer dans l'histoire de la musique est à chercher dans l'association d'une structure formelle logique, d'un style de composition lié et d'un déploiement de virtuosité instrumentale. Ce faisant, il reprenait le modèle plus ancien de la *sonata concertata*, dont il modifia des éléments essentiels et qu'il adapta à son propre style, doux et mélodieux. Dans la *Sonata XII* pour sept instruments obligés, Schmelzer fait jouer avec virtuosité deux cornets à bouquin et deux trompettes sur un tapis sonore de trois trombones graves.

Georg Muffat – *Missa In labore requies*

By Peter Wollny

The 17th century is frequently referred to as the age of confessionalisation and religious schism. The accompanying multi-layered intellectual and theological currents were a reaction to the reformation set in motion a century earlier by Martin Luther and his comrades-in-arms, to which the Roman Catholic church reacted on its part with the so-called Counter-Reformation and the attempt to re-Catholicise the apostate areas. This religious and political Catholic renewal movement aimed to reverse the division of the church and affirm the sole claim to power of the Pope as the head of the whole of Christendom. A centre of these efforts was the Archbishopric of Salzburg, whose Prince-Archbishops exerted both spiritual and secular power over their territory. After the end of the devastating Thirty Years' War (1618–1648) – the bitter religious war between Catholics and Protestants –

and the peace treaty signed between the opposing parties, the tensions between the denominations were certainly not resolved, but it was necessary to find other methods of influence. Thus the idea came about to stage the Catholic religion in sacral architecture, the visual arts and not least music as imposing, magnificent and invincible. Completed in 1628, Salzburg Cathedral with its four-pillar galleries offered the opportunity to position several ensembles separately from each other and implement the technique of polychoral music, which developed towards the end of the 16th century in Venice. As Leopold Mozart described in detail in 1757, it was common to place three groups respectively on the two eastern dome galleries and in the choir, which were joined on high feast days by trumpets and timpani on the two western dome galleries. This positioning was also adopted for the mass by Georg Muffat

found in the middle of this CD. The work is one of the most impressive examples of the magnificent Austrian Baroque style, whose monumentality aims to do no less than overpower the senses.

In a certain sense, Georg Muffat (1653–1704) is an outsider among the Austrian and South German composers of his time; this holds true for both his origins and his musical style. The religious and political conflicts in Europe decisively shaped the course of his life, yet at the same time made his education possible. Muffat's forebearers were English and Scottish Catholics who – like many of their contemporaries – emigrated to Savoy due to the repressions enacted under Elizabeth I. His birthplace of Megève is confirmed in a later registration record, but there are also indications that the family very soon moved to Alsace. At the tender age of ten, the young Muffat went to Paris, where by his own

account he “diligently applied himself for six years, in addition to other music studies,” to mastering “Lully's French style”, i.e. the French ballet style. It can be assumed that he was apprenticed to one of the Paris organists and alongside this made connections with the Royal Chapel and Lully himself. From 1669, it has been established that Muffat was a pupil at the renowned Latin school in Sélestat. Two years later, he switched to the Jesuit college in Molsheim in Alsace, where he also held his first position as an organist. To avoid the threats of the Franco-Dutch War (1672–1678), in 1674 Muffat fled first to Ingolstadt, where he enrolled at the university, and his later travels took him to Prague, Vienna and Olomouc. He found his first permanent position in 1678 in Salzburg, where he worked as organist and valet for Prince-Archbishop Maximilian Gandolph von Kuenburg at one of the most splendid

residences in the empire. The court chapel was filled with great musicians and led by composer Andreas Hofer, who particularly shone with his works in the polychoral vocal and instrumental church style. Along with Hofer, violin virtuoso Heinrich Ignaz Franz Biber held the post of Vice-Kapellmeister.

Muffat initially seems to have enjoyed the special favour of the Prince-Archbishop, as the latter sent him to study in Rome for a year in 1681, where he took lessons under Arcangelo Corelli and discovered his brilliant orchestral style. Back in Salzburg, the by then barely 30-year-old musician was now one of the most experienced composers, familiar with all modern accomplishments in contemporary European music. Why this was not reflected in a promotion or a raise in Salzburg remains a mystery. There were obviously reservations and adverse dynamics that hindered his professional advancement. In the preface to his *Außerlesenen Instrumental-Music* published in 1701, there is a telling allusion to “malicious envy” directed against him at that time in Salzburg and

it cannot be ruled out that this is referring to tensions between him and the older Kapellmeister Biber. When, after the death of Maximilian Gandolph (1687), his successor Johann Ernst Graf von Thun then weakened the court chapel with drastic cost-cutting measures, Muffat began to look around for a new position. In 1690, he eventually became Kapellmeister at the court of Prince-Bishop Johann Philipp von Lamberg in Passau and remained here until his death in February 1704.

A major work from his time in Salzburg is the *Missa In labore requies* passed down in an autograph score from Joseph Haydn's estate. Unfortunately, nothing is known about the reason for its composition; only the place of origin of Salzburg is attested by the paper on which it is written. The motto “In labore requies” (“Rest [art Thou] in our toil”) comes from the fourth verse of the medieval sequence “Veni, Sancte Spiritus”, yet it is unclear whether a musical or biographical connection can be extrapolated therefrom. It is striking that, in his 1683 *Missa In fletu solatium* (“Solace [art Thou] in our grief”),

composed on the occasion of the siege of the city of Vienna by the Turkish army, Muffat's Vienna-based counterpart Johann Caspar Kerll quotes a line from the same verse of the abovementioned sequence. Whether this could have been intended as a liturgical indication for Pentecost has, however, not been proven.

The great feast day mass is scored for a total of 24 parts divided into two vocal and three instrumental choirs; in this respect, it continues in the tradition of Andreas Hofer and Heinrich Ignaz Franz Biber. However, the attentive listener soon notes that Muffat has added many new facets to the older models. Besides the magnificent tutti sections, there are contrapuntally and harmonically finely worked passages in which the different groups of instruments are in concert with the vocal parts in a rich variety of ways.

Already in the first bars of the Kyrie, we hear a fashionable Romanesca bass, which skilfully relieves the heaviness of the whole ensemble. A similar effect arises from the rapid alternation between the three groups of instruments: trumpets,

cornets and strings throw the short motifs to each other in a virtuosic interplay, thereby obtaining a surprisingly delicate agility of sound. When the metre finally changes to triple time at the end of the second Kyrie, monumental grandeur and a dancing lightness breathtakingly blend together.

The two long and textually expansive Gloria and Credo sections boast a captivating musical diversity. Alongside powerful tutti sections, there are finely arranged soloistic passages in a chamber music style (such as the “Laudamus te” with its walking bass reminiscent of Corelli). A unique effect is also created by the musical transposition of the words “Domine Deus”, in which the text of the solo parts in the first choir is slowly expressed to a tremolo strings accompaniment.

The Credo also unfurls a colourful array of musical ideas. With a great gift for the effective interpretation of individual words and an unerring instinct for developing great arcs of tension, Muffat creates an intoxicating mosaic

of different soundscapes. The use of five muted trumpets for the words “passus et sepultus est” and the mention of mortals is particularly impressive. The scene is reminiscent of the ceremonial funeral of a prince.

The colourfulness and inventiveness of the individual sections continue in the Sanctus and Agnus Dei. On the last appeal of the “Lamb of God” with the plea for mercy and peace, the music of the first Kyrie rings out one more time, according to an old tradition. The emotions come full circle, the large-scale work ends in its beginning.

In his *Missa In labore requies*, Muffat has succeeded in enriching the tradition of vocal and instrumental composition in key aspects, implementing the possibilities of the large-scale scoring he had chosen in repeatedly different ways. There are very few Mass cycles of the time that so perfectly combine bold experimentation with solid craftsmanship and musical richness with conceptual coherence.

In this recording, the *Missa In labore requies* is complemented by three other

works by 17th-century Salzburg composers – two sonatas by Johann Stadlmayr and Johann Heinrich Schmelzer and a psalm setting by Heinrich Ignaz Franz Biber.

Johann Stadlmayr was born in 1575, probably in Freising in Bavaria. In 1603, he came to the episcopal court in Salzburg as a musician and rose to the position of Kapellmeister just the following year; he later worked in Innsbruck at the court of Archduke Maximilian. In the final years of his life, Stadlmayr published his collection *Apparatus musicus sacrarum cantionum concertantium*, representing his entire oeuvre. The sumptuously sounding *Sonata à 13* is taken from it.

Heinrich Ignaz Franz Biber's extraordinarily steep career rise from the existence of a subordinate musician in a small residence to an internationally celebrated violin virtuoso, highly remunerated Kapellmeister and trailblazing composer began with a spectacular escape: in late autumn of 1670, Prince-Bishop of Olomouc Karl von Liechtenstein-Castelcorn, who was living in the Moravian town of Kremsier,

sent his young valet and musician to Absam, where he was supposed to collect a number of stringed instruments commissioned there from the famous luthier Jacob Stainer. However, Biber used the opportunity to definitively get out of his employment relationship; he travelled straight to Salzburg, as a new position was already waiting for him at the Prince-Archbishop's court there. All attempts urgently set in motion from Kremsier to get hold of the fugitive were in vain and the Kremsier regent had no alternative but to attest with regard to his subject how “the valet Franz Biber has shamefully abused the favours received” and resign himself to the loss. What today looks like the reckless – and in those days a no means harmless – undertaking of a bold young daredevil was probably a long-planned coup by Salzburg's Prince-Archbishop Maximilian Gandolph von Kuenburg, who in this way successfully obtained promising musicians from foreign services for his court chapel. There are several indications of this, such as the fact that – instead of the fugitive Biber – a lackey in service at Salzburg urgently

called on Stainer in Absam to ensure the delivery of the instruments ordered by Kremsier. An intervention from a higher authority is also indicated by the fact that Biber resumed correspondence with his former employer in Olomouc after a short time and – after an apparent reconciliation – sent his latest compositions to Kremsier. What may have persuaded Biber to go to Salzburg and work there initially also as a valet and musician cannot be determined in detail; it was probably better working conditions, financial enticements and, above all, the expectation to soon rise up the ranks in the court chapel hierarchy. In fact, he was promoted to the position of Vice-Kapellmeister and then Kapellmeister of the exquisite Salzburg ensemble in 1679 and 1684 respectively. Biber demonstrated his gratitude for the favours bestowed on him by publishing several series of instrumental works dedicated to his employer, with which he also simultaneously consolidated his reputation as a composer far beyond the bounds of Salzburg.

In 1693, Biber published an extensive collection of psalm settings under the title

Vesperae Longiores ac Breviares, which were intended as a musical design for vespers. The “Dixit Dominus” heard here is taken from this collection. In its tight arrangement, the work precisely follows the instructions that Biber’s second employer in Salzburg, Archbishop Johann Ernst Graf von Thun, gave immediately after his election in 1687 for the musical design of services in his residence. This directive essentially signalled the end of the era of opulent splendour for court music in Salzburg. However, Biber managed to compensate for the restrictive regulations with an overflowing wealth of creative ideas, which reveal the lessons learnt from his wide-ranging and fulfilled life as a musician over many years. The gentle and melodic command of the vocal parts already heralds stylistic developments that would become decisive for the 18th century.

Around the middle of the 17th century, the imperial Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer was also one of the most influential composers in the realm of ensemble sonatas. Schmelzer came from the small town of Scheibbs in Lower

Austria, where he was born in the early 1620s. Nothing is known about the first twenty years of his life and especially the musical education of this craftsman’s son – his father is referred to as a baker in one document and a leatherworker in another. He was probably admitted to the imperial court chapel at an early age as a descantist and it seems plausible that he was taught to play the violin here by the famous Italian virtuoso Antonio Bertali. The earliest documentary evidence of Schmelzer’s work dates back to 1643, when he was named “instrumentalis musicus” and “cornettist” at St. Stephen’s Cathedral in Vienna. In 1649, he was admitted as a violinist to the court chapel of Emperor Ferdinand III. However, Schmelzer’s actual career did not begin until almost ten years later with the accession to the throne of Leopold I, whom he had to accompany with an instrumental ensemble for the coronation to Frankfurt am Main in 1658. On this ceremonial occasion, he laid the foundation of his later fame. 1658 probably also marked the beginning of Schmelzer’s most productive creative period: in 1659, 1662

and 1664, three collections with refined instrumental music were released in quick succession, whereby the sonata – which was still a young genre in the German-speaking world – was musically and technically elevated to a whole new level. At court, Schmelzer was primarily responsible for the composition of ballet music, performed in the context of operas, light operas and various galas. In 1671, his merits saw him appointed Vice-Kapellmeister, and in 1679 he was named Kapellmeister of music at the imperial court, the first non-Italian since the beginning of the 17th century. Moreover, the Emperor raised him to the ranks of the nobility and he was henceforth allowed to use the title of “von Ehrenruef”. However, he was not able to enjoy these accolades for long. When the plague threatened Vienna in 1679, Schmelzer fled with his

relatives, following the imperial family to Prague. But the pestilence was spreading at lightning speed there, too, and he fell victim to it in February or March 1680.

In particular, Schmelzer’s collection *Sacro-profanus Conventus musicus* printed in Nuremberg in 1662 was distributed all across the German-speaking world. The music-historical accomplishment of his sonatas lies in the combination of a set compositional style, instrumental virtuosity and formal logic. To this end, he took the older model of the “sonata concertata”, but altered it at crucial points and executed it in his own gently melodious style. In Sonata XII for seven obbligato instruments, Schmelzer has two cornets and two trumpets virtuosically play together over a soundscape of three low trombones.

Georg Muffat – *Missa In labore requies*

Von Peter Wollny

Das 17. Jahrhundert ist vielfach als das Zeitalter der Konfessionalisierung und der Glaubensspaltung bezeichnet worden. Die damit einhergehenden vielschichtigen geistigen und theologischen Strömungen waren eine Reaktion auf die ein Jahrhundert zuvor von Martin Luther und seinen Mitstreitern in Gang gesetzte Reformation, auf die die römisch-katholische Kirche ihrerseits mit der sogenannten Gegenreformation und dem Versuch der Rekatholisierung der abtrünnigen Gebiete reagierte. Diese religiöse und politische Erneuerungsbewegung des Katholizismus verfolgte das Ziel, die Spaltung der Kirche rückgängig zu machen und den alleinigen Herrschaftsanspruch des Papstes als Oberhaupt der gesamten Christenheit zu bekräftigen. Ein Zentrum dieser Bestrebungen war das Erzbistum Salzburg, dessen Fürsterzbischöfe in ihrem Herrschaftsgebiet sowohl

die geistliche als auch die weltliche Macht ausübten. Nach dem Ende des verheerenden Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) – dem erbitterten Religionskrieg zwischen Katholiken und Protestanten – und den zwischen den verfeindeten Parteien geschlossenen Friedensabkommen waren zwar die Spannungen zwischen den Konfessionen nicht beseitigt, doch galt es nun, andere Methoden der Beeinflussung zu finden. So entstand die Idee, die katholische Religion in der sakralen Architektur, den bildenden Künsten und nicht zuletzt der Musik als imposant, prachtvoll und unbezwingbar zu inszenieren. Der 1628 vollendete Dom von Salzburg mit seinen vier Pfeileremporen bot die Möglichkeit, mehrere Ensembles getrennt voneinander aufzustellen und die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Venedig entwickelte Technik des mehrchörigen Musizierens zu realisieren. Wie Leopold

Mozart 1757 ausführlich beschrieb, war es üblich, jeweils drei Gruppen auf den beiden östlichen Kuppelemporen und im Presbyterium zu platzieren, zu denen sich an hohen Festtagen Trompeten und Pauken auf den beiden westlichen Kuppelemporen gesellten. Diese Aufstellung ist auch für die im Mittelpunkt dieser CD stehende Messe von Georg Muffat anzunehmen. Das Werk zählt zu den eindrucksvollsten Beispielen für den prunkvollen österreichischen Barockstil, dessen Monumentalität auf nichts weniger zielt als die Überwältigung der Sinne.

Georg Muffat (1653–1704) ist in gewissem Sinne ein Außenseiter unter den österreichischen und süddeutschen Komponisten seiner Zeit; dies gilt sowohl in Bezug auf seine Herkunft wie auch für seinen musikalischen Stil. Die religiösen und politischen Konflikte in Europa prägten maßgeblich

seinen Lebenslauf, ermöglichten ihm zugleich aber auch seine Ausbildung. Muffats Vorfahren waren englische und schottische Katholiken, die – wie viele ihrer Zeitgenossen – wegen der unter Elisabeth I. erlassenen Repressionen nach Savoyen auswanderten. Sein Geburtsort Megève wird in einem späteren Immatrikulationseintrag bestätigt; es gibt aber auch Hinweise darauf, dass die Familie schon bald ins Elsass zog. Schon im Alter von zehn Jahren ging der junge Muffat nach Paris, wo er nach eigenem Bekunden der Beherrschung der „Lullianisch-Französischen Arth“, also des französischen Ballettstils, „durch sechs Jahre, nebst andern Music-Studien embsig nachgetrachtet“. Es ist anzunehmen, dass er bei einem der Pariser Organisten in die Lehre ging und daneben Verbindungen zur königlichen Hofkapelle sowie zu Lully selbst knüpfte. Ab 1669 ist Muffat als Schüler der renommierten

Lateinschule in Schlettstadt (Sélestat) nachgewiesen, zwei Jahre später wechselte er an das Jesuitengymnasium im elsässischen Molsheim, wo er auch seine erste Organistenstelle innehatte. Um den Bedrohungen des Niederländisch-Französischen Krieges (1672–1678) auszuweichen, floh Muffat 1674 zunächst nach Ingolstadt, wo er sich an der Universität immatrikulierte, später führten ihn Reisen nach Prag, Wien und Olmütz. Seine erste feste Anstellung fand er 1678 in Salzburg, wo er als Organist und Kammerdiener des Fürsterzbischofs Maximilian Gandolph von Kuenburg an einer der prächtigsten Residenzen des Kaiserreiches wirkte. Die mit bedeutenden Musikern besetzte Hofkapelle wurde von dem Komponisten Andreas Hofer geleitet, der besonders mit seinen Werken im mehrchörigen vokal-instrumentalen Kirchenstil glänzte. Neben Hofer bekleidete der Violinvirtuose Heinrich Ignaz Franz Biber das Amt des Vizekapellmeisters.

Muffat scheint sich zunächst der besonderen Gunst des Fürsterzbischofs erfreut zu haben, denn dieser sandte ihn

1681 für ein Studienjahr nach Rom, wo er bei Arcangelo Corelli Unterricht nahm und dessen glanzvollen Orchesterstil kennenlernte. Zurück in Salzburg zählte der inzwischen knapp 30jährige Musiker nun zu den versiertesten Komponisten, vertraut mit allen modernen Errungenschaften der zeitgenössischen europäischen Musik. Warum sich dies in Salzburg nicht in einer Beförderung oder Gehaltserhöhung niederschlug, bleibt ein Rätsel. Offenbar gab es Vorbehalte und widrige Strömungen, die sein berufliches Fortkommen behinderten. Im Vorwort seiner 1701 erschienenen *Außerlesenen Instrumental-Music* findet sich ein vielsagender Hinweis auf „boßhaften Neyd“, der ihm seinerzeit in Salzburg entgegengeschlagen sei, und es ist nicht auszuschließen, dass damit Spannungen zwischen ihm und dem älteren Kapellmeister Biber gemeint sind. Als nach dem Tod von Maximilian Gandolph (1687) dessen Nachfolger Johann Ernst Graf von Thun die Hofkapelle dann auch noch mit drastischen Sparmaßnahmen schwächte, begann Muffat sich nach einer neuen Stellung umzusehen. 1690

wurde er schließlich Hofkapellmeister des Fürstbischofs Johann Philipp von Lamberg in Passau und verblieb hier bis zu seinem Tod im Februar 1704.

Ein Hauptwerk der Salzburger Zeit ist die in einer autographen Partitur aus dem Nachlass von Joseph Haydn überlieferte *Missa In labore requies*. Leider ist über den Kompositionsanlass nichts Näheres bekannt; lediglich der Entstehungsort Salzburg ist durch das für die Niederschrift verwendete Papier belegt. Das Motto „In labore requies“ („In der Arbeit [bist du] Ruhe“) entstammt der vierten Strophe der mittelalterlichen Pfingstsequenz „Veni, Sancte Spiritus“, doch ist unklar, ob sich hieraus ein musikalischer oder biographischer Bezug erschließen lässt. Auffällig ist, dass Muffats Wiener Amtskollege Johann Caspar Kerll in seiner 1683 anlässlich der Belagerung der Stadt Wien durch das türkische Heer komponierten *Missa In fletu solatium* („Im Weinen [bist du] Trost“) einen Vers aus derselben Strophe der genannten Sequenz zitiert. Ob hiermit eine liturgische Bestimmung zum

Pfingstfest gemeint sein könnte, ist damit allerdings nicht bewiesen.

Die große Festmesse ist mit insgesamt 24 in zwei Vokal- und drei Instrumentalchöre eingeteilten Stimmen besetzt; damit steht sie in der Tradition von Andreas Hofer und Heinrich Ignaz Franz Biber. Der aufmerksame Hörer bemerkt allerdings schon bald, dass Muffat die älteren Vorbilder um zahlreiche neue Facetten ergänzt hat. Neben den prachtvollen Tutti-Abschnitten finden sich kontrapunktisch und harmonisch fein gearbeitete Passagen, in denen die verschiedenen Instrumentengruppen mit den Vokalstimmen abwechslungsreich konzertieren.

Bereits in den ersten Takten des Kyrie hören wir einen modischen Romanesca-Bass, der die Schwerfälligkeit des großen Ensembles geschickt auflockert. Eine ähnliche Wirkung ergibt sich aus dem raschen Alternieren der drei Instrumentalgruppen: Trompeten, Zinken und Streicher werfen sich die kurzen Motive in virtuosem Wechselspiel zu und erzielen so eine überraschend

filigrane Wendigkeit des Klangs. Wenn schließlich am Ende des zweiten Kyrie das Metrum zum Dreiertakt wechselt, verschmelzen monumentale Erhabenheit und tänzerische Leichtigkeit auf atemberaubende Weise.

Die beiden langen und textreichen Teile Gloria und Credo bestechen mit ihrer musikalischen Vielgestaltigkeit. Neben wuchtigen Tutti-Abschnitten finden sich kammermusikalisch fein gestaltete solistische Passagen (etwa das „Laudamus te“ mit seinem an Corelli gemahnenden gehenden Bass). Von einzigartiger Wirkung ist auch die musikalische Umsetzung der Worte „Domine Deus“, in der der Text von den Solostimmen des ersten Chors zu einer Tremolo-Begleitung der Streicher langsam vorgetragen wird.

Einen bunten Fächer an musikalischen Ideen breitet auch das Credo aus. Mit großer Gabe für die effektvolle Ausdeutung einzelner Wörter und untrüglichem Gespür für die Entwicklung großer Spannungsbögen entwirft Muffat ein berauschendes Mosaik unterschiedlicher Klangbilder. Besonders imposant ist der

Einsatz von fünf gedämpften Trompeten bei den Worten „passus et sepultus est“ sowie bei der Erwähnung der Sterblichen. Die Szene erinnert an die feierliche Beisetzung eines Fürsten.

Die Farbigkeit und der Ideenreichtum der einzelnen Abschnitte setzen sich im Sanctus und im Agnus Dei fort. Bei der letzten Anrufung des „Lamm Gottes“ mit der Bitte um Erbarmen und Frieden erklingt – einer alten Tradition folgend – ein weiteres Mal die Musik des ersten Kyrie. Der Kreis der Affekte schließt sich, das große Werk mündet in seinen Beginn.

In seiner *Missa In labore requies* ist es Muffat gelungen, die Tradition des vokal-instrumentalen Komponierens um wesentliche Aspekte zu bereichern, indem er die Möglichkeiten der von ihm gewählten großen Besetzung immer wieder anders realisierte. Es wird sich kaum ein Messzyklus der Zeit finden lassen, der in so vollkommener Weise kühnes Experiment mit solidem Handwerk und musikalischen Reichtum mit konzeptioneller Geschlossenheit verbindet.

Die *Missa In labore requies* wird in dieser Aufnahme durch drei weitere Werke von Salzburger Komponisten des 17. Jahrhunderts ergänzt – zwei Sonaten von Johann Stadlmayr und Johann Heinrich Schmelzer sowie eine Psalmvertonung von Heinrich Ignaz Franz Biber.

Der um 1575 vermutlich im bayrischen Freising geborene Johann Stadlmayr kam 1603 als Musiker an den bischöflichen Hof in Salzburg und stieg bereits im folgenden Jahr zum Kapellmeister auf; später wirkte er in Innsbruck am Hof von Erzherzog Maximilian. In seinen letzten Lebensjahren veröffentlichte Stadlmayr seine Sammlung *Apparatus musicus sacrarum cantionum concertantium*, die als die Summe seines Schaffens gilt. Ihr ist die klangprächtige Sonata à 13 entnommen.

Heinrich Ignaz Franz Bibers außerordentlich steiler beruflicher Aufstieg vom Dasein eines untergeordneten Musikers in einer kleinen Residenz zum international gefeierten Violinvirtuosen, hochdotierten Kapellmeister und richtungsweisenden Komponisten

begann mit einer aufsehenerregenden Flucht: Im Spätherbst des Jahres 1670 entsandte der im mährischen Kremsier residierende Olmützer Fürsterzbischof Karl von Liechtenstein-Castelcorn seinen jungen Kammerdiener und Musiker nach Absam, wo dieser bei dem berühmten Geigenbauer Jakob Stainer eine dort in Auftrag gegebene Anzahl von Streichinstrumenten abholen sollte. Doch Biber nutzte die Gelegenheit, um sich gleich endgültig aus seinem Dienstverhältnis zu entfernen; er reiste geradewegs nach Salzburg, denn am dortigen fürsterzbischöflichen Hof wartete auf ihn bereits eine neue Anstellung. Alle von Kremsier aus eiligst in Gang gesetzten Versuche, des Flüchtigen habhaft zu werden, waren vergebens, und dem Kremsierer Regenten blieb nichts anderes übrig, als sich von seinen Untertanen bestätigen zu lassen, wie „dero Cammerdiener Franz Biber die empfangenen Gnaden in so schendlichen missbrauch genomben habe“, und sich mit dem Verlust abzufinden. Was heute wie ein waghalsiges – und in jener Zeit keineswegs ungefährliches – Unterfangen

eines kühnen jungen Draufgängers aussieht, war vermutlich ein von langer Hand vorbereiteter Coup des Salzburger Fürsterzbischofs Maximilian Gandolph von Kuenburg, dem es auf diesem Weg gelang, den vielversprechenden Musiker aus fremden Diensten für seine Hofkapelle zu gewinnen. Hierfür sprechen verschiedene Anzeichen, etwa dass anstelle des flüchtigen Biber bei Stainer in Absam umgehend ein in Salzburger Diensten befindlicher Lakai vorsprach, um die Überbringung der aus Kremsier bestellten Instrumente zu gewährleisten. Auf eine Intervention von hoher Stelle deutet auch der Umstand, dass Biber bereits nach kurzer Zeit wieder mit seinem vormaligen Dienstherrn in Olmütz brieflich in Kontakt trat und – nach offensichtlicher Versöhnung – seine neuesten Kompositionen nach Kremsier übersandte. Was Biber bewogen haben mag, nach Salzburg zu gehen, um dort zunächst ebenfalls als Kammerdiener und Musiker zu wirken, lässt sich im Einzelnen kaum ausmachen; möglicherweise waren es bessere Arbeitsbedingungen, finanzielle Lockungen und vor allem die Erwartung,

in der Hierarchie der Hofkapelle schon bald aufzusteigen. Tatsächlich wurde er 1679 zum Vizekapellmeister und 1684 zum Kapellmeister des exquisiten Salzburger Ensembles befördert. Für die ihm erwiesenen Gnaden zeigte sich Biber durch die Veröffentlichung mehrerer seinem Dienstherrn gewidmeter Serien von Instrumentalwerken erkenntlich, mit denen er zugleich auch seinen Ruf als Komponist weit über die Grenzen Salzburgs hinaus festigte.

Im Jahr 1693 veröffentlichte Biber unter dem Titel *Vesperae Longiores ac Breviores* eine umfangreiche Sammlung von Psalmvertonungen, die zur musikalischen Ausgestaltung von Vespertagesdiensten bestimmt waren. Dieser Sammlung ist das hier erklingende „Dixit Dominus“ entnommen. Das Werk folgt in seiner knappen Anlage genau den Anweisungen, die Bibers zweiter Salzburger Dienstherr, Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun, unmittelbar nach seiner Wahl im Jahr 1687 zur musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste in seiner Residenz erlassen hatte. Eigentlich signalisierte diese Anordnung für die Salzburger Hofmusik

das Ende der Ära opulenter Pracht, es gelang Biber jedoch, die restriktiven Vorschriften durch einen überbordenden Reichtum an gestalterischen Ideen zu kompensieren, die die Erfahrungen seines langjährigen vielseitigen und erfüllten Musikerlebens erkennen lassen. In der sanften und melodiebetonten Führung der Singstimmen künden sich bereits stilistische Entwicklungen an, die für das 18. Jahrhundert bestimmend werden sollten.

Zu den auf dem Gebiet der Ensemblesonate einflussreichsten Komponisten zählte um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch der kaiserliche Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer. Schmelzer stammte aus dem niederösterreichischen Städtchen Scheibbs, wo er Anfang der 1620er Jahre das Licht der Welt erblickte. Über die ersten zwanzig Lebensjahre und speziell die musikalische Ausbildung des Handwerkersohns – der Vater wird in einem Dokument als Bäcker, in einem anderen als Lederer bezeichnet – ist nichts bekannt. Möglicherweise wurde er bereits in jungen Jahren als Diskantist in die kaiserliche Hofkapelle aufgenommen,

und es erscheint plausibel, dass er hier von dem berühmten italienischen Virtuosen Antonio Bertali im Violinspiel ausgebildet wurde. Die frühesten dokumentarischen Belege zu Schmelzers Wirken stammen aus dem Jahr 1643, dort wird er als „instrumentalis musicus“ und „Cornetist“ am Wiener Stephansdom bezeichnet. 1649 wurde er als Geiger in die Hofkapelle Kaiser Ferdinands III. aufgenommen. Schmelzers eigentliche Karriere begann allerdings erst knapp zehn Jahre später mit der Thronbesteigung Leopolds I., den er 1658 mit einem Instrumentalensemble zur Krönung nach Frankfurt am Main begleiten durfte. Bei diesem feierlichen Ereignis legte er den Grundstein seines späteren Ruhms. Das Jahr 1658 markiert vermutlich auch den Beginn der fruchtbarsten Schaffensperiode Schmelzers: 1659, 1662 und 1664 erschienen in rascher Folge drei Sammlungen mit erlesener Instrumentalmusik, durch die die im deutschen Sprachraum noch junge Gattung der Sonate musikalisch und spieltechnisch auf ein gänzlich neues Niveau gehoben wurde. Bei Hofe war

Schmelzer vor allem für die Komposition von Ballettmusiken verantwortlich, die im Rahmen von Opern, Singspielen und verschiedenen Festveranstaltungen erklangen. 1671 wurde er aufgrund seiner Verdienste zum Vizekapellmeister und 1679 – seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts als erster Nichtitaliener – gar zum Kapellmeister der kaiserlichen Hofmusik ernannt. Außerdem erhob ihn der Kaiser in den Adelsstand und er durfte fortan das Prädikat „von Ehrenruef“ tragen. Lange konnte er sich dieser Auszeichnungen jedoch nicht erfreuen. Als die Pest 1679 Wien bedrohte, floh Schmelzer mit seinen Angehörigen im Gefolge der kaiserlichen Familie nach Prag. Doch auch dort breitete sich die Seuche mit rasender Geschwindigkeit aus

und er fiel ihr im Februar oder März des Jahres 1680 zum Opfer.

Speziell Schmelzers 1662 in Nürnberg gedruckte Sammlung *Sacro-profanus Conventus musicus* war im gesamten deutschsprachigen Raum verbreitet. Die musikgeschichtliche Errungenschaft seiner Sonaten liegt in der Kombination von gebundener Satzweise, instrumentaler Virtuosität und formaler Logik. Hierzu griff er das ältere Modell der „Sonata concertata“ auf, modifizierte es aber in entscheidenden Punkten und realisierte es in seinem eigenen melodios-weichen Stil. In der Sonata XII für sieben obligate Instrumente lässt Schmelzer zwei Zinken und zwei Trompeten virtuos über einem Klangteppich von drei tiefen Posaunen konzertieren.



Intérieur de la cathédrale de Salzbourg, gravé par Melchior Küssell, 1675



Georg Muffat (1653-1704)

par Laurent Brunner

Georg Muffat est un compositeur à part dans l'histoire de la musique. Né à Megève le 1er juin 1653, dans le duché de Savoie, il étudie à Paris avec Lully entre 1663 et 1669. Après ses études parisiennes, il est nommé organiste à Molsheim et Sélestat puis fait des études de droit à Ingolstadt. Il s'installe plus tard à Vienne en Autriche ; on le trouve à Prague en 1677 puis à Salzbourg au service de l'archevêque pendant plus d'une dizaine d'années.

Dans les années 1680, il voyage en Italie, y étudie l'orgue avec Bernardo Pasquini qui lui transmet la tradition de Frescobaldi, y

travaille avec Arcangelo Corelli. À partir de 1690 et jusqu'à sa mort le 24 février 1704, il est maître de chapelle de l'évêque de Passau (aujourd'hui en Bavière). Véritable musicien européen, on peut à la fois le classer comme compositeur allemand, et français, en tenant compte de l'écriture italienne présente dans ses œuvres. Surtout connu pour son traité de pratique de la musique d'ensemble: *Florilegium primum et secundum* (1695), qui détaille nombres d'éléments importants. Les coups d'archets, la mise en place d'un tempo stable, et les règles de la musique d'ensemble sont précisés.

Georg Muffat is a unique composer in the history of music. Born in Megève on 1 June 1653, in the Duchy of Savoy, he studied in Paris with Lully between 1663 and 1669. After his studies in Paris, he was appointed organist in Molsheim and Sélestat and then studied law in Ingolstadt. He later moved to Vienna in Austria; he was in Prague in 1677 and then in Salzburg in the service of the archbishop for more than ten years.

In the 1680s, he travelled to Italy, where he studied organ with Bernardo Pasquini, who taught him the Frescobaldi

tradition, and worked with Arcangelo Corelli. From 1690 until his death on 24 February 1704, he was Kapellmeister to the Bishop of Passau (now in Bavaria). A true European musician, he can be classified as both a German and a French composer, taking the Italian style present in his works into account. He is best known for his treatise on the practice of ensemble music: *Florilegium primum et secundum* (1695), which details a number of important elements. The bow strokes, the establishment of a stable tempo, and the rules of ensemble music are set out in detail.

Georg Muffat ist ein ganz besonderer Komponist in der Musikgeschichte. Er wurde am 1. Juni 1653 in Megève im Herzogtum Savoyen geboren und studierte zwischen 1663 und 1669 in Paris bei Lully. Nach diesen Pariser Studien wurde er zum Organisten in Molsheim und Sélestat ernannt und studierte anschließend Jura in Ingolstadt. Später ließ er sich in Wien in Österreich nieder; 1677 war er in Prag und dann über ein Jahrzehnt lang in Salzburg im Dienst des Erzbischofs zu finden.

In den 1680er Jahren reiste er nach Italien, studierte dort Orgel bei Bernardo Pasquini, der ihm die Tradition von Frescobaldi vermittelte, und arbeitete

mit Arcangelo Corelli. Ab 1690 bis zu seinem Tod am 24. Februar 1704 war er Kapellmeister des Bischofs von Passau (im heutigen Bayern). Als echter europäischer Musiker kann er sowohl als deutscher als auch als französischer Komponist eingestuft werden, wenn man die in seinen Werken vorhandene italienische Schreibweise berücksichtigt. Er ist vor allem für seine Abhandlung über die Praxis der Ensemblesmusik bekannt: *Florilegium primum et secundum* (1695), in der viele wichtige Elemente detailliert beschrieben werden. Die Bogenstriche, das Einhalten eines stabilen Tempos und die Regeln der Ensemblesmusik werden erläutert.



Plan de la ville de Salzburg, graveur anonyme, 1644



Damien Guillon

Damien Guillon

Chanteur lyrique et chef d'orchestre, Damien Guillon parcourt depuis bientôt vingt ans les principales scènes françaises et internationales, se consacrant au répertoire baroque.

C'est tout naturellement que Damien Guillon débute son apprentissage musical à la Maîtrise de Bretagne et se familiarise avec les différents répertoires de la musique classique. Encouragé par son chef de chœur, il découvre très tôt le potentiel de sa voix et travaille le répertoire de contre-ténor. Damien Guillon poursuit sa formation au Centre de musique baroque de Versailles, développe sa technique vocale et approfondit ses recherches sur l'interprétation de la musique ancienne auprès de professeurs reconnus. En 2004, il intègre la prestigieuse Schola Cantorum de Bâle et se perfectionne auprès d'Andreas Scholl. Premices de succès à venir qui le mènent du Château de Versailles avec Jordi Savall au Carnegie Hall avec Bernard Labadie; il est invité

par l'orchestre de la Staatskapelle de Dresden, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam placés sous la direction de Philippe Herreweghe, le Rundfunk Sinfonieorchester de Berlin dirigé par Emmanuelle Haïm. Il voyage régulièrement en Asie, fidèle du Bach Collegium Japan de Masaaki Suzuki.

C'est pourtant bien dans sa région natale que Damien Guillon écrit maintenant le nouveau chapitre de son engagement artistique. Le Banquet Céleste, associé à l'Opéra de Rennes, voit le jour en 2009 avec l'envie de partager son intérêt pour les musiques anciennes. Pour y parvenir, le chef emmène avec lui une génération de musiciens auxquels il se joint pour parcourir le répertoire. Son approche personnelle de la direction musicale fait naître un souffle, une respiration commune, en accord avec ses valeurs de partage. A la tête du Banquet Céleste, Damien Guillon dirige plusieurs productions lyriques telles que *Acis &*

Galatea de G.F. Händel mis en scène par Anne-Laure Liégeois, *San Giovanni Battista* de A. Stradella mis en scène par Vincent Tavernier, *Rinaldo* de G.F. Händel mis en scène par Claire Dancoisne, *Le Couronnement de Poppée* de C. Monteverdi mis en scène par T. Huffman, ainsi que des séries de concerts en grands effectifs: *Missa in labore Requies* de G. Muffat (enregistré pour le label Château de Versailles Spectacles), *la Passion selon Brockes* de G.P. Telemann, *la Passion selon saint Jean*, les *Oratorios de Pâques et de l'Ascension* et *la Passion selon saint Matthieu* (2024) de J.-S. Bach.

Reconnu pour les choix de répertoire qu'il porte au disque comme à la scène,

Damien Guillon développe une sensibilité particulière pour la musique allemande des XVII^e et XVIII^e siècles. Sans se consacrer exclusivement au Cantor de Leipzig, Damien Guillon met son sens de l'éclectisme au service des Songs de la Renaissance anglaise, ainsi que des grands oratorios italiens et opéras de la période baroque. Une vaste discographie saluée par la presse comprend notamment les enregistrements de la *Messe en si mineur* et *la Passion selon Saint Jean* de J.-S. Bach avec le Collegium Vocale Gand, *la Passion selon Saint Matthieu* avec le Bach Collegium Japan, ainsi que le *Messiah* de Händel avec Le Concert des Nations.

de Bretagne, where he became familiar with the various repertoires in classical music. Encouraged by his choir master, he discovered the potential of his voice very early on and worked on the counter-tenor repertoire. Damien Guillon continued his training at the Centre de musique baroque

de Versailles, where he improved his vocal technique and went into the research he was doing on the interpretation of early music in more depth with well-known professors. In 2004, he joined the prestigious Schola Cantorum in Basel and honed his ability with Andreas Scholl. The signs of future success were there, that led him from the Château de Versailles with Jordi Savall to Carnegie Hall with Bernard Labadie; he was invited by the Dresden Staatskapelle orchestra, the Concertgebouw Royal Orchestra in Amsterdam under the direction of Philippe Herreweghe, the Berlin Rundfunk Sinfonieorchester directed by Emmanuelle Haïm. He travelled regularly in Asia, a follower of Masaaki Suzuki's Bach Collegium Japan.

However it was in the region he came from that Damien Guillon then wrote the next chapter in his artistic undertaking. He started *Le Banquet Céleste*, associated with the Rennes Opera, in 2009, with the desire to share his interest in early music. To do so the conductor brought a whole generation of musicians with him, whom he joined to explore the repertoire. His personal approach to musical direction created a

breath, breathing as one, in harmony with his values of sharing. As the head of *Le Banquet Céleste*, Damien Guillon directed several operatic productions such as *Acis & Galatea* by GF Handel staged by Anne-Laure Liégeois, *San Giovanni Battista* by Stradella staged by Vincent Tavernier, *Rinaldo* by Handel staged by Claire Dancoisne, as well as a series of concerts of *St John Passion and the Easter and Ascension Oratorios* by J.-S. Bach.

Recognised for the repertoires he chose which were both recorded and performed on stage, Damien Guillon developed a particular affinity for German music of the 17th and 18th centuries. Without devoting himself exclusively to Leipzig's Cantor, Damien Guillon put his sense of eclecticism to use for English Renaissance Songs, as well as the great Italian oratorios and operas of the Baroque period. A vast discography praised by the press includes in particular the recordings of *Mass in B Minor* and *St John Passion* by J.-S. Bach with the Collegium Vocale Gand, *St Matthew Passion* with the Bach Collegium Japan, as well as Handel's *Messiah* with the Concert des Nations.

As an opera singer and conductor, Damien Guillon has been performing on the main French and international stages for almost twenty years, devoting himself to the baroque repertoire.

It was natural that Damien Guillon start his musical apprenticeship at the Maîtrise

Der Opernsänger und Dirigent Damien Guillon ist seit fast zwanzig Jahren mit seinem Barockrepertoire auf den großen französischen und internationalen Bühnen zuhause.

Er beginnt seine musikalische Ausbildung fast selbstverständlich in der *Maitrise de Bretagne* und macht sich dort mit den verschiedenen Repertoires der klassischen Musik vertraut. Auch durch die Ermutigung seines Chorleiters entdeckt er schon früh das Potenzial seiner Stimme und arbeitet am Repertoire eines Countertenors. Damien Guillon setzt seine Ausbildung am Zentrum für Barockmusik in Versailles fort, entwickelt seine Gesangstechnik weiter und vertieft seine Forschungen über die Interpretation alter Musik bei bekannten Professoren. Im Jahr 2004 tritt er in die renommierte *Schola Cantorum* in Basel ein und arbeitet dort bei Andreas Scholl weiter an seinen Fähigkeiten. Vorboten künftiger Erfolge, die ihn vom Schloss Versailles mit Jordi Savall bis zur Carnegie Hall mit Bernard Labadie führen sollten, sind die Einladungen zu Konzerten von der Staatskapelle

Dresden, dem *Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam* unter der Leitung von Philippe Herreweghe und dem Rundfunk Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Emmanuelle Haïm. Als treuer Anhänger des *Bach Collegium Japan* von Masaaki Suzuki reist er auch regelmäßig nach Asien.

Und dennoch wählt Damien Guillon seine Heimatregion, um nun das neue Kapitel seines künstlerischen Engagements zu schreiben. *Le Banquet Céleste*, das an die Oper von Rennes angeschlossen ist, wurde 2009 aus dem Wunsch heraus gegründet, sein Interesse an alter Musik mit anderen zu teilen. Um dies zu erreichen, umgibt sich der Dirigent mit einer Generation von Musikern, mit denen er gemeinsam dieses Repertoire erkunden wird. Durch seine persönliche Herangehensweise an die musikalische Leitung entsteht ein gemeinsamer Elan, in dem sich auch seine Werte des Teilens wiederfinden. Als Leiter des *Banquet Céleste* dirigiert Damien Guillon mehrere Opernproduktionen wie *Acis & Galatea* von G.F. Händel in der Regie von Anne-Laure Liégeois, *San Giovanni Battista* von Stradella in der

Regie von Vincent Tavernier, *Rinaldo* von Händel in der Regie von Claire Dancoisne sowie eine Reihe von Konzerten der *Johannespassion* und der *Oratorien* von J.-S. Bach zu Feiertagen wie Ostern und Himmelfahrt.

Damien Guillon, der für seine Repertoireauswahl auf seinen Tonträgern und auf der Bühne renommiert ist, entwickelt eine besondere Sensibilität für die deutsche Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Er widmet sich allerdings

nicht ausschließlich dem *Leipziger Kantor* sondern stellt seinen Sinn für Eklektizismus in den Dienst der *Songs der englischen Renaissance* sowie der großen italienischen Oratorien und Opern des Barock. In seiner umfangreichen, von der Presse hochgelobten Diskographie finden sich unter anderem Aufnahmen der *h-Moll-Messe* und der *Johannespassion* von J.-S. Bach mit dem *Collegium Vocale Gent*, der *Matthäuspassion* mit dem *Bach Collegium Japan* sowie des *Messiah* von Händel mit *Le Concert des Nations*.



Damien Guillon, *Chapelle Royale de Versailles*



Le Banquet Céleste

Le Banquet Céleste

Le Banquet Céleste fête sa quinzième saison de concerts. Fort de sa riche expérience, Damien Guillon réunit instrumentistes et chanteurs autour d'un projet collectif à dimension humaine et artistique. L'ensemble fondé par Damien Guillon en 2009, occupe une place singulière dans le paysage des ensembles baroques français et s'empare du répertoire des musiques anciennes.

Damien Guillon rassemble des musiciens pour des programmes dont l'effectif varie en fonction des propositions artistiques. Chef d'orchestre, à la tête d'un ensemble dont il rejoint parfois les rangs en tant que chanteur ou claveciniste, Damien Guillon alimente un désir commun, un élan collectif. Une approche singulière, véritable signature du Banquet Céleste.

« J'aime l'idée de faire de la musique ensemble, être présent pour fédérer des artistes autour d'un projet. J'essaie de guider les musiciens, de les porter afin qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes, en puisant dans ma propre expérience. »

Les programmes imaginés par Damien Guillon traversent l'Europe de la Renaissance et du Baroque, allant des compositeurs les plus célèbres (J.-S. Bach, J. Dowland, G.F. Händel, G.B. Pergolesi, H. Purcell, A. Vivaldi) à ceux dont une partie de la musique reste encore à découvrir (G. Frescobaldi, A. Caldara, A. Stradella, P.H. Erlebach, J.H. Karpberger). Saluées par la presse, les parutions discographiques du Banquet Céleste offrent quant à elles de nouvelles interprétations de référence.

En Bretagne, Damien Guillon tisse des liens privilégiés avec sa région natale et s'associe à des institutions de premier plan. Depuis 2016, Le Banquet Céleste s'épanouit dans une résidence à l'Opéra de Rennes, reconnu pour son dynamisme et sa capacité à se jouer des formes et des répertoires. En 2023, Le Banquet Céleste s'empare à nouveau de la scène lyrique à l'Opéra de Rennes avec *Le Couronnement de Poppée* de C. Monteverdi, une

production du Festival d'Aix en Provence, mise en scène par Ted Huffman.

Également sollicité en France et en Europe, Le Banquet Céleste se produit dans de nombreux festivals tels le Festival de Saintes, Festival de La Chaise Dieu, Klangvokal Festival de Dortmund, Musiq'3 à Bruxelles ou encore Oudemuziek Festival à Utrecht. L'ensemble est invité à prendre part à de prestigieuses saisons musicales en France à la Chapelle Royale du Château de Versailles, Angers Nantes Opéra, Théâtre de Caen, T.A.P de Poitiers, la Seine Musicale ou à l'étranger au Concertgebouw de Bruges, de Singel International Arts Centre (Anvers), Musiekcentrum de Bijloke (Gand) pour n'en citer que quelques-unes.

Le Banquet Céleste oriente depuis sa création une partie de ses recherches vers

la musique de J.-S. Bach; entre autres dans le cadre d'un cycle de Cantates ayant fait l'objet de plusieurs programmes et enregistrements dont le dernier opus « Trinitatis » paru au printemps 2023 chez Alpha Classics. Après la Passion selon saint Jean, puis les Oratorios de Pâques et de l'Ascension et divers programmes de Cantates de Jean-Sébastien Bach, Damien Guillon célèbre en 2024 les 15 ans de l'ensemble avec la Passion selon saint Matthieu.

Ensemble en résidence à l'Opéra de Rennes depuis 2016, Le Banquet Céleste reçoit l'aide du Ministère de la Culture (DRAC Bretagne) dans le cadre de son conventionnement, du Conseil Régional de Bretagne, du Conseil Départemental d'Ille-et-Vilaine et de la Ville de Rennes. Le Banquet Céleste bénéficie du soutien de la Caisse des Dépôts, Grand Mécène et de la Fondation Société Générale C'est vous l'avenir, Mécène principal de l'ensemble.

Le Banquet Céleste est adhérent de l'association Arviva - Arts Vivants, Art Durables, membre de la F.E.V.I.S et Administrateur de Profedim.

Le Banquet Céleste celebrates its fifteenth season of concerts. Drawing on his extensive experience, Damien Guillon brings together instrumentalists and singers in a collective project with a human and artistic dimension. The ensemble, founded by Damien Guillon in 2009, occupies a unique place in the landscape of French baroque ensembles and has taken up the repertoire of early music.

Damien Guillon brings together musicians for programmes whose line-up varies according to the artistic proposals. As conductor and head of an ensemble whose ranks he sometimes joins as singer or harpsichordist, Damien Guillon fuels a shared desire, a collective impetus. His singular approach is the hallmark of Le Banquet Céleste.

"I love the idea of playing music together, to be present for bringing artists together around a project. I try to guide the musicians, to lead them so that they give the best of themselves, by drawing on my own experience".

The programmes Damien Guillon devises cross the Europe of the Renaissance

and Baroque, stemming from the most famous composers (J.-S. Bach, J. Dowland, G.F. Handel, G.B. Pergolesi, H. Purcell, A. Vivaldi) to those for whom part of their music remains yet to be discovered (G. Frescobaldi, A. Caldara, A. Stradella, P.H. Erlebach, J.H. Karpberger). As for the recordings Le Banquet Céleste has released, which have been praised by the press, they provide new major performances.

In Brittany, Damien Guillon forges privileged connections with the region he comes from and partners with leading institutions. Since 2016, Le Banquet Céleste has been flourishing in a residency at the Rennes Opera, recognised for its energy and ability to defy forms and repertoires. In 2023, Le Banquet Céleste returns to the Opera de Rennes stage with *L'incoronazione di Poppea* by C. Monteverdi, a Festival d'Aix en Provence production directed by Ted Huffman.

Le Banquet Céleste is also called upon elsewhere in France and Europe, and performs at many festivals such as the Festival de Saintes, Festival de La Chaise

Dieu, Klangvokal Festival in Dortmund, Musiq'3 in Brussels or Oudemuziek Festival in Utrecht. The ensemble is invited to take part in prestigious musical seasons in France at the Royal Chapel of the Château de Versailles, Angers Nantes Opéra, the Caen Theatre, Poitiers T.A.P., the Seine Musicale, or abroad at the Concertgebouw in Bruges, Singel International Arts Centre (Antwerp), or Musiekcentrum in Bijloke (Gand) to name but a few.

Le Banquet Céleste has been directing part of its research towards the music of J.-S. Bach since it was established; for example as part of a cycle of Cantatas that have been the subject of several programmes and recordings, including

Trinitatis, released in Spring 2023 by Alpha Classics. After the St John Passion, the Easter and Ascension Oratorios and various programmes of Cantatas by Johann Sebastian Bach, Damien Guillon celebrates the ensemble's 15th anniversary in 2024 by performing the St Matthew Passion.

An ensemble in residency at the Rennes Opera since 2016, Le Banquet Céleste receives the support of the French Ministry of Culture (DRAC Brittany) as part of its public service contract, the Regional Council of Brittany, the Departmental Council of Ille-et-Vilaine and the City of Rennes. Le Banquet Céleste benefits from the support of the Caisse des Dépôts, Major Patron, and the Fondation Société Générale C'est vous l'avenir, Main Patron of the ensemble.

Le Banquet Céleste is a member of the association Arviva - Arts Vivants, Art Durables, a member of the F.E.V.I.S and Administrator of Profedim.

Le Banquet Céleste feiert seine fünfzehnte Konzertsaison. Dank seiner reichen Erfahrung bringt Damien Guillon Instrumentalisten und Sänger zusammen, um ein gemeinsames Projekt mit menschlicher und künstlerischer Dimension zu verwirklichen. Das von Damien Guillon 2009 gegründete Ensemble nimmt einen einzigartigen Platz in der Landschaft der französischen Barockensembles ein und erobert das Repertoire der Alten Musik.

Damien Guillon stellt Musiker für Programme zusammen, deren Besetzung je nach künstlerischen Vorschlägen variiert. Als Dirigent und Leiter eines Ensembles, dem er sich manchmal auch als Sänger oder Cembalist anschließt, nährt Damien Guillon einen gemeinsamen Wunsch und einen kollektiven Elan. Ein einzigartiger Ansatz, das Kennzeichen des Banquet Céleste.

„Ich mag die Idee, gemeinsam Musik zu machen und Künstler rund um ein Projekt zu vereinen. Ich versuche, die Musiker zu führen, sie zu tragen, damit sie das Beste aus sich herausholen

können, und kann mich dabei auf meine eigenen Erfahrungen stützen.“

Die von Damien Guillon zusammengestellten Programme führen durch das Europa der Renaissance und des Barocks und reichen von den berühmtesten Komponisten (J.-S. Bach, J. Dowland, G.F. Händel, G.B. Pergolesi, H. Purcell, A. Vivaldi) bis hin zu jenen, deren Musik zum Teil noch unentdeckt ist (G. Frescobaldi, A. Caldara, A. Stradella, P.H. Erlebach, J.H. Karpfberger). Die von der Presse gelobten Veröffentlichungen des Banquet Céleste auf Tonträgern bieten ihrerseits neue Referenzinterpretationen.

In der Bretagne knüpft Damien Guillon privilegierte Beziehungen zu seiner Heimatregion und arbeitet dabei mit führenden Institutionen zusammen. Seit 2016 kann sich Le Banquet Céleste in einer Residenz an der Opéra de Rennes weiter entwickeln, einem Opernhaus, das für seine Dynamik und seine Fähigkeit, mit Formen und Repertoires zu spielen, bekannt ist. 2023 übernimmt Le Banquet Céleste erneut die Opernbühne in der

Opéra de Rennes mit *L'incoronazione di Poppea* von C. Monteverdi, einer Produktion des Festivals d'Aix en Provence, inszeniert von Ted Huffman.

Le Banquet Céleste folgt außerdem Einladungen aus ganz Frankreich und Europa und tritt bei zahlreichen Festivals wie dem Festival de Saintes, dem Festival de La Chaise Dieu, dem Klangvokal Festival in Dortmund, Musiq'3 in Brüssel oder dem Oudemuziek Festival in Utrecht auf. Das Ensemble nimmt auch an renommierten Musiksaisons in Frankreich teil, z. B. in der Chapelle Royale du Château de Versailles, der Angers Nantes Opéra, dem Théâtre de Caen, dem T.A.P. de Poitiers, bei La Seine Musicale oder im Ausland im Concertgebouw Brügge, dem Singel International Arts Centre (Antwerpen), dem Musikzentrum de Bijloke (Gent), um nur einige zu nennen.

Le Banquet Céleste befasst sich seit seiner Gründung in einem Teil seiner Forschung mit der Musik von J.-S. Bach, unter anderem im Rahmen eines Kantatenzyklus, der Gegenstand mehrerer Programme und Aufnahmen war, darunter *Trinitatis*, das im Frühjahr 2023 bei Alpha Classics erschienen ist. Nach der Johannespassion, den Oster- und Himmelfahrtsratorien und verschiedenen Programmen mit Kantaten von Johann Sebastian Bach feiert Damien Guillon 2024 das 15-jährige Jubiläum des Ensembles mit der Matthäuspassion.

Das Ensemble Le Banquet Céleste ist seit 2016 in Residence an der Opéra de Rennes und wird im Rahmen seiner Konventionierung vom Kulturministerium (DRAC Bretagne), dem Regionalrat der Bretagne, dem Departementsrat von Ille-et-Vilaine und der Stadt Rennes unterstützt. Le Banquet Céleste wird außerdem von der Caisse des Dépôts als Großmäzenin und der Stiftung Société Générale C'est vous l'avenir als Hauptmäzenin des Ensembles unterstützt.

Le Banquet Céleste ist Mitglied der Vereinigung Arviva - Arts Vivants, Art Durables, Mitglied der F.E.V.I.S. und Mitglied des Verwaltungsrats von Profedim.



Heinrich Ignaz Franz Biber, gravé par Paul Seel, 1681



Adrien Mabire

Adrien Mabire

Né au sein d'une famille musicienne vivant à Caen, Adrien Mabire suit un cursus classique en trompette moderne auprès de Stéphane Bellanger. Attiré par la musique ancienne, sa rencontre avec Hervé Andéol le pousse à la découverte des instruments anciens à vents qu'il étudie avec Serge Delmas (cornet à bouquin), Jean-François Madeuf (trompette naturelle) et Elsa Franck (flûte à bec). Il participe pendant plusieurs années aux productions de

différents ensembles tels que Artaserse (P. Jaroussky), Le Poème Harmonique (V. Dumestre), Oltremontano (W. Becu), Le Concert Spirituel (H. Niquet), Ricercar Consort (P. Pierlot), Correspondances (S. Daucé), L'Orchestre des Champs Elysées, Collegium Vocale (P. Herreweghe), Anima Eterna (J. van Immerseel)... En dehors de ses activités d'artiste, il enseigne le cornet à bouquin et la trompette baroque dans différentes académies et institutions internationales.

Born into a musical family living in Caen, Adrien Mabire studied modern trumpet with Stéphane Bellanger. Drawn to early music, his meeting with Hervé Andéol led him to discover early wind instruments, which he studied with Serge Delmas (*cornet à bouquin*), Jean-François Madeuf (natural trumpet) and Elsa Franck (recorder). For several years he took part in productions by various ensembles including Artaserse

(P. Jaroussky), *Le Poème Harmonique* (V. Dumestre), *Oltremontano* (W. Becu), *Le Concert Spirituel* (H. Niquet), *Ricercar Consort* (P. Pierlot), *Correspondances* (S. Daucé), *L'Orchestre des Champs Elysées*, *Collegium Vocale* (P. Herreweghe), *Anima Eterna* (J. van Immerseel), etc. In addition to his artistic activities, he teaches the *cornet à bouquin* and the baroque trumpet at various international academies and institutions.

Adrien Mabire wurde in einer Musikerfamilie in Caen geboren und absolvierte eine klassische Ausbildung in moderner Trompete bei Stéphane Bellanger. Aufgrund seiner Vorliebe für alte Musik und seiner Begegnung mit Hervé Andéol entdeckte er alte Blasinstrumente und studierte sie bei Serge Delmas (*Cornet à bouquin*), Jean-François Madeuf (Naturtrompete) und Elsa Franck (Blockflöte). Er nahm mehrere Jahre lang an Produktionen verschiedener Ensembles wie Artaserse

(P. Jaroussky), *Le Poème Harmonique* (V. Dumestre), *Oltremontano* (W. Becu), *Le Concert Spirituel* (H. Niquet), *Ricercar Consort* (P. Pierlot), *Correspondances* (S. Daucé), *L'Orchestre des Champs Elysées*, *Collegium Vocale* (P. Herreweghe), *Anima Eterna* (J. van Immerseel)... teil. Neben seiner Tätigkeit als Künstler unterrichtet er an verschiedenen internationalen Akademien und Institutionen die Kunst des *Cornet à bouquin* und der Barocktrompete.



La Guilde des Mercenaires

La Guilde des Mercenaires

La Guilde des Mercenaires est un ensemble de musique ancienne constitué de plusieurs artistes réunis autour du cornettiste Adrien Mabire.

Originellement des organisations de solidarité, regroupant des hommes ayant des intérêts communs, l'ensemble prend ce nom de «Guilde» pour définir ces musiciens de plusieurs horizons mettant en commun leurs connaissances pour jouer la musique des XVI^e et XVII^e siècles. Ayant la volonté de faire sonner au maximum de leurs possibilités les «hauts instruments», La Guilde des Mercenaires est composée de chanteurs à la voix timbrée, et aux instrumentistes vaillants. L'ensemble s'attache à jouer la musique ancienne dans un résultat emballé et

virtuose, entretenant l'héritage légué par les musiciens de l'époque du Seicento, tout en prenant en compte les spécificités de notre temps. Ses enregistrements ont été salués par la critique, au niveau international. L'intégrale des Canzoni de Frescobaldi paraît en 2022.

Basé en Bretagne, mais faisant appel aux artistes de toute l'Europe, la Guilde est constituée de musiciens formés dans les plus grandes écoles. Par la personnalité des musiciens qui la composent, l'ensemble s'impose dans le paysage de la musique ancienne comme un ensemble dynamique.

La Guilde des Mercenaires reçoit l'aide du Ministère de la Culture DRAC Bretagne.

The *Guilde des Mercenaires* is an early music ensemble with several artists united around the cornet player Adrien Mabire.

The ensemble was originally organisations of solidarity, which brought together men who shared the same interests, and took on the name of “Guilde” to describe the set of musicians from several horizons who united their knowledge to play the music of the 16th and 17th centuries. Wanting to have the “great instruments” sound out to the maximum of their potential, the *Guilde des Mercenaires* is made up of singers with dulcet-toned voices, and gallant instrument players. The ensemble endeavours to play early music with a

thrilling and virtuoso result, looking after the heritage bequeathed by the musicians at the time of Seicento, all while taking into account the particularities of our time. Its recordings have been acclaimed by critics internationally. The complete *Canzoni de Frescobaldi* was released in 2022.

The *Guilde* is based in Brittany, but calls upon artists from all over Europe, and is made up of musicians trained in the greatest schools. Through the personality of the musicians in the ensemble, it makes a place for itself in the landscape of early music as an energetic ensemble.

The Guilde des Mercenaires receives the support of the French Ministry of Culture, DRAC Brittany.

Die *Guilde des Mercenaires* ist ein Ensemble für Alte Musik, das aus mehreren Künstlern besteht, die sich um den Kornettisten Adrien Mabire versammelt haben.

Ursprünglich als Solidaritätsorganisationen gegründet, die Männer mit gemeinsamen Interessen zusammenbrachten, nennt sich das Ensemble heute „Gilde“ und bezeichnet damit diese Musiker mit unterschiedlichen Hintergründen, die ihre Kenntnisse zusammenlegen, um die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zu interpretieren. Die *Guilde des Mercenaires* setzt sich aus Sängern mit klangvollen Stimmen und tapferen Instrumentalisten zusammen, deren Ziel es ist, den „hohen Instrumenten“ zu ihrem vollen Klang zu

entlocken. Das Ensemble ist bestrebt, Alte Musik in einem spannenden und virtuoseren Erlebnis zu interpretieren. Dabei wollen sie das Erbe der Musiker des Seicento pflegen und gleichzeitig die Besonderheiten der heutigen Zeit berücksichtigen. Seine Aufnahmen wurden von der internationalen Kritik hoch gelobt. Die gesammelten *Canzoni* von Frescobaldi sind 2022 erschienen.

Die in der Bretagne ansässige, aber mit Künstlern aus ganz Europa bestückte *Guilde* besteht aus Musikern, die an den renommiertesten Schulen ausgebildet wurden. Durch die Persönlichkeiten der daran beteiligten Musiker präsentiert sich die *Guilde* in der Landschaft der Alten Musik als sehr dynamisches Ensemble.

La Guilde des Mercenaires wird vom Kulturministerium DRAC Bretagne unterstützt.



L'église cathédrale de Salzbourg, gravure de Karl Remshart d'après Franz Anton Danreiter, ca 1735



L'église cathédrale de Salzbourg, gravure de Karl Remshart d'après Franz Anton Danreiter, ca 1731

Georg Muffat (1653 – 1704) MISSA IN LABORE REQUIES À 24

2. Kýrie, eléison.

Kýrie, eléison.

3. Christe, eléison.

Christe, eléison.

4. Kýrie, eléison.

Kýrie, eléison.

5. Gloria in excelsis Deo.

6. Et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.

7. Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,

8. Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam,

9. Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,

10. Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes
ad dexteram Patris,
Miserere nobis.

11. Quoniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Jesu Christe,

12. cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris.
Amen.

2. Seigneur, aie pitié

Seigneur, aie pitié

3. O Christ, aie pitié

O Christ, aie pitié

4. Seigneur, aie pitié

Seigneur, aie pitié

5. Gloire à Dieu au plus haut des cieux

6. Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

7. Nous te louons, nous te bénissons.
Nous t'adorons, nous te glorifions.

8. Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire,

9. Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout puissant

Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père,

10. Toi qui enlèves le péché du monde,
aie pitié de nous.

Toi qui enlèves le péché du monde;
reçois notre prière.

Toi qui es assis
à la droite du Père,
aie pitié de nous.

11. Toi seul es Seigneur,
Toi seul es
le Très-Haut, Jésus-Christ.

12. Avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père,
Amen.

2. Lord, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

3. Christ, have mercy upon us.

Christ, have mercy upon us.

4. Lord, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

5. Glory be to God on high, and in earth

6. Peace, good-will
towards men.

7. We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.

8. We give thanks to thee
for thy great glory,

9. O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.

O Lord, the only-begotten Son, Jesu Christ;
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,

10. That taketh away the sins of the world,
have mercy upon us.

Thou that taketh away the sins of the world,
receive our prayer.

Thou that sitteth
at the right hand of God the Father,
have mercy upon us.

11. For thou only art holy;
Thou only art the Lord;
Thou only, O Christ,

12. With the Holy Ghost, art most high
in the glory of God the Father.
Amen.

2. Herr, erbarme dich!

Herr, erbarme dich!

3. Christus, erbarme dich!

Christus, erbarme dich!

4. Herr, erbarme dich!

Herr, erbarme dich!

5. Ehre sei Gott in der Höhe

6. und Friede auf Erden
den Menschen seiner Gnade.

7. Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich,

8. und danken dir, denn groß ist deine
Herrlichkeit:

9. Herr und Gott; König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All,
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,

10. du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;

du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;

du sitzt zur
Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

11. Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus,

12. mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

15. Credo in unum Deum,
16. Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilibus omnium et invisibilibus.
17. Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
18. Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem descendit de caelis.
19. Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine, et homo factus est.
20. Crucifixus etiam
pro nobis sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est,
21. Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos;
cujus regni non erit finis.
22. Et in Spiritum Sanctum,
Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio,
simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam

15. Je crois en Dieu,
16. le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de toutes choses visibles et invisibles.
17. et en Jésus-Christ,
fils unique, de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu,
lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu,
Engendré, non pas fait,
Consubstantiel au Père,
Par qui tout a été fait.
18. Pour nous hommes
et pour notre salut, il descendit du ciel.
19. Et il s'est incarné
du Saint-Esprit,
En la Vierge Marie, et s'est fait homme.
20. Et il a été crucifié pour nous,
a souffert sous Ponce Pilate,
et a été enseveli,
21. et il ressuscité le troisième jour
selon les Écritures
Et il monta au ciel,
s'assit à la droite du Père
Et il viendra de nouveau, dans sa gloire,
juger vivants et morts
Et son règne n'aura pas de fin
22. Et au Saint Esprit,
Seigneur et auteur de la vie
qui procède du Père et du Fils.
Qui avec le Père et Fils
est conjointement adoré et glorifié;
qui a parlé par les prophètes.
Et en une sainte catholique

15. I believe in one God,
16. the Father Almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible;
17. And in one Lord Jesus Christ,
the Only Begotten Son of God,
begotten of his Father before all worlds,
God of God,
Light of Light,
very God of very God,
begotten, not made,
being of one substance with the Father;
by whom all things were made;
18. who for us men
and for our salvation came down from heaven,
19. and was incarnate
by the Holy Ghost
of the Virgin Mary, and was made man;
20. and was crucified
also for us under Pontius Pilate;
he suffered and was buried;
21. and the third day he rose again
according to the Scriptures,
and ascended into heaven,
and sitteth on the right hand of the Father;
and he shall come again, with glory,
to judge both the living and the dead;
whose kingdom shall have no end.
22. And I believe in the Holy Ghost,
the Lord, the Giver of Life,
who proceedeth from the Father and the Son;
who with the Father and the Son
together is worshipped and glorified;
who spoke by the Prophets.
And I believe one holy Catholic

15. Ich glaube an den einen Gott,
16. den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
17. Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesen mit dem Vater:
durch den alles geschaffen ist.
18. Er ist für uns Menschen und um unseres
Heiles Willen vom Himmel herabgestiegen.
19. Und er hat Fleisch angenommen
durch den Heiligen Geist
aus Maria, der Jungfrau und Mensch geworden ist.
20. Gekreuzigt wurde er sogar für uns,
unter Pontius Pilatus
ist er gestorben und begraben worden.
21. Und ist auferstanden am dritten Tage,
gemäss der Schrift.
Er ist aufgeföhren in den Himmel
und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen mit Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und sein Reich wird kein Ende haben.
22. Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender:
der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohne zugleich
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten.
Ich glaube an die eine, heilige, katholische

et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismam
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi.
Amen.

et apostolique Eglise.
Je confesse un seul baptême
pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts
et la vie du siècle à venir.
Amen.

and Apostolic Church;
I acknowledge one Baptism
for the remission of sins;
and I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come.
Amen.

und apostolische Kirche.
Ich bekenne eine Taufe
zur Vergebung der Sünden,
und erwarte die Auferstehung der Toten
und das Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Heinrich Ignaz Biber (1644 - 1704) VESPERAE LONGIORES AC BREVIORES: "Dixit Dominus"

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

Tecum principium
in die virtutis tuae,
In splendoribus sanctorum ;
Ex utero ante luciferum genui te.
Juravit Dominus
et non paenitebit eum :
Tu es sacerdos in aeternum
Secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis ;
Confregit in die irae suae reges.

23. Le Seigneur a dit à mon Seigneur :
Assieds-toi à ma droite
Jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis
un escabeau pour tes pieds.
Le Seigneur enverra
le sceptre de ta puissance
depuis Sion.
Domine au milieu de tes ennemis.
Qu'avec toi soit le pouvoir
le jour de ta puissance,
dans les splendeurs des hommes de la vraie foi ;
De mon ventre dès l'aurore je t'ai engendré.

Le Seigneur l'a juré
et ne s'en repentira pas :
Tu es prêtre pour l'éternité
Selon le modèle de Melchisédech.

Le Seigneur est à ta droite ;
Il a brisé les rois le jour de sa colère.

23. The Lord said to my Lord:
Sit thou at my right hand:
Until I make thy enemies
thy footstool.
The Lord will send
forth the sceptre
of thy power out of Sion:
rule thou in the midst of thy enemies.
With thee is the principality
in the day of thy strength:
in the brightness of the saints:
from the womb before the day star I begot thee.

The Lord hath sworn,
and he will not repent:
Thou art a priest for ever
according to the order of Melchisedech.

The Lord at thy right hand
hath broken kings in the day of his wrath.

23. Der Herr sprach zu meinem Herrn:
Setze dich zu meiner Rechten,
bis ich hinlegen werde deine Feinde *
als Schemel deiner Füße.
Das Zepter
deiner Macht
sendet der Herr aus Zion:
Herrsche inmitten deiner Feinde!
Mit dir ist das Königtum am Tage deiner Macht,
im Glanz der Heiligen.
Aus dem Schoß habe ich dich vor dem
Morgenstern gezeugt.
Geschworen hat es der Herr
und es wird ihn nicht gereuen.
Du bist Priester in Ewigkeit
nach der Ordnung Melchisedeks.
Der Herr ist zu deiner Rechten,
er zerschmettert am Tag seines Zorns Könige.

Judicabit in nationibus ;
Implebit ruinas,
Conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet ;
Propterea exaltabit caput.

Il jugera les nations ;
Il [les] remplira de ruines,
Il fracassera les têtes sur la terre entière.

À l'eau du torrent en chemin il boira ;
À cause de cela il lèvera la tête.

He shall judge among nations,
he shall fill ruins:
he shall crush the heads in the land of the many.

He shall drink of the torrent in the way:
therefore shall he lift up the head.

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

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

Georg Muffat MISSA IN LABORE REQUIES À 24

24. Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli
et terra gloria tua.

25. Hosanna in excelsis.

26. Benedictus
qui venit in nomine Domini.

27. Hosanna in excelsis.

28. Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,

29. dona nobis pacem.

24. Saint, Saint, Saint,
le Seigneur, Dieu des armées.

Les cieux et la terre
sont remplis de Ta Gloire.

25. Hosanna au plus haut des cieux.

26. Béni soit celui
qui vient au nom du Seigneur.

27. Hosanna au plus haut des cieux.

28. Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde :
aie pitié de nous.

Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde :

29. accorde-nous la paix.

24. Holy, holy, holy,
Lord God of hosts,
Heaven and earth
are full of thy glory :

25. Glory be to thee, O Lord Most High.

26. Blessed is he who comes
in the name of the Lord,

27. Glory be to thee, O Lord Most High.

28. O Lamb of God,
that takest away the sins of the world :
have mercy upon us.

O Lamb of God,
that takest away the sins of the world :

29. grant us thy peace.

24. Heilig, heilig, heilig,
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde
von deiner Herrlichkeit.

25. Hosanna in der Höhe.

26. Hochgelobt sei,
der da kommt im Namen des Herrn.

27. Hosanna in der Höhe.

28. Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser.

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:

29. gib uns deinen Frieden.



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, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise dirigé par Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, 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, Les Épopées dirigées par Stéphane Fuget, 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, Coppel 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, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise dirigé par Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, 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, Les Épopées conducted by Stéphane Fuget, 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, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise unter der Leitung von Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV),

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, Les Épopées unter der Leitung von Stéphane Fuget, 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 allow us to offer the musical and artistic productions that make 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 financial support essential to 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. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr

+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

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

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

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

FAITES UN DON!

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

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

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

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

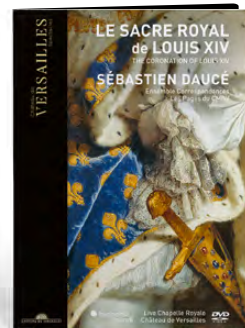
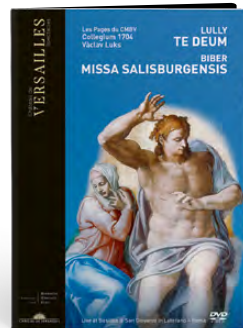
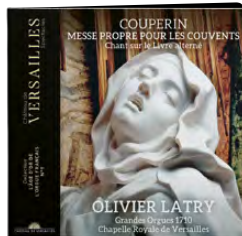
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie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

MAKE A DONATION!

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

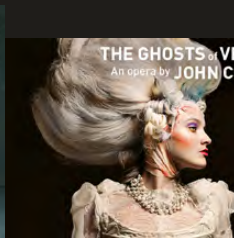
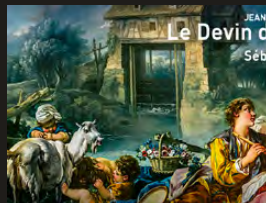
LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
 Spectacles





LIVE
OPERA
VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr