

Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
GRANDS MOTETS
N°9

LULLY - TE DEUM

Vol. 4



Les Épopées
Stéphane Fuget

Les Pages et les Chantres du Centre
de musique baroque de Versailles

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

GRANDS MOTETS

Vol. 4

68'24

Jacques Danican Philidor (1657-1708)

1 *Marche de timballes faite par Philidor Cadet* 1'12

André Danican Philidor (1652-1730)

2 *La Marche Royale* 0'41

Jean-Baptiste Lully

TE DEUM

3	Te Deum	5'39
4	Pleni sunt cæli et terra	3'08
5	Te per orbem terrarum	3'15
6	Patrem immensæ majestatis	2'01
7	Sanctum quoque Paraclitum Spiritum	2'25
8	Tu, ad liberandum suscepturus hominem	3'57
9	Tu ad dexteram Dei sedes	1'39
10	Te ergo quæsumus	2'00
11	Quos pretioso sanguine redemisti	2'13
12	Æterna fac cum sanctis tuis	0'58
13	Salvum fac populum tuum, Domine	4'00
14	Per singulos dies benedicimus te	2'54
15	Dignare Domine die isto	2'51
16	Miserere nostri Domine, miserere nostri	6'14
17	In te, Domine, speravi	2'41

EXAUDIAT TE DOMINUS

18	Exaudiat te Dominus in die tribulationis	4'11
19	Tribuat tibi secundum cor tuum	3'01
20	Lætabimur in salutari tuo	1'23
21	Impleat Dominus omnes petitiones tuas	2'38
22	Exaudiet illum de cælo sancto suo	0'59
23	Hi in curribus, et hi in equis	2'25
24	Domine, salvum fac regem	3'27
25	Gloria Patri et Filio	2'21

Les Épopées

Stéphane Fuget, direction

Chœur

Lucile de Trémolles, cheffe de chœur

Dessus

Camille Poul
Claire Lefillâtre
Jeanne Lefort
Lucy Page
Marie Zaccarini

Hautes-contre

Clément Debieuve
Serge Goubioud

Tailles

Cyril Auvity
Marco Angioloni

Basse-taille

Thierry Cartier

Basses

Luc Bertin-Hugault
Geoffroy Buffière
Egon Zanne
Alexandre Adra

Orchestre

Dessus de violon

Josef Zak, violon solo
Matthieu Camilleri, violon solo
Sabine Cormier
Myriam Mahnane
Hélène Decoin
Bérengère Maillard
Maud Sinda
Alexandra Delcroix-Vulcan

Hautes-contre de violon

Maialen Loth
Satryo Yudomartono
Myriam Bulloz

Tailles de violon

Céline Cavagnac
Diane Omer Nguyen
Leïla Pradel

Quintes de violon

Laurence Martinaud
Géraldine Roux

Basses de violon

Alice Coquart
Emmanuel Jacques
Lena Torre
Albéric Boullenois
Nils de Dinechin

Grosse basse de violon

Chloé Lucas

Basses de viole

Mathias Ferré
Claire Gautrot

Hautbois

Vincent Robin, solo
Olivier Clémence, solo

Hautbois et flûtes à bec

Nathalie Petibon
Elsa Frank

Basson solo et flûtes à bec

Arnaud Condé

Basson

Antoine Pecqueur

Basson, basson à la quarte et flûtes à bec

Krzysztof Lewandowski

Flûtes à bec

Frédéric Naël
Marie Hervé
Bertrand Blondet

Trompettes

Jean-François Madeuf
Pierre-Yves Madeuf
Joël Lahens
Olivier Mourault
Jean-Daniel Souchon
Julian Zimmermann
Gilles Rapin

Serpent

Volny Hostiou

Percussions

Marie-Ange Petit

Orgue

Marie Van Rhijn

Clavecin

Nora Dargazanli

Théorbès

Léa Masson
Nicolas Wattinne

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Fabien Armengaud, direction artistique
Clément Buonomo, préparation du chœur

Les Chantres

Dessus

Bertille Caudron
Maryna Plumet
Madeleine Prunel
Joséphine Solus

Hautes-contre

Jérémy Ankilbeau
Carlos Porto
Alban Robert

Tailles

Antoine Ageorges
Marcos Vinicius Almeida
Costa
Louis Anderson
Julien Giner
Colin Isoir
Attila Varga-Toth

Basses-tailles et basses

Martin Barigault
Briec de Bremond d'Ars
Valentin Jansen
Jonas Mordzinski

Les Pages

Mahaut Adrian
Marie Baron
Edwige Barrière
Carl Berthelot
Lucie Bonnin
Timothée Brédy

Nella Calamaro
Inès Coirier-Duet
Maxime Dubost
Édouard Dumon
Wandrille Égretier
Pierre-Louis Lalanne

Erwan Le Roux
Constance Mordant
Henri de Montalembert
Stanislas Pauly
Meloïca Walz



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle royale de Versailles

En vous, Seigneur, j'ai mis mon espérance... Lully - Grands motets, vol. 4

Par Thomas Leconte - Centre de musique baroque de Versailles



*Cour du Couvent des Pères Feuillants, gravure de Jacques van Merlen
d'après un dessin d'Israël Silvestre, ca 1650*

«L'Église estoit toute tenduë de très-riches Tapisseries, et remplie de plusieurs Lustres et Girandoles, avec des Plaques et des Bras d'argent tout autour. Le Maistre Autel estoit éclairé par un nombre infiny de Cierges, de Bougies et de lampes, qui remplissoient une Gloire qui estoit au dessus du Tabernacle. Au milieu de cette Gloire on voyoit deux Couronnes de Pierreries. La plus élevée représentoit une Couronne de gloire ou Couronne immortelle, et estoit toute semée d'étoiles faites de Rubis. Il y avoit aux deux costez de l'Autel deux Obélisques de quinze pieds de haut chacun. Ils estoient tout couverts de lumières, et éclairoient des Chiffres de Sa Majesté formez de Pierreries, qui estoient au milieu de ces Obélisques. [...]

(*Mercure galant*, janvier 1687, 1^{re} partie, p. 260-262).

Dans ce théâtre de piété, éphémère et grandiose, dressé pour une cérémonie qui doit être festive, va se jouer une tragédie. Ce 8 Janvier 1687, en l'église parisienne des Pères Feuillants, l'un des couvents royaux les plus prestigieux de la capitale, Jean-Baptiste Lully, musicien favori de Louis XIV, tout puissant surintendant de la Musique de la Chambre du roi, directeur de l'Académie royale de musique dont il détient le privilège depuis 1672, s'apprête, sans le savoir, à diriger sa musique et à célébrer son roi pour la dernière fois. Il prépare la lourde canne qui doit l'aider à régler la mesure des quelque 150 chanteurs et instrumentistes qu'il a réunis pour célébrer, comme tout le royaume, l'heureux rétablissement du monarque, tout juste remis d'une opération risquée qu'il a subie en novembre 1686. Durant plus de trente ans, Lully s'est efforcé,

à travers sa musique, de célébrer avec zèle la gloire du souverain, de rehausser les grandes cérémonies du règne, de construire une véritable image sonore de la majesté, d'élaborer et défendre ce « style français » admiré dans toute l'Europe. Le musicien, qui pour l'occasion a choisi de redonner son grandiose *Te Deum*, jadis tant aimé du roi, espère aussi regagner l'affection du monarque qui, lassé par ses mœurs dissolues, s'est quelque peu éloigné de lui et de sa musique. Alors que les religieux, sous les conseils de Jean Berain, dessinateur du roi, ont pourvu à la décoration de leur église, Lully s'est chargé, à ses frais, de l'organisation de la musique, et a fait dresser un grand échafaud pour placer les nombreux musiciens. Personne n'imagine que le drame va venir de cette lourde canne, avec laquelle, « dans la chaleur de l'action » (Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704-1705), espérant tout de cette supplique à son protecteur, il va se blesser violemment au pied. La gangrène va s'installer, et finir par l'emporter six semaines plus tard, le 22 mars...

La cérémonie du 8 janvier, à laquelle officia le nonce Angelo Maria Ranuzzi, récemment fait cardinal, se fit en présence de plusieurs princes et « personnes de qualités », et attira une foule nombreuse. « L'empressement fut si grand pour voir cette Feste, à cause du sujet et des personnes qui s'en mêloient, qu'encore qu'elle ne deust commencer qu'à quatre ou cinq heures du soir, plusieurs personnes vinrent retenir leurs places dès dix heures du matin. [...] » (*Mercurie galant*, janvier 1687, 1^{re} partie, p. 262). Les Feuillants avaient également invité les ambassadeurs du roi de Siam, arrivés en France à l'été 1686 pour asseoir des alliances stratégiques et économiques en Extrême-Orient. « Chacun fut conduit aux places qui avoient été réservées pour tant d'Illustres Personnes, les Princes en bas, et les Ambassadeurs aux fenestres de la Galerie qui donnent dans l'Église. Ils regardèrent, et écoutèrent avec une extrême attention, ils remarquèrent les différentes expressions de la musique, et pendant le *Domine salvum fac Regem*, qu'on leur expliqua, il sembloit qu'ils

priassent aussi pour le Roy. » (*Mercurie galant*, janvier 1687, 2^e partie, p. 258).

Pour l'occasion, Lully reprit, peut-être en le retouchant pour lui donner encore plus de lustre, le *Te Deum* qu'il avait composé dix ans plus tôt, et dont la première exécution eut lieu à Fontainebleau le 9 septembre 1677, dans la chapelle haute de la Cour ovale (chapelle Saint-Saturnin), à l'occasion du baptême de son fils aîné, Louis. Les parrain et marraine n'étaient autres que Louis XIV et la reine Marie-Thérèse eux-mêmes, et il s'agissait sans doute plus pour Lully de louer le couple royal que son propre premier-né. L'événement ne passa pas inaperçu, et plusieurs commentateurs s'en firent l'écho.

La Musique du roi avec ses violons,
Trompettes et timbales

[par concerts et par tons,

Un *Te Deum* chanta de si belle manière,
Qu'elle charma les cœurs

[et l'âme toute entière.

On le trouva si beau

[que dès le lendemain,

Par les ordres du roi,

[chacun papier en main,

Il fut recommencé.

[Ce Maître de musique,

De Lully, qui ferait à l'Amphion la nique
Tant il compose juste, en était directeur.
Il en était aussi le très habile auteur.

Toute la cour en fut

[grandement satisfaite

Et fit à Lully, sur ce, beaucoup la fête.

[Jacques Laurent, *Lettre en vers*,
Du 14 septembre 1677]

Pour le *Mercurie galant*, le *Te Deum* pouvait « être compté parmi les plaisirs de Fontainebleau », et le roi « le trouva si beau qu'il voulut l'entendre plus d'une fois » (*Mercurie galant*, octobre 1677, p. 242 et 243). Un siècle plus tard, l'abbé Oroux en raviverait le souvenir : « le Roi [...] en fut si content, que depuis dans toutes les occasions où il fallut rendre à Dieu de publiques actions de grâces, et ces occasions se présentoient fréquemment en ce temps-là, il ne voulut plus entendre d'autre *Te Deum* que celui du Surintendant. » (abbé Étienne Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France* [...], II, 1777, p. 520).

L'œuvre retentit à nouveau à Fontainebleau, dans la chapelle d'apparat cette fois, à l'occasion du mariage par procuration de Marie-Louise d'Orléans, nièce de Louis XIV,

avec Charles II d'Espagne, le 31 août 1679. Après une imposante procession faite aux sons des tambours, fifres, hautbois et trompettes, le cortège pénétra dans la «belle chapelle» (chapelle de la Trinité), où s'était massé le reste de la cour. La Musique du roi était placée dans la tribune royale située au-dessus de l'entrée – le prie-Dieu du roi étant placé à l'extraordinaire, dans la nef –, «sur un grand Amphit[h]éâtre élevé près de la Voûte. Celle de la Chambre estoit à la droite, et la Musique de la Chapelle à la gauche. Il y avoit des Hautbois, des Flûtes, des Trompet[t]es, et des Timbales, avec les Vingt-quatre Violons, et du moins six-vingts [*i.e.* 120] Personnes qui chantoient ou jouoient des Instrumens. Tantost les Voix se faisoient entendre seules, tantost les Instrumens seuls, et en suite tous ensemble. Ce mélange estoit la chose du monde la plus agréable. La diversité des mouvemens et des changemens que produisoit tout ce grand Corps de Musique, fut merveilleuse. Cela dura une heure et demie, et il y avoit autant de travail qu'à un Opéra.» (*Mercur galant*, septembre 1679, 2^e partie, p. 150-152). C'est encore ce *Te Deum* que l'on choisit pour célébrer la convalescence du

Grand Dauphin dans l'église parisienne de l'Oratoire, le 27 avril 1701: il fut chanté par les chanteurs et instrumentistes de l'Académie royale de musique, conduits par le violiste et compositeur Marin Marais, disciple du surintendant, et «bateur de mesure» de l'Opéra [voir CVS087 *Benedictus*].

Composé sur l'hymne dite de saint Ambroise et saint Augustin, associée à la célébration monarchique dès le règne de Louis XIII, le *Te Deum* de Lully est en effet une pièce hors normes, magistrale, tant par le luxe des effectifs et des dispositifs que par ses dimensions, son architecture, la variété des affects. Certes, la pièce, soulignée par les trompettes et timbales – instruments que le compositeur, en 1677, fut sans doute le premier à introduire dans une composition religieuse –, est d'une puissance et d'une noblesse qu'aucun des successeurs du surintendant ne parviendra à égaler. Tout au long de l'œuvre se déploie une image sonore inouïe de la majesté, qui s'exprime avec un éclat particulier dans toute la première partie, conçue comme une sorte de

rondeau magistralement structuré, dans une alternance très organisée de *récits* en combinaisons variées, grands chœurs et symphonies, le tout ponctué de fanfares triomphantes. Mais il se dégage aussi de cette vaste fresque une grandeur, une profondeur, une ferveur saisissantes, qui amènent peu à peu vers ce qui en est sans doute le moment le plus poignant: la prière et l'appel à la miséricorde divine («Dignare, Domine»), qui culmine dans l'espoir de rédemption et de pardon («Fiat misericordia tua, Domine», «In te, Domine, speravi»). Métaphore, en quelque sorte, de l'espoir de Lully lui-même, alors en disgrâce dans le cœur du roi, espérant ainsi le pardon de son maître et bienfaiteur.

Sans doute faut-il voir dans le «Domine salvum fac regem» signalé par le *Mercur galant* dans sa relation de la cérémonie du 8 janvier, une référence au psaume 19, *Exaudi te Dominus*. Il était en effet d'usage, dans les grandes cérémonies d'action de grâces, de joindre ce psaume au *Te Deum*, comme ce fut d'ailleurs le cas, de manière explicite, pour plusieurs des nombreuses autres cérémonies pour le

rétablissement de la santé du roi en janvier 1687. Le dernier verset du psaume 19 n'est autre que ce «Domine salvum fac regem», devenu sous le règne de Louis XIII prière pour le roi, par laquelle devait s'achever toute cérémonie et office religieux. L'une des sources musicales de l'*Exaudi* de Lully, provenant de la précieuse collection de Sébastien de Brossard (1655-1730) et aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France, indique: «authore D^{no}/ Jo. Battista de/ Lully an. 1687». Cette annotation, de la main de Brossard, peut bien sûr se référer à la date de copie, mais aussi – et plus sûrement, au regard de la formulation –, celle de composition, ce qui permet de relier cette pièce grandiose à la cérémonie des Feuillants. En outre, plusieurs caractéristiques rapprochent le *Te Deum* et l'*Exaudi*: mêmes affects, tour à tour éclatants et recueillis, mêmes tonalités de *do* majeur et *do* mineur, présence de trompettes et timbales. Mais contrairement au *Te Deum*, ces dernières n'interviennent dans l'*Exaudi* que dans la doxologie finale («Gloria Patri et Filio»), terminant le motet – et la cérémonie – en apothéose. Les deux motets sont

d'ailleurs assez nettement différents dans leur facture même. Alors que le *Te Deum* reflète de manière éclatante l'esthétique des grands motets des années 1665-1675, vastes fresques se déployant en de grands développements contrapuntiques et kaléidoscopiques entre le « petit chœur » de voix récitantes, le « grand chœur » et la « symphonie », l'*Exaudiat* témoigne d'une nouvelle manière, plus moderne, déjà mise en œuvre dans le *Notus in Judæa Deus* (ca 1684-1685) [voir CVS087 *Benedictus*] et le *Quare fremuerunt gentes* (1685) [voir CVS059 *Miserere*] : les sections sont plus nettes et caractérisées, les récits plus dramatiques et solistiques, les chœurs plus verticaux et massifs, dans une architecture et une rhétorique différentes. Ces trois motets, conservés uniquement à l'état manuscrit, sont d'ailleurs absents de l'édition des *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy*, parue « par exprès commandement de Sa Majesté » chez Christophe Ballard en 1684.

Probablement composé pour compléter le *Te Deum* lors de la cérémonie fatale de janvier 1687, l'*Exaudiat* serait ainsi le tout dernier grand motet du surintendant, sa dernière œuvre même, après *Armide*, tragédie créée à l'Académie royale de musique le 15 février 1686, et *Acis et Galatée*, pastorale donnée devant le Grand Dauphin à Anet 6 septembre de la même année. Il n'aura pas le temps d'achever une dernière tragédie, *Achille et Polyxène*, qui sera complétée par Pascal Collasse, son fidèle disciple, et créée à Paris le 7 novembre 1687. Malgré une dédicace implorante, le roi n'assista pas à la création d'*Armide*, et resta sourd à la supplique de son musicien, qui ne put regagner l'affection de celui à qui il avait donné le meilleur de son art, pour le prestige de son règne, et l'excellence du savoir-faire français.

*Perfida mors, inimica,
audax, temeraria et excors,
Crudelisque et cæca ;
probis te absolvimus istis.
Non de te querimur,
tua sint hæc munia magna :
Sed quando per te,
Populi Regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit
qui cantibus orbem,
LULLIUS eripitur, querimur modo ;
Surda fuisti.*

{Jean Santeul}

{« Ô mort perfide, funeste, déterminée,
inopinée et inepte,
Cruelle et aveugle !
nous t'avons pardonné ces épreuves.
Nous ne te les reprochons pas,
car c'est à toi que reviennent
ces grandes missions :
Mais quand, à cause de toi,
celui qui faisait le plaisir
du peuple et du roi,
Qui de ses chants inouïs
a ravi tout le monde,
LULLY, nous est arraché,
il nous faut nous plaindre ;
toi, tu es restée sourde. »}

O Lord, in Thee have I trusted... Lully - Grands Motets, vol. 4

By Thomas Leconte - Centre de musique baroque de Versailles

“The Church was all hung with very rich tapestries, and filled with several Chandeliers and Girandoles, covered with silver insignia and arms all over them. The High Altar was lit by an infinite number of candles and lamps, which filled a glory above the tabernacle. In the middle of this Glory were two crowns of precious stones. The highest represented a crown of glory or Immortal crown and was spattered with stars made of Rubies. On either side of the altar were two Obelisks, each fifteen feet high. They were all covered with lights, and illuminated His Majesty's numerals formed of precious stones, which were in the middle of these Obelisks (*Mercure galant*, January 1687, 1st part, p. 260-262).

In this ephemeral and grandiose theatre of piety, set up for what was supposed to be a festive ceremony, a tragedy was about to unfold. On 8 January 1687, in the Parisian church of the *Pères Feuillants*,

one of the capital's most prestigious royal convents, Jean-Baptiste Lully, Louis XIV's favourite musician, all-powerful *surintendant de la Musique de la Chambre du roi* [superintendent of the Musick of the King's Chamber] and director of the *Académie royale de musique*, a post he held by royal prerogative since 1672, was unknowingly preparing to conduct his music and acclaim his king for the last time. He prepared the heavy staff that was to assist him in setting the tempo for the 150 or so singers and instrumentalists he had brought together to celebrate, like the rest of the kingdom, the successful convalescence of the monarch, who had recently recovered from a risky operation taken place in November 1686. For more than thirty years, Lully's music zealously celebrated the glory of the sovereign, enhanced the great ceremonies of the reign, creating a true sound image of majesty, as well as developing and defending the “French style”, admired

throughout Europe. The musician, who chose to revive his grandiose *Te Deum* for the occasion, once so beloved by the king, also hoped to win back the affection of the monarch who, weary of Lully's dissolute morals, had become somewhat estranged from him and his music. While the monks, following the council of Jean Berain, the king's draughtsman, decorated their church, Lully took charge, at his own expense, of organising the music, and had a large platform erected to accommodate the very many musicians. No one imagined that the tragedy would come from this heavy staff, with which, “in the heat of the action” (Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* [Comparison of Italian and French music], 1704-1705), hoping for everything from this plea to his protector, he would violently injure his foot. Gangrene set in, and eventually took his life six weeks later, on 22 March... The ceremony on 8 January, officiated by the nuncio Angelo Maria Ranuzzi, who had recently been made a cardinal, was attended by several princes and “persons of quality”, and attracted a large crowd. There was such an eagerness

to see this funeral, because of the people involved, that even though it was not due to start until four or five in the evening, many people came to reserve their places as early as ten in the morning [...].” (*Mercure galant*, January 1687, 1st part, p. 262). The *Pères Feuillants* had also invited the ambassadors of the king of Siam, who had arrived in France in the summer of 1686 to establish strategic and economic alliances in the Far East. “Everyone was taken to the seats that had been reserved for so many illustrious persons, the princes at ground level, and the ambassadors at the windows of the Gallery that looked out onto the Church. They looked, and listened with extreme attention, taking account of the different expressions of the music, and during the *Domine salvum fac Regem*, which was explained to them, it seemed as if they were also praying for the king.” (*Mercure galant*, January 1687, 2nd part, p. 258).

The *Te Deum* he had composed ten years earlier was first performed in Fontainebleau on 9 September 1677, in the upper chapel of the Cour ovale (Chapel Saint Saturnin), on the occasion of the christening of his eldest son, Louis.

The godfather and godmother were none other than Louis XIV and Queen Marie-Thérèse themselves, and it was no doubt more a question of Lully praising the royal couple than his own first-born son. The event did not go unnoticed, and several commentators wrote about it.

The Musique du roi with its violins,
Trumpets and timpani
[in concert and harmoniously,
Sung a Te Deum so beautifully,
That it charmed the hearts
[and the entire soul.
It was so magnificent
[that the very next day,
By the king's orders, paper in hand,
It was performed again.
This Master of Music,
Lully, who would make
Amphion look foolish
So well he composed,
[was the director of it.
He was also the very talented author.
The whole court
[was greatly satisfied with it,
And much celebrated Lully
[on this occasion.
(Jacques Laurent, *Lettre en vers*,
14 September 1677)

For the *Mercure galant*, the *Te Deum* could “be counted among the pleasures of Fontainebleau”, and the king “found it so beautiful that he wanted to hear it more than once” (*Mercure galant*, October 1677, p. 242 and 243). A century later, Abbé Oroux revived the memory: “The king [...] was so pleased with it, that since then on all occasions when it was necessary to give public thanks to God, and these occasions frequently arose at that time, he no longer wanted to hear any other *Te Deum* than that of the *surintendant*”. (Abbé Étienne Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France* [Ecclesiastical history of the French court] [...], II, 1777, p. 520). The work was performed again in Fontainebleau, this time in the ceremonial chapel, on the occasion of the marriage by proxy of Marie-Louise d'Orléans, niece of Louis XIV, to Charles II of Spain on 31 August 1679. After an impressive procession to the sound of drums, fifes, oboes and trumpets, the procession entered the “belle chapelle” [Chapel of the Trinity], where the rest of the court had assembled. The Musique du roi was placed in the royal gallery located above the entrance – the King's prayer desk

being placed in the extraordinary, in the nave –, “on a large raised platform near the vault. The Musique du roi (was on the right, and the musicians of the Chapel Royal on the left. There were oboes, flutes, trumpets and timpani, along with the twenty-four violins, and at least six-twenties [*i.e.* 120] people singing or playing the instruments. Sometimes the voices were heard alone, sometimes the instruments alone, and then all together. This mixture was the most pleasant thing in the world. The variety of movements and changes produced by this great body of music was marvellous. It lasted an hour and a half, and there was as much work as in an opera.”(*Mercure galant*, September 1679, 2nd part, p. 150-152). It was also this *Te Deum* that was chosen to celebrate the convalescence of the *Grand Dauphin* in the Parisian church of l'*Oratoire* on 27 April 1701: it was sung by the singers and instrumentalists of the Académie royale de musique, led by the viol player and composer Marin Marais, a disciple of the *surintendant* and the Opéra's “time beater” [see CVS087 *Benedictus*]. Composed to the hymn of Saint Ambrose and Saint Augustine, associated with monarchical celebrations

from the reign of Louis XIII onwards, Lully's *Te Deum* is an extraordinary, masterly piece, as much for the luxuriance of its forces and devices as for its size, architecture and variety of affects. Of course, the piece, highlighted by the trumpets and timpani – instruments that the composer, in 1677, was probably the first to introduce in a religious composition – is of a power and nobility that none of the *surintendant*'s successors could match. Throughout the work, an unprecedented image of majesty in sound unfolds, expressed with particular brilliance in the entire first part, conceived as a sort of masterfully structured rondeau, in a highly organised alternation of solo narrative passages in various combinations, large choruses and symphonies, all punctuated by triumphant fanfares. But this vast fresco also exudes a striking grandeur, depth and fervour, gradually leading to what is undoubtedly its most poignant moment: the prayer and appeal to divine mercy (“Dignare, Domine”), culminating in the hope for redemption and forgiveness (“Fiat misericordia tua, Domine”, “In te, Domine, speravi”). In one sense, this is a metaphor for Lully's personal desire, as

he was then in disgrace in the king's heart and hoping for forgiveness from his master and benefactor. The *Domine salvum fac regem* mentioned by the *Mercure galant* in its account of the ceremony on 8 January is probably a reference to Psalm 19, *Exaudiat te Dominus*. It was indeed customary, in the great ceremonies of thanksgiving, to add this psalm to the *Te Deum*, as was explicitly the case for several of the many other ceremonies for the restoration of the King's health in January 1687. The last verse of Psalm 19 is none other than "Domine salvum fac regem", which under the reign of Louis XIII became the prayer for the king with which all religious ceremonies and services were to end. One of the musical sources for Lully's *Exaudiat*, from the valuable collection of Sébastien de Brossard (1655-1730), now in the Bibliothèque nationale de France, reads: "authore D^{no}/ Jo. Battista de/ Lully an. 1687". This annotation, in Brossard's hand, may of course refer to the date of copying, but also – and more certainly, in view of the wording – to the date of composition, which makes it possible to link this grandiose piece to the *Feuillants* ceremony. Moreover, the *Te Deum* and the

Exaudiat share a number of characteristics: the same emotions, alternately brilliant and contemplative, the same keys of c major and c minor, and the presence of trumpets and timpani. But unlike the *Te Deum*, in the *Exaudiat* the trumpets and timpani only come into play in the final doxology ("Gloria Patri et Filio"), bringing the motet – and the ceremony – to an apotheosis. The two motets are, moreover, quite distinctly different in their very construction. While the *Te Deum* vividly reflects the aesthetic of the *grands motets* of 1665-1675, vast frescoes unfolding in great contrapuntal and kaleidoscopic developments between the "petit chœur" of solo voices, the "grand chœur" and the "symphonie", the *Exaudiat* bears witness to a new, more modern style, already used in the *Notus in Judæa Deus* (ca 1684-1685) [see CVS087 *Benedictus*] and the *Quare fremuerunt gentes* (1685) [see CVS059 *Miserere*]: the sections are more clear-cut and characterised, the solo passages more dramatic and solistic, the choruses more vertical and massive, with a different architecture and rhetoric. These three motets, preserved only in manuscript form, are not included in the

edition of *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy* [Motets for two choirs for the Chapelle du roy], published "par exprès commandement de Sa Majesté [by express command of His Majesty] by Christophe Ballard in 1684. Probably composed to complete the *Te Deum* at the fatal ceremony in January 1687, the *Exaudiat* would thus be the *surintendant's* very last grand motet, his last work even, after *Armide*, a *tragédie en musique* premiered at the Académie royale de musique on 15 February 1686, and *Acis et Galatée*, a pastoral performed

before the *Grand Dauphin* in Anet on 6 September of the same year. He did not have time to complete one final *tragédie*, *Achille et Polyxène*, which was completed by Pascal Collasse, his faithful disciple, and premiered in Paris on 7 November 1687. Despite an imploring dedication, the king did not attend the premiere of *Armide*, and remained oblivious to the pleas of his musician, who was unable to regain the affection of the man to whom he had given the best of his art, for the prestige of his reign and the excellence of French craftsmanship.

*Perfida mors, inimica,
audax, temeraria et excors,
Crudelisque et cæca;
probis te absolvimus istis.
Non de te querimus,
tua sint hæc munia magna:
Sed quando per te,
Populi Regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit
qui cantibus orbem,
LULLIUS eripitur, querimur modo;
Surda fuisti.*

[Jean Santeul]

["O treacherous, fatal, audacious,
reckless, arbitrary death,
Cruel and blind; we forgive you these
forbidding hardships.
We do not reproach you, these
considerable tasks that belong to you:
But when, for your sake, he who gave
pleasure to the pleb and the prince,
Who enchanted the earth with tunes
never heard before,
LULLY, was taken from us, we truly
bewail him; you, you remained deaf."]

Auf dich, Herr, habe ich gehofft... **Lully - Grands Motets, vol. 4**

Von Thomas Leconte - Centre de musique baroque de Versailles

„Die Kirche war zur Gänze mit sehr reichen Wandteppichen ausgestattet sowie mit vielen Kron- und mehrarmigen Leuchtern, die mit silbernen Platten und Armen ringsum geschmückt waren. Der Hochaltar wurde von einer unendlichen Anzahl von Kerzen, Lichtern und Lampen erhellt, die eine Glorie über dem Tabernakel ausleuchteten. In der Mitte dieser Glorie waren zwei Kronen aus Edelsteinen zu sehen. Die höhere war eine Krone des Ruhmes oder eine Krone der Unsterblichkeit und ganz mit Sternen aus Rubinen besetzt. An beiden Seiten des Altars standen zwei Obelisken, die jeweils fünfzehn Fuß hoch waren. Ganz mit Lichtern bedeckt, beleuchteten sie die aus Edelsteinen geformten Ziffern Seiner Majestät, die in der Mitte der Obelisken standen. [...]“ (*Mercure galant*, Januar 1687, 1. Teil, p. 260-262).

In diesem vergänglichen und doch großartigen Theater der Frömmigkeit, das für eine als festlich geplante Zeremonie errichtet worden war, sollte sich eine Tragödie abspielen. An diesem 8. Januar 1687 bereitete sich Jean-Baptiste Lully, der Lieblingsmusiker Ludwigs XIV., der allmächtige Superintendent der *Musique de la Chambre du roi* und Direktor der Académie royale de musique, deren Privileg er seit 1672 besaß, in der Pariser Kirche der Pères Feuillants, einem der angesehensten königlichen Klöster der Hauptstadt, darauf vor, seine Musik zu dirigieren und seinen König zu feiern, ohne zu ahnen, dass dies das letzte Mal sein würde. Ein schwerer Stock sollte ihm helfen, den Takt für die etwa 150 von ihm zusammengerufenen Sänger und Instrumentalisten zu schlagen, um wie das ganze Königreich die glückliche Genesung des Monarchen zu feiern,

der sich gerade erst von einer riskanten Operation im November 1686 erholt hatte. Über dreißig Jahre lang bemühte sich Lully, mit seiner Musik eifrig den Ruhm des Königs zu verherrlichen, die großen Zeremonien der Herrschaft zu verschönern, ein wahres Klangbild der Majestät aufzubauen und den in ganz Europa bewunderten „französischen Stil“ zu entwickeln und zu verfechten. Der Musiker, der zu diesem Anlass sein grandioses *Te Deum*, das der König einst so sehr geliebt hatte, neu aufführen wollte, hoffte auch, die Zuneigung des Monarchen wiederzugewinnen, der seiner ausschweifenden Sitten überdrüssig war und sich etwas von ihm und seiner Musik entfernt hatte. Während die Geistlichen unter der Anleitung von Jean Berain, dem Kammer- und Kabinettzeichner des Königs, für die Dekoration ihrer Kirche sorgten, übernahm Lully auf eigene Kosten die Organisation der Musik und ließ ein großes Podium aufstellen, auf dem die vielen Musiker Platz hatten. Niemand konnte ahnen, dass ein Unglück geschehen werde. Mit dem schweren Stock zog er sich „in der

Hitze der Aktion“ (Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* [Vergleich der italienischen und der französischen Musik], 1704-1705) eine böse Verletzung am Fuß zu. Dabei hatte er gehofft, alles, was er wünschte, durch dieses „Bittgesuch“ an seinen Beschützer zu erreichen. Es entwickelte sich ein Wundbrand, an dem er schließlich sechs Wochen später, am 22. März, starb.

Die Zeremonie am 8. Januar, die der kürzlich zum Kardinal ernannte Nuntius Angelo Maria Ranuzzi zelebrierte, fand in Anwesenheit mehrerer Fürsten und „Personen von Format“ statt und zog eine große Menschenmenge an. „Der Wunsch, dieses Fest zu sehen, war wegen des Themas und der Personen, die sich dort einfanden, so groß, dass mehrere, obwohl es erst um vier oder fünf Uhr abends beginnen sollte, bereits um zehn Uhr morgens ihre Plätze belegten. [...]“ (*Mercure galant*, Januar 1698, 1. Teil, p. 262). Die Geistlichen der Feuillants hatten auch die Botschafter des Königs von Siam eingeladen, die im Sommer 1686 nach Frankreich gekommen waren, um

strategische und wirtschaftliche Allianzen im Fernen Osten zu festigen. „Jeder wurde zu den Plätzen geführt, die für so viele illustre Personen reserviert waren, die Fürsten nach unten und die Botschafter zu den Fenstern der Galerie, die in die Kirche blicken. Sie schauten und hörten mit äußerster Aufmerksamkeit zu, sie bemerkten die verschiedenen Ausdrucksformen der Musik, und während des *Domine salvum fac Regem*, das ihnen erklärt wurde, schien es, als würden auch sie für den König beten.“ (*Mercure galant*, Januar 1687, 2. Teil, p. 258).

Für diesen Anlass nahm Lully das *Te Deum* wieder auf und überarbeitete es, wahrscheinlich um ihm noch mehr Glanz zu verleihen. Er hatte es zehn Jahre zuvor komponiert und es wurde am 9. September 1677 in Fontainebleau in der oberen Kapelle des ovalen Hofes (Kapelle Saint-Saturnin) anlässlich der Taufe seines ältesten Sohnes Louis zum ersten Mal aufgeführt. Der Pate und die Patin waren damals Ludwig XIV. und Königin Maria Teresa selbst, und Lully ging es wohl eher darum, das Königspaar zu

loben als seinen eigenen Erstgeborenen. Das Ereignis blieb nicht unbeachtet und wurde von mehreren Kommentatoren besprochen.

Die Musik des Königs mit ihren Geigen,
Trompeten und Pauken sang durch
Konzerte und Töne
Ein Te Deum auf so schöne Weise,
Dass es die Herzen
[und die ganze Seele bezauberte.
Man fand es so schön,
[dass es schon am nächsten Tag
Auf Befehl des Königs
[wiederaufgeführt wurde,
[wobei jeder Noten in Händen hielt.
Dieser Meister der Musik,
De Lully, der dem Amphion
[eine lange Nase drehen könnte,
Da er so gut komponiert,
[war der [musikalische] Leiter.
Er war auch der sehr
[geschickte Autor davon.
Der ganze Hof war äußerst zufrieden
Und feierte Lully daraufhin sehr.

[Jacques Laurent, *Lettre en vers*,
vom 14. September 1677]¹

Für den *Mercure galant* konnte das *Te Deum* „zu den Vergnügungen von Fontainebleau gezählt werden“, und der König „fand es so schön, dass er es mehr als einmal hören wollte“ (*Mercure galant*, Oktober 1677, p. 242 und 243). Ein Jahrhundert später ließ der Abbé Oroux die Erinnerung daran wieder aufleben: „Der König [...] war damit so zufrieden, dass er seitdem bei allen Gelegenheiten, bei denen an Gott öffentliche Danksagungen entrichtet werden mussten – und solche Gelegenheiten waren in jener Zeit häufig – kein anderes *Te Deum* mehr hören wollte als das des Superintendenten.“ (Abbé Étienne Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France [...]*, II, 1777, p. 520).

Das Werk wurde erneut in Fontainebleau aufgeführt, diesmal in der Prunkkapelle, als Marie-Louise von Orléans, die Nichte Ludwigs XIV., am 31. August 1679 in einer Ferntrauung Karl II. von Spanien heiratete. Nach einem eindrucksvollen Umzug, der unter den Klängen von Trommeln, Pfeifen, Oboen und Trompeten stattfand, betrat die Prozession die „schöne Kapelle“ (Dreifaltigkeitskapelle), in der sich der Rest des Hofes versammelt hatte. Die *Musique du roi* befand sich auf der königlichen Tribüne

über dem Eingang – der Betstuhl des Königs dagegen unüblicherweise im Kirchenschiff –, „auf einem großen *Amphit[h]éâtre*, das in der Nähe des Gewölbes errichtet worden war. Die *Chambre* war rechts und die *Musique de la Chapelle* links. Es gab Oboen, Flöten, Trompeten und Pauken, dazu die *Vingt-quatre Violons* [vierundzwanzig Geigen] und mindestens achtzig [i. e. 120] Personen, die sangen oder Instrumente spielten. Manchmal waren die Stimmen allein zu hören, manchmal die Instrumente allein und dann wieder alle zusammen. Diese Mischung war die angenehmste der Welt. Die Vielfalt der Bewegungen und Veränderungen, die diese große Masse an Musik hervorbrachte, war wunderbar. Das dauerte eineinhalb Stunden, und erforderte ebenso viel Arbeit wie eine Oper.“ (*Mercure galant*, September 1679, 2. Teil, p. 150-152). Um die Genesung des Grand Dauphins in der Pariser Kirche des *Oratoire* am 27. April 1701 zu feiern, wählte man abermals dieses *Te Deum*: Es wurde von den Sängern und Instrumentalisten der Académie royale de musique gesungen, angeführt vom Gambisten und Komponisten Marin Marais, einem Schüler des Superintendenten und

¹ Das Gedicht ist im Original in gereimten Versen verfasst. (Anm. d. Ü.)

„Taktschläger“ der Oper. [Siehe CVS087 *Benedictus*]

Das *Te Deum* von Lully wurde auf die sogenannte Hymne von Ambrosius und Augustinus komponiert, die seit der Herrschaft Ludwigs XIII. mit den Feiern der Monarchie verbunden war. Es ist in der Tat ein außergewöhnliches, meisterhaftes Werk, und das sowohl durch die luxuriöse Besetzung und die Raumaufteilung als auch durch seine Ausmaße, seinen Aufbau und die Vielfalt der Affekte. Sicherlich besitzt das Stück, das durch Trompeten und Pauken verstärkt wird – Instrumente, die der Komponist 1677 wahrscheinlich als erster in eine geistliche Komposition einführte –, Kraft und Noblesse, die keiner der Nachfolger des Superintendenten erreichen konnte. Im gesamten Werk entfaltet sich ein unerhörtes Klangbild der Majestät, das im gesamten ersten Teil besonders glanzvoll zum Ausdruck kommt: Er ist als eine Art meisterhaft strukturiertes Rondo in einem sehr organisierten Wechsel von *Récits* [den erzählenden Stellen] in verschiedenartigen Kombinationen, großen Chören und Symphonien angelegt, die von triumphierenden Fanfaren unterbrochen

werden. Doch dieses Klanggemälde strahlt auch eine packende Größe, Tiefe und Inbrunst aus, die nach und nach zu dem wohl ergreifendsten Moment führt: dem Gebet und dem Ruf nach der göttlichen Barmherzigkeit („Dignare, Domine“), der in der Hoffnung auf Erlösung und Vergebung gipfelt („Fiat misericordia tua, Domine“, „In te, Domine, speravi“). In gewisser Hinsicht steht diese Metapher auch für die Hoffnung Lullys selbst, der damals im Herzen des Königs in Ungnade gefallen war und so auf die Vergebung seines Meisters und Wohltäters hoffte. Das „Domine salvum fac regem“, worüber der *Mercure galant* in seinem Artikel über die Zeremonie vom 8. Januar berichtet, ist zweifellos als Hinweis auf Psalm 19, *Exaudiat te Dominus*, zu sehen. Diesen Psalm fügte man üblicherweise bei großen Dankeszeremonien dem „Te Deum“ bei, wie es auch ausdrücklich bei mehreren der vielen anderen Festakte zur Wiederherstellung der Gesundheit des Königs im Januar 1687 der Fall war. Der letzte Vers von Psalm 19 ist nichts anderes als dieses *Domine salvum fac regem*, das unter Ludwig XIII. zum Gebet für den König wurde, mit dem alle

religiösen Zeremonien und Gottesdienste enden sollten. In einer der musikalischen Quellen von Lullys *Exaudiat*, die aus der wertvollen Sammlung von Sébastien de Brossard (1655-1730) stammt und heute in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt wird, heißt es: „*authore D^{no}/ Jo. Battista de/ Lully an. 1687*“. Diese Anmerkung von Brossards Hand kann sich natürlich auf das Datum der Kopie beziehen, aber auch – und angesichts des Wortlauts noch wahrscheinlicher – auf das der Komposition, wodurch es möglich ist, dieses grandiose Stück mit der Zeremonie der Feuillants in Verbindung zu bringen. Darüber hinaus gibt es mehrere Merkmale, die das *Te Deum* und das *Exaudiat* miteinander verbinden: dieselben abwechselnd strahlenden, dann wieder in sich gekehrten Affekte, dieselben Tonarten C-Dur und c-Moll sowie die Mitwirkung von Trompeten und Pauken. Im Gegensatz zum *Te Deum* treten diese im *Exaudiat* jedoch nur in der Schlussdoxologie („Gloria Patri et Filio“) auf und beenden die Motette – und die Zeremonie – in einer Apotheose. Die beiden Motetten unterscheiden sich übrigens auch in ihrer

Machart recht deutlich. Während das *Te Deum* die Ästhetik der großen Motetten der Jahre 1665-1675 deutlich widerspiegelt – weitläufige Gemälde, die sich in großen kontrapunktischen und kaleidoskopischen Entwicklungen zwischen dem „kleinen Chor“ der *voix de récits* [Stimmen, die mit der Erzählung betraut sind] dem „großen Chor“ und der „Symphonie“ entfalten – zeugt das *Exaudiat* von einer neuen, moderneren Art, die bereits im „Notus in Judæa Deus“ (ca. 1684-1685) [siehe CVS087 *Benedictus*] und im „*Quare fremuerunt gentes*“ (1685) [siehe CVS059 *Miserere*] zum Tragen kam: In einer anderen Architektur und Rhetorik sind die Abschnitte klarer und charakteristischer, die Erzählungen dramatischer und solistischer, die Chöre vertikaler und massiver. Diese drei Motetten, die nur als Manuskript erhalten sind, fehlen übrigens in der Ausgabe der *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy* [Motetten für Doppelchor für die *Chapelle du roy*], die auf „ausdrücklichen Befehl Ihrer Majestät“ bei Christophe Ballard im Jahr 1684 erschien.

Wahrscheinlich wurde das *Exaudiat* komponiert, um das *Te Deum* bei der

verhängnisvollen Zeremonie im Januar 1687 zu vervollständigen, und wäre somit die allerletzte große Motette des Superintendenten, ja sogar sein letztes Werk nach *Armide*, einer Tragödie, die am 15. Februar 1686 in der Académie royale de musique uraufgeführt, und *Acis et Galatée*, einer Pastorale, die vor dem Grand Dauphin in Anet am 6. September desselben Jahres gespielt wurde. Lully hatte keine Zeit mehr, *Achille et Polyxène*, seine letzte Tragödie, zu vollenden, die

*Perfida mors, inimica, audax,
temeraria et excors,
Crudelisque et cæca ;
probis te absolvimus istis.
Non de te querimus,
tua sint hæc munia magna :
Sed quando per te,
Populi Regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit
qui cantibus orbem,
LULLIUS eripitur, querimus modo ;
Surda fuisti.*

[Jean Santeul]

von seinem treuen Schüler Pascal Collasse vervollständigt und am 7. November 1687 in Paris uraufgeführt wurde. Trotz einer beschwörenden Widmung nahm der König nicht an der Uraufführung von *Armide* teil und blieb taub für die Bitten seines Musikers, der die Zuneigung desjenigen nicht zurückgewinnen konnte, dem er für das Prestige seiner Herrschaft und die Exzellenz der französischen Kunstfertigkeit das Beste seiner Kunst gegeben hatte.

[„Oh tückischer, verhängnisvoller, kühner, willkürlicher Tod, Grausam und blind; wir vergeben dir diese harten Prüfungen. Wir machen dir keine Vorwürfe, denn diese großen Aufgaben gehören dir: Wenn aber deinetwegen derjenige, der dem Volk und dem König Freuden bereitete, Der die Erde mit noch nie gehörten Liedern bezauberte, LULLY, uns genommen wurde, trauern wir wahrlich um ihn; du aber bist taub geblieben.“]



*Vue du château de Fontainebleau du côté des parterres, Adam Frans Van der Meulen, 1669
On y reconnaît Louis XIV et la reine Marie-Thérèse au premier plan sur la gauche.*



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

par Laurent Brunner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Jean-Baptiste Lully, gravure de Jean-Louis Roulet d'après Pierre Mignard



Stéphane Fuget

Stéphane Fuget

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

Il étudie d'abord le piano avec des maîtres comme Catherine Collard et Jean-Claude Penneret, puis le clavecin avec Christophe Rousset et Pierre Hantaï...

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

Stéphane Fuget se consacre d'abord à sa carrière internationale de chef de chant dans les plus grandes maisons d'opéra. Aux côtés de chefs comme Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi ou Marc Minkovski, il travaille sur les plus grandes scènes internationales: Staatsoper et Theater an der Wien (Vienne), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelone), La Monnaie (Bruxelles),

Opéra de Leipzig, Théâtre Royal de Drottningholm (Suède), Lotte Concert Hall (Séoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. Il a pu ainsi tisser des liens étroits avec les artistes les plus prestigieux: Anne-Sophie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg, Max Emanuel Cencic, Philippe Jaroussky...

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

Parallèlement, il développe une carrière de chef invité. Il dirige ainsi Le Concert

d'Astrée d'Emmanuelle Haïm à l'opéra de Lille, l'ensemble Opalescences lors d'une production de la *Flûte enchantée* de Mozart, le Joy Ballet Orchestra dans *Les Paladins* de Rameau à Tokyo, l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles dans les *Leçons de Ténèbres* de Couperin...

Animé du désir de travailler avec de jeunes artistes, il développe au CRR de Paris, une classe de Chef de chant et une classe d'Opéra baroque, classes uniques en France. Celles-ci l'amènent à expérimenter sur de nombreuses productions d'opéra sa vision de la déclamation et de l'ornementation dans le répertoire baroque: le *Couronnement*

de *Poppée* et le *Retour d'Ulysse* de Monteverdi, *Semele* et *Rodelinda* de Haendel, la *Calisto* de Cavalli, le *Tito* de Cesti, *Psyché* de Lully, l'*Orfeo* de Rossi, *Le Jugement de Midas* de Grétry, l'*Euridice* de Peri, la récréation européenne de l'*Ariane* et *Bacchus* de Marais....

Après de nombreuses années à interroger les œuvres et les écrits théoriques, Stéphane Fuget, toujours en recherche et convaincu qu'une nouvelle page d'interprétation historiquement informée s'ouvrait, décide de créer la compagnie lyrique *Les Épopées*, avec laquelle il propose en matière d'interprétation une vision résolument nouvelle.

Stéphane Fuget is a harpsichordist, pianist and conductor.

He has studied piano with masters such as Catherine Collard and Jean-Claude Penner, and later harpsichord with Christophe Rousset and Pierre Hantaï and Ton Koopman...

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

Stéphane Fuget first devoted himself to his international career as a choir conductor in the greatest opera houses. Alongside conductors such as Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi and Marc Minkowski, he has worked on the greatest international stages: Staatsoper and Theater an der Wien (Vienna), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brussels), Leipzig Opera, Royal Theatre of Drottningholm (Sweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse),

Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. He has thus been able to forge close links with the most prestigious artists: Anne-Sophie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg, Max Emanuel Cencic, Philippe Jaroussky... At the request of Anne-Sofie von Otter, he was invited by the Frankfurt Opera House because of his expertise in French Baroque music to a production of Charpentier's *Medée*.

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

Motivated by the desire to work with young artists, At the CRR of Paris, he developed a singing coach class and a class of baroque opera, that are both unique in France These led him to experiment his vision of declamation and ornamentation on numerous opera productions in the Baroque repertoire: *l'Incoronazione di Poppea* and *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* by Monteverdi, *Semele* and *Rodelinda*

by Handel, *Calisto* by Cavalli, *Tito* by Cesti, *Psyché* by Lully, the *Orfeo* by Rossi, *Le Jugement de Midas* by Grétry, the *Euridice* by Peri, the European recreation of *Ariane et Bacchus* by Marais...

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

Stéphane Fuget ist Cembalist, Pianist und Dirigent.

Er studierte Klavier bei Meistern wie Catherine Collard und Jean-Claude Penner, und Cembalo bei Christophe Rousset und Pierre Hantaï...

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

Danach widmete sich Stéphane Fuget etwa zehn Jahre lang seiner internationalen Karriere als Korrepetitor an den größten Opernhäusern. An der Seite von Dirigenten wie Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi und Marc Minkowski arbeitete er an den größten internationalen Bühnen: Wiener Staatsoper und Theater an der Wien, DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brüssel), Oper Leipzig, Schlosstheater Drottningholm (Schweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de

Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, usw. Auf diese Weise konnte er enge Beziehungen zu den renommiertesten Künstlern knüpfen: Anne-Sofie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg, Max Emanuel Cencic, Philippe Jaroussky...

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

Gleichzeitig entwickelte er seine Karriere als Gastdirigent weiter. Er dirigierte Emmanuelle Haïms Ensemble Le Concert d'Astrée an der Oper von Lille und im Norden Frankreichs in einer Aufführung unter der Regie von Stuart Seide, das Ensemble Opalescences in einer Produktion von Mozarts *Zauberflöte*, das Joy Ballet Orchestra in Rameaus *Les Paladins* in Tokio das Orchester der Opéra Royal de Versailles in Couperins *Leçons de Ténèbres*...

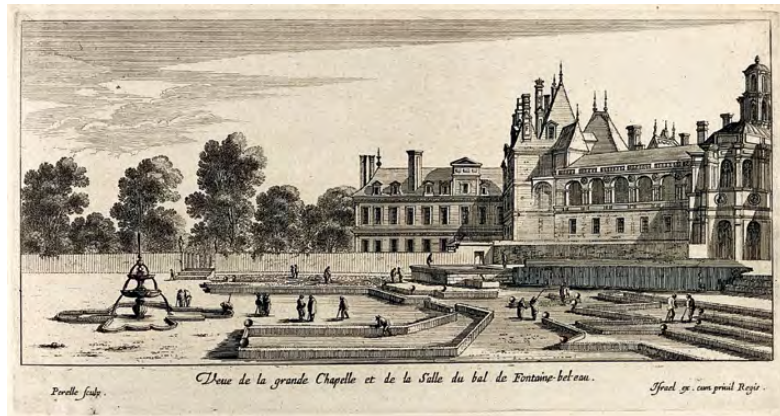
Motiviert durch den Wunsch, mit jungen Künstlern zu arbeiten, entwickelte er am CRR (dem regionalen Konservatorium) von Paris eine Klasse für Korrepetitoren sowie eine Klasse für Barockoper, die in Frankreich einzigartige Studienrichtungen sind. Das führt ihn dazu, seine Auffassung von Deklamation und Ornamentik im barocken Repertoire in zahlreichen Opernproduktionen zu erproben: *L'Incoronazione di Poppea* und *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* von Monteverdi,

in *Semele* und *Rodelinda* von Händel, in *Cavallis Calisto*, *Cestis Tito*, Lullys *Psyché*, Rossis *Orfeo*, Grétrys *Le Jugement de Midas*, Peris *Euridice*, die europäische Neuschöpfung von Marais' *Ariane et Bacchus*...

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



Autre vue du grand escalier du fer à cheval et de la cour du cheval blanc du château de Fontainebleau, gravure d'Israël Silvestre, XVII^e siècle



Vue de la grande Chapelle [chapelle Saint-Saturnin] et de la Salle du bal du château de Fontainebleau, gravure d'Adam Perelle d'après Israël Silvestre, XVII^e siècle



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle Royale de Versailles

Les Épopées

Créée en 2018 par Stéphane Fuget, la compagnie Les Épopées a su trouver très rapidement sa place dans le paysage musical historiquement informé.

La presse française et internationale salue régulièrement les concerts et les enregistrements des Épopées, soulignant son geste interprétatif novateur et la force émotionnelle de ses interprétations.

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

En effet, la partition à l'époque baroque n'est que parcellaire, sorte de trame en trompe-l'œil qui définit les contours d'une pratique musicale mais ne la contient pas en entier. L'interprétation doit trouver vie au-delà du dessin de cette

notation: l'art déclamatoire du chant baroque, en prise directe avec les affects du texte et enrichi par une incroyable profusion d'ornements.

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

Côté déclamation, la voix fait sonner le texte en enrichissant la ligne musicale d'une multitude de micro intervalles, d'infimes inflexions. Non plus des

hauteurs de notes, mais des hauteurs de déclamation. Le discours ainsi libéré, le texte soudain compréhensible passe au premier plan. Plus proche de nous, porté librement par l'émotion du chant, il parvient droit au cœur de l'auditeur.

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

Convaincu que le mélange d'interprètes confirmés et de jeunes artistes est riche de promesses, la compagnie accueille en son sein artistes de renommée internationale, et brillants musiciens de la jeune génération.

Les Épopées sont en résidence au Château de Versailles pour une intégrale des Grands Motets de Lully et des opéras de Monteverdi, au disque et au concert. Le premier volume des grands motets de Lully a également été filmé pour ARTE en juillet 2020.

La compagnie est par ailleurs en résidence à Arques-la-Bataille pour une série de concerts d'airs de cour, et au

Festival International d'Opéra Baroque et Romantique de Beaune pour la trilogie des opéras de Monteverdi. L'Orfeo de Monteverdi donné en juillet 2022 a donné lieu à une captation par FRANCE.TV.

Parallèlement, Les Épopées sont régulièrement invitées en France et à l'étranger – Autriche (Konzerthaus de Vienne, Theater an der Wien), Belgique (Bozar à Bruxelles), Allemagne (Philharmonie de Berlin, Festival Rheinvokal, Potsdam...), Lettonie (Great Amber Hall à Liepaja), Pologne (Gorczycki Festiwal), Norvège (Barokkfest à Trondheim), Mexique (Mexico, San Luis Potosi), Singapour (L'Esplanade), Japon (Sakura Hall à Tokyo, Kyoto, Sendai, Hiroshima...), Philharmonie de Paris, Cathédrale des Invalides, Arsenal de Metz, etc...

Les Épopées sont fortement ancrées en Bourgogne-Franche-Comté, leur région d'origine. Depuis août 2021, la compagnie y a créé, sous la direction de Claire Lefilliâtre, son académie d'été, conjointement à son festival: Au cœur de l'Yonne.

L'ensemble Les Épopées reçoit régulièrement le soutien de la DRAC Bourgogne-Franche-Comté, de la Région Bourgogne-Franche-Comté, du département de l'Yonne, des Communautés de Communes et Communes du Grand sénonais et du Jovinien, de l'Adami, de la Spedidam, de la Sacem, du Centre

National de la Musique, du réseau Canopé et de l'Institut français. Avec le soutien de la Caisse des Dépôts, mécène principal des Épopées. L'ensemble Les Épopées reçoit le soutien de la Fondation Orange et de la Société Charot.

The Founded in 2018 by Stéphane Fuget, Les Épopées has quickly found its place in the historically informed musical landscape.

French and international press regularly hail Les Epopées' concerts and recordings, highlighting its innovative interpretative approach and the emotional power of its performances.

The lyrical company Les Épopées takes its name from those great constituent narratives which still inspire us to dream even today. Under the impetus of its conductor, Stéphane Fuget, it is weaving a musical journey that is producing a rich and moving vision, beyond the limits of musical notation. Indeed, the score is merely a framework, a sort of *trompe-*

l'œil. The interpretation must seek to find life beyond the simple pattern which the notes form: the threnody of baroque song, is at one and the same time dressed in an extravagant profusion of ornaments and very declamatory.

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

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

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

Les Épopées regularly receives support from the DRAC Bourgogne-Franche-Comté, the Region Bourgogne-Franche-Comté, the Department of Yonne, the Communities of Communes of Grand Sénonais and Jovinien, the Adami, the Spéridam, the Sacem, the Centre National de la Musique, the Canopé network and the Institut français. With the support of the Caisse des Dépôts, principal sponsor of Les Épopées. Les Épopées receives support from the Orange Foundation and Société Charot.

Das 2018 von Stéphane Fuget gegründete Ensemble Les Épopées hat sehr schnell seinen Platz in der historisch informierten Musiklandschaft gefunden.

Die französische und internationale Presse lobt regelmäßig die Konzerte und Aufnahmen von Les Épopées und legt dabei Wert auf ihren innovativen inter-

pretatorischen Gestus und die emotionale Kraft ihrer Interpretationen.

Die lyrische Truppe *Les Épopées* [Die Epen] bezieht sich mit ihrem Namen auf die großen Gründungsgeschichten, die uns noch heute zum Träumen bringen. Unter der Leitung ihres Dirigenten Stéphane Fuget lädt das Ensemble zu einer musi-

kalischen Reise mit reichen, ergreifenden Perspektiven ein, die über die Grenzen der Notation hinausgehen.

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

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

im Spiegelsaal von Versailles verstärkt. In Hinblick auf die Deklamation bringt die Stimme den Text zum Klingen, indem sie die musikalische Linie mit einer Vielzahl von Mikro-Intervallen, winzigen Stimmmodulationen, anreichert. Es handelt sich nicht mehr um die Tonhöhe der Noten, sondern um die Tonhöhe der Deklamation. Durch die so befreite Sprache tritt der plötzlich verständliche Text in den Vordergrund. Er erscheint uns näher zu sein und erreicht frei getragen von der Emotion des Gesanges das Herz des Zuhörers. Das Ergebnis ist sehr modern, unerwartet, erstaunlich und emotional geladen, sodass man keinesfalls davon unberührt bleiben kann.

Das Ensemble Les Épopées erhält regelmäßig Unterstützung von der DRAC Bourgogne-Franche-Comté, der Region Bourgogne-Franche-Comté, dem Departement Yonne, den Communautés de Communes et Communes du Grand sénonais et du Jovinien, Adami, Spéridam, Sacem, dem Centre National de la Musique, dem Canopé-Netzwerk und dem Institut français. Mit der Unterstützung der Caisse des Dépôts, dem Hauptförderer der Épopées. Das Ensemble Les Épopées wird von der Orange Foundation und der Société Charot unterstützt.



En haut, Fabien Armengaud et les Pages, en bas, les Chantres, Chapelle Royale de Versailles

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Fabien Armengaud, directeur artistique et musical
Clément Buonomo, directeur artistique adjoint

Référence pour la musique baroque française, le chœur des Pages et des Chantres du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) s'inspire des effectifs vocaux de la Chapelle royale à la fin du règne de Louis XIV en associant les voix des Pages, enfants en classes à horaires aménagés, à celles des Chantres, étudiants en formation professionnelle supérieure. Sous la direction de leur chef musical titulaire ou de chefs partenaires, le chœur des Pages et des Chantres consacre une part essentielle de ses concerts et enregistrements discographiques au répertoire musical français des XVII^e et XVIII^e siècles. En 2021, Fabien Armengaud, successeur d'Olivier Schneebeli à la direction de la Maîtrise du CMBV, met en œuvre

de nouveaux projets avec Sébastien Daucé (chef en résidence), Emmanuelle Haïm, Arnaud Marzorati, Hervé Niquet, Ophélie Gaillard, Jean-Marc Aymes, Stéphane Fuget, Daniel Cuiller, Margaux Blanchard et Sylvain Sartre... Ainsi, à travers l'enseignement du chant et la valorisation du patrimoine musical, Les Pages et les Chantres font revivre un mode de transmission unique: celui d'une véritable «troupe vocale».

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles sont soutenus par le ministère de la Culture, l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, le Conseil régional d'Île-de-France, la Ville de Versailles et le Cercle Rameau (cercle des mécènes du CMBV). Le Centre de musique baroque de Versailles remercie chaleureusement agnès b. pour la création exclusive des costumes des Pages, pour les Jeudis musicaux de la Chapelle royale et pour les grands concerts.

The choir of Pages and Singers of the Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) is a point of reference for French baroque music. It takes its inspiration from the vocal ensembles of the Chapelle Royale at the end of the reign of Louis XIV by associating the voices of Pages, children enrolled in special classes, with those of Chantres, students in higher professional training. Under the direction of their principal conductor or partner conductors, the choir of Pages and Chantres devotes an essential part of its concerts and recordings to the French musical repertoire of the 17th and 18th centuries. Since 2021, Fabien Armengaud, Olivier Schneebeli's successor as director of the Maîtrise du CMBV, is implementing new

projects with Sébastien Daucé (conductor in residence), Emmanuelle Haïm, Arnaud Marzorati, Hervé Niquet, Ophélie Gaillard, Jean-Marc Aymes, Stéphane Fuget, Daniel Cuiller, Margaux Blanchard and Sylvain Sartre... Through the teaching of singing and the promotion of musical heritage, *Les Pages et les Chantres* are reviving a unique method of transmission: that of a true "vocal troupe".

Les Pages et les Chantres of the Centre de musique baroque de Versailles are supported by the Ministry of Culture, the Etablissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, the Conseil régional d'Île-de-France, the City of Versailles and the Cercle Rameau (circle of patrons of the CMBV). The Centre de musique baroque de Versailles warmly thanks agnès b. for the exclusive creation of the costumes for the Pages, for the Jeudis musicaux in the Chapelle royale and for the major concerts.

Der Chor Les Pages et les Chantres des Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) ist ein Vorbild für die französische Barockmusik. Er lässt sich von den Vokalgruppen der Chapelle royale am Ende der Herrschaft Ludwigs XIV. inspirieren und vereint die Stimmen der Pages, Kinder in Sonderklassen, mit denen der Chantres, Studenten in der höheren Berufsausbildung. Unter der Leitung des leitenden Dirigenten oder von Partnerdirigenten widmet der Chor Les Pages et les Chantres einen wesentlichen Teil seiner Konzerte und Plattenaufnahmen dem französischen Musikrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts. 2021 startet Fabien Armengaud, Nachfolger von Olivier Schneebeli als Leiter der Maîtrise des CMBV, neue Projekte mit

Sébastien Daucé (Dirigent in Residenz), Emmanuelle Haïm, Arnaud Marzorati, Hervé Niquet, Ophélie Gaillard, Jean-Marc Aymes, Stéphane Fuget, Daniel Cuiller, Margaux Blanchard und Sylvain Sartre... Durch den Gesangsunterricht und die Aufwertung des musikalischen Erbes rufen Les Pages et les Chantres eine einzigartige Art der Vermittlung wieder ins Leben: Die einer echten "Gesangstruppe".

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles werden vom französischen Kulturministerium, dem Etablissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, dem Conseil régional d'Île-de-France, der Stadt Versailles und dem Cercle Rameau (Förderkreis des CMBV) unterstützt. Das Centre de musique baroque de Versailles möchte sich herzlich bei agnès b. bedanken, die exklusiv die Kostüme für die Pages, für die Jeudis musicaux in der Chapelle royale und für die großen Konzerte geschaffen hat.



Le Centre de musique baroque de Versailles

Le Centre de musique baroque de Versailles, une institution unique



La musique française, qui rayonnait au XVII^e et XVIII^e siècles sur l'ensemble de l'Europe, fit naître des genres succésifs aux formes audacieuses qui font toute la valeur de ce patrimoine. Les noms de Lully, Rameau, Campra, Charpentier... témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période. Ce riche patrimoine musical sombre dans l'oubli après la Révolution française. Il faudra attendre la fin du XX^e siècle pour que se développe le mouvement du « renouveau baroque ».

Emblématique de cette démarche, le Centre de musique baroque de Versailles est créé en 1987 à l'instigation de Vincent Berthier de Lioncourt et de Philippe Beausant, avec la particularité de réunir, au sein

de l'Hôtel des Menus-Plaisirs, l'ensemble des métiers nécessaires à la redécouverte et à la valorisation du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles. À travers ses activités de recherche, d'édition, de formation, de production de concerts et de spectacles, ses actions éducatives, artistiques et culturelles et la mise à disposition de ses ressources, le CMBV s'engage plus que jamais à explorer ce patrimoine oublié et à le faire rayonner en France et dans le monde.

Le CMBV est soutenu par le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique), l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, le Conseil régional d'Île-de-France, la Ville de Versailles et le Cercle Rameau (cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV).

The Centre de Musique Baroque de Versailles, a unique institution

The French music that spread all over Europe in the 17th and 18th centuries gave birth to successive genres with audacious forms, which is what makes this heritage so valuable. The names Lully, Rameau, Campra, Charpentier, etc. bear witness, along with so many others, to the extraordinary artistic proliferation of this period. This rich musical heritage sank into oblivion after the French Revolution. Only towards the end of the 20th century did we see the development of the “Baroque renewal” movement.

Emblematic of this approach, the Centre de Musique Baroque de Versailles was created in 1987 at the instigation of Vincent Berthier de Lioncourt and Philippe Beaus-

sant, with the goal of gathering, within the Hôtel des Menus-Plaisirs, all of the professions necessary for the rediscovery and promotion of 17th and 18th century French musical heritage. Through its research, editing, training, and production activities for concerts and shows, its education, artistic, and cultural actions and the provision of its resources, the CMBV is committed more than ever to exploring this forgotten heritage and showcasing it all over France and the world.

The CMBV is supported by the Ministry of Culture (Directorate General for artistic creation), the Public Establishment of the Palace, Museum and National Estate of Versailles, the Île-de-France regional council, the City of Versailles, and the Cercle Rameau (Circle of Individual and Company Patrons of the CMBV).

Das Zentrum für Barockmusik in Versailles, eine ganz einzigartige Institution

Die französische Musik, welche im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa großen Einfluss hatte, brachte nacheinander verschiedene wagemutige Formen hervor, die den besonderen Wert dieses Erbes ausmachen. Namen wie Lully, Rameau, Campra, Charpentier... sind neben einer Vielzahl weiterer Zeugen der bemerkenswerten künstlerischen Vielfaltigkeit dieser Epoche. Dieses reichhaltige musikalische Erbe geriet nach der Französischen Revolution in Vergessenheit. Erst Ende des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Bewegung der „Erneuerung der Barockmusik“.

Auf Betreiben von Vincent Berthier de Lioncourt und Philippe Beaussant wurde 1987 das für diesen Ansatz emblematische Zentrum für Barock- musik in Versailles gegründet, dessen Besonderheit darin liegt, im Hôtel des Menus-Plaisirs, in welchem es untergebracht ist, der Gesamt-

heit aller für die Wiederentdeckung und Würdigung des französischen musikalischen Erbes des 17. und 18. Jahrhunderts. erforderlichen Berufsbranchen Raum zu bieten. Das CMBV setzt sich mit seinen Tätigkeiten in den Bereichen Forschung, Veröffentlichung, Ausbildung, Produktion von Konzerten und Darbietungen, seinen Bildungsangeboten, künstlerischen und kulturellen Aktionen und mit der Bereitstellung seiner Ressourcen mehr als je zuvor für die Erkundung dieses vergessenen Erbes und seine Verbreitung in Frankreich und auf der ganzen Welt ein.

Das CMBV wird vom Kultusministerium (der Generaldirektion für künstlerisches Schaffen), der Staatlichen Verwaltung des Schlosses, des Museums und des nationalen Schlossguts von Versailles, vom Regionalrat Île-de-France, von der Stadt Versailles und dem Cercle Rameau, einem Kreis von privaten Mäzenen und Unternehmen des CMBV, gefördert.



Chapelle Saint-Saturnin du Château de Fontainebleau où fut donné pour la première fois le Te Deum à l'occasion du baptême du fils du compositeur le 9 septembre 1677.



Chapelle de la Trinité à Fontainebleau où retentit une nouvelle fois le Te Deum à l'occasion du mariage par procuration de Marie-Louise d'Orléans et Charles II d'Espagne le 31 août 1679.

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

TE DEUM

3. Te Deum laudamus:
te Dominum confitemur.

Te æternum Patrem,
omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli,
tibi cæli,
et universæ potestates.
Tibi Cherubim et Seraphim,
incessabili voce proclamant.
Sanctus, Sanctus,
Sanctus Dominus
Deus Sabaoth.

4. Pleni sunt cæli et terra:
majestatis gloria tuæ.
Te gloriosus Apostolorum chorus.
Te Prophetarum
laudabilis numerus.
Te Martyrum
candidatus
laudat exercitus.

5. Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia.

6. Patrem immensæ
majestatis.
Venerandum tuum verum,
et unicum Filium.

7. Sanctum quoque paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe.

3. Nous vous louons, ô Dieu tout-puissant; nous
confessons que vous êtes le Seigneur de l'Univers.
Vous Père éternel,
que tout la terre adore.
Tous les Anges sont les fidèles
exécuteurs de vos volontés: les Cieux
et les puissances vous adorent et craignent.
Les Chérubins et les Séraphins chantent
perpétuellement cet hymne en votre honneur.
Saint, Saint,
Saint vous êtes le Seigneur
Dieu des Armées.

4. Les cieux et la terre sont remplis
de la grandeur de votre gloire.
Vous êtes exaltés par la glorieuse
compagnie des Apôtres.
La vénérable multitude des Prophètes
récite des hymnes pour vous honorer.
L'innocente et nombreuse armée
des Martyrs célèbre vos louanges.

5. Et la sainte Église vous confesse
par tout le rond de la terre.

6. Le Père éternel, qui est d'une grandeur
incompréhensible.
Le vrai et unique Fils engendré
de la substance du Père.

7. Et le Saint-Esprit Paraclet,
qui procède du Père et du Fils.

3. We praise Thee, O God:
we acknowledge Thee
to be the Lord.
All the earth doth worship Thee:
the Father everlasting.
To Thee all Angels cry aloud:
the Heavens,
and all the Powers therein.
To Thee Cherubim and Seraphin:
continually do cry,
Holy, Holy, Holy:
Lord God of Sabaoth.

4. Heaven and earth are full
of the Majesty: of Thy glory.
The glorious company
of the Apostles: praise Thee.
The goodly fellowship
of the Prophets: praise Thee.
The noble army of Martyrs:
praise Thee.

5. The holy Church throughout all the world:
doth acknowledge Thee;

6. The Father
of an infinite Majesty;
Thine honourable, true:
and only Son;

7. Also the Holy Ghost: the Comforter.
Thou art the King of Glory: O Christ.

3. Dich, Gott, loben wir,
Dich, Herr, preisen wir.
Dich, den ewigen Vater
verehrt die ganze Erde.
Alle Engel, Himmel
und alle Mächte,
alle Cherubim
und Seraphim verkünden
mit nie endender
Stimme:
Heilig, Heilig, Heilig:
Herr, Gott Zebaoth.

4. Voll sind Himmel
und Erde von deiner Herrlichkeit.
Dich preist der glorreiche
Chor der Apostel
dich der Propheten
lobwürdige Zahl,
dich der Märtyrer
leuchtendes Heer.

5. Dich preist über das Erdenrund
die heilige Kirche;

6. Dich, den Vater mit
unermessbarer Maiestät,
Deinen wahren
und einzigen Sohn

7. und den Heiligen Fürsprecher Geist.
Du König der Herrlichkeit, Christus.

Tu Patris sempiternus
es Filius.

8. Tu ad liberandum
suscepturus hominem,
non horruisti
Virginis uterum.

Tu devicto mortis
aculeo,
aperuisti credentibus
regna cælorum.

9. Tu ad dexteram Dei sedes:
in gloria Patris.
Judex crederis
esse venturus.

10. Te ergo quæsumus,
famulis tuis subveni:
11. quos pretioso
sanguine redemisti.

12. Æterna fac cum Sanctis
tuis in gloria numerari.

13. Salvum fac populum tuum, Domine:
et benedic hæreditati tuæ.
Et rege eos:
et extolle illos usque in æternum.

14. Per singulos dies
benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in sæculum:
et in sæculum sæculi.

15. Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos
custodire.

16. Miserere nostri, Domine:
miserere nostri.

Vous, Christ, qui êtes le Roi de gloire.
Vous qui êtes le Fils du Père éternel.

8. Vous qui pour délivrer l'homme
de la servitude, ave voulu vous faire homme,
et n'avez point dédaigné
le sein d'une Vierge.

Vous qui après avoir rompu
l'aiguillon de la mort,
avez ouvert aux croyants
le Royaume des Cieux.

9. Vous qui êtes assis à la droite de Dieu,
en la gloire du Père.
Et qui devez un jour
juger le monde.

10. Nous vous supplions de subvenir
par votre assistance à vos serviteurs
11. que vous avez rachetés
par votre précieux sang.

12. Faites, s'il vous plaît, qu'ils soient comptés
dans la gloire au nombre de vos saints.

13. Sauvez votre peuple, Seigneur,
et comblez de grandes bénédictions votre héritage.
Prenez le soin de nous conduire,
et ne vous laissez jamais de nous favoriser.

14. Nous employons tous les jours
à vous remercier de vos bienfaits.
Nous louons sans cesse votre nom,
et nous le louerons à jamais.

15. Préservez-nous, s'il vous plaît, Seigneur,
de tomber cette journée en péché.

16. Ayez pitié de nous, Seigneur,
ayez pitié de nous.

Thou art the everlasting Son:
of the Father.

8. When Thou tookest upon Thee
to deliver man:
Thou didst not abhor
the Virgin's womb.

When Thou hadst overcome
the sharpness of death:
Thou didst open the Kingdom of Heaven
to all believers.

9. Thou sittest at the right hand of God:
in the glory of the Father.
We believe that Thou shalt come:
to be our Judge.

10. We therefore pray Thee,
help Thy servants:
11. whom Thou hast redeemed
with Thy precious blood.

12. Make them to be numbered with Thy Saints:
in glory everlasting.

13. O Lord, save Thy people:
and bless Thine heritage.
Govern them:
and lift them up for ever.

14. Day by day:
we magnify Thee;
And we worship Thy Name:
ever world without end.

15. Vouchsafe, O Lord: to keep us this day
without sin.

16. O Lord, have mercy upon us:
have mercy upon us.

Du bist des Vaters
allewiger Sohn.

8. Du hast der Jungfrau Schoß
nicht verschmäh't,
bist Mensch geworden,
den Menschen zu befreien.

Du hast bezwungen des Todes
Stachel und denen,
die glauben, die Reiche
der Himmel aufgetan.

9. Du sitzt zur Rechten Gottes,
in deines Vaters Herrlichkeit.
Als Richter, so glauben wir,
kehrst du einst wieder.

10. Dich bitten wir denn,
komm deinen Dienern zu Hilfe,
11. die du erlöst
mit kostbarem Blut.

12. In der ewigen Herrlichkeit zähle
uns deinen Heiligen zu.

13. Sette dein Volk, o Herr,
und führe sie
und erhebe sie bis in Ewigkeit.

14. Jeden einzelnen Tag
preisen wir dich
und loben deinen
Namen bis in Ewigkeit.

15. In Gnaden wollest du, Herr, an diesem Tag
uns ohne Schuld bewahren.

16. Erbarme dich unser, o Herr,
erbarme dich unser.

Fiat misericordia tua, Domine, super nos:
quemadmodum speravimus in te.

17. In te, Domine, speravi: non confundar in
aeternum.

Motets et élévations pour la Chapelle du Roy [...]
Quartier d'Avril, May, et Juin 1686, Paris,
François Muguët, 1686, « Motets de M. de Lully ».

Comme nous avons espéré en votre bonté, faites
que nous sentions les effets de votre miséricorde.

17. En vous, Seigneur, j'ai mis mon espérance:
c'est pourquoi je ne recevrai jamais de confusion.

Heures nouvelles et prières chrétiennes,
dédiées au roy [...], Paris, Claude de Hansy, 1701.

O Lord, let thy mercy lighten upon us : as our
trust is in Thee.

17. O Lord, in Thee have I trusted : let me never
be confounded.

The Book of Common Prayer, 1662 version.

Lass über uns dein Erbarmen geschehen, wie wir
gehofft auf dich.

17. Auf dich, Herr, habe ich gehofft. Möge ich
nicht zuschanden werden in Ewigkeit.

EXAUDIAT TE DOMINUS

18. Exaudiat te Dominus
in die tribulationis;
protegat te nomen Dei Jacob.
Mittat tibi auxilium de sancto:
et de Sion tueatur te.

Memor sit omnis
sacrificii tui:
et holocaustum
tuum pingue fiat.

19. Tribuat tibi secundum
cor tuum:
et omne consilium tuum confirmet.

20. Lætabimur
in salutari tuo:
et in nomine Dei nostri
magnificabimur.

21. Impleat Dominus
omnes petitiones tuas:
nunc cognovi quoniam salvum
fecit Dominus christum suum.

18. Que le Seigneur vous exauce
au jour de l'affliction,
que le nom du Dieu de Jacob soit votre défense.
Qu'il vous envoie son secours de son sanctuaire,
et son assistance de Sion.

Qu'il ne mette en oubli
aucun de vos sacrifices,
et que votre holocauste
lui soit agréable.

19. Qu'il vous donne
tout ce que votre cœur désire,
et qu'il affermisse tous vos desseins.

20. Nous nous réjouirons dans le salut
qu'il vous donnera,
et nous nous glorifierons
au nom de notre Dieu.

21. Que le Seigneur
vous accorde toutes vos demandes:
j'ai reconnu maintenant que le Seigneur
a sauvé son Christ.

18. May the Lord hear Thee
in the day of tribulation:
may the name of the God of Jacob protect Thee.
May he send Thee help
from the sanctuary:
and defend Thee out of Sion.

May he be mindful of all thy sacrifices:
and may thy whole burnt
offering be made fat.

19. May he give Thee according
to thy own heart;
and confirm all thy counsels.

20. We will rejoice
in thy salvation;
and in the name of our God
we shall be exalted.

21. The Lord fulfil
all thy petitions:
now have I known that the Lord
hath saved his anointed.

18. Der HERR erhöre
dich in der Not;
der Name des Gottes Jakobs schütze dich!
Er sende dir Hilfe vom Heiligtum
und stärke
dich aus Zion.

Er gedenke all deines Speisopfers,
und dein Brandopfer
müsse vor ihm fett sein.

19. Er gebe dir was
dein Herz begehrt,
und erfülle alle deine Anschläge.

20. Wir rühmen,
daß du uns hilfst,
und im Namen unsres Gottes
werfen wir Panier auf.

21. Der HERR gewähre
dir alle deine Bitten!
Nun merke ich, daß der HERR
seinem Gesalbten hilft

22. Exaudiet illum
de caelo sancto suo:
in potentatibus salus dexteræ ejus.

23. Hi in curribus,
et hi in equis:
nos autem in nomine
Domini Dei nostri invocabimus.

Ipsi obligati sunt,
et ceciderunt:
nos autem surreximus,
et erecti sumus.

24. Domine, salvum fac regem,
et exaudi nos in die
qua invocaverimus te.

25. Gloria Patri et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc et semper:
et in sæcula sæculorum. Amen

*Le Psautier de David, traduit en français [...],
5^e édition [...], Paris, Hélié Josset, 1685.*

22. Il l'exaucera de son sanctuaire
qui est dans le Ciel,
le salut est dans sa droite toute puissante.

23. Nos ennemis mettent leur confiance
dans leurs chariots et dans leurs chevaux;
mais pour nous, nous invoquerons
le nom du Seigneur notre Dieu.

Ils ont été embarrassés,
et ils sont tombés,
mais nous nous sommes relevés
et demeurons fermes.

24. Seigneur, sauvez le roi,
et exaucez-nous au jour
que nous vous invoquerons.

25. Gloire soit au Père,
au Fils & au Saint Esprit:
Comme il était au commencement,
et maintenant et toujours,
pour les siècles des siècles. Amen

*D'après Le Psautier de David, traduit en français
[...], 5^e édition [...], Paris, Hélié Josset, 1685.*

22. He will hear him
from his holy heaven:
the salvation of his right hand is in powers.

23. Some trust in chariots,
and some in horses:
but we will call upon
the name of the Lord our God.

They are bound,
and have fallen;
but we are risen,
and are set upright.

24. O Lord, save the king:
and hear us in the day
that we shall call upon Thee.

25. Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit,
As it was in the beginning,
is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

*The Douay-Reims Bible (1582, 1609-1610),
revised by Bishop Richard Challoner (1691-1781).*

22. und erhöht ihn
in seinen heiligen Himmel;
seine rechte Hand hilft mit Macht.

23. Jene verlassen sich auf Wagen
und Rosse;
wir aber denken
an den Namen des HERRN, unsers Gottes.

Sie sind niedergestürzt
und gefallen;
wir aber stehen
aufgerichtet.

24. Hilf, HERR,
dem König und erhöre uns
wenn wir rufen!

25. Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geist.
Wie es am Anfang war,
jetzt und immer,
für immer und ewig. Amen.



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!

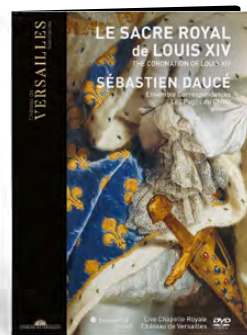
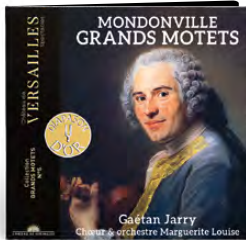
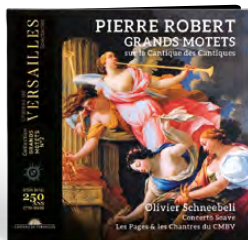
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

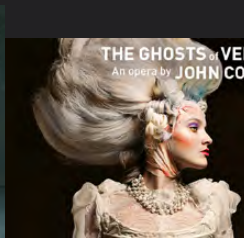
VERSAILLES

Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



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

Enregistré du 6 au 10 mars 2023 à la Chapelle
Royale du Château de Versailles

Enregistrement, montage et mastering :
Dominique Daigremont et Frédéric Briant

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

Partitions réalisées par le Centre de musique baroque
de Versailles

Couverture : *Allégorie de la régence d'Anne d'Autriche*,
Laurent de La Hyre, 1648.
p. 7, 46, 52, 56 © Pascal Le Mée ;
p. 8, 29, 30, 37, 44, 45, 60, 61 © Domaine public ;
p. 38 © François Berthier ;
p. 70 © DR ; p. 76 © Agathe Poupenny.
4^{ème} de couverture : © DR
Photogravure © Fotimprim, Paris.

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, 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

Château de
VERSAILLES
Spectacles

CHÂTEAU DE VERSAILLES

LES
EPOPEES
STEPHANE FUGET

Mécénat

Fondation



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTE

Yonne

CENTRE DE
MUSIQUE BAROQUE
Versailles

eNM

SPEDIDAM

Adami

sacem



Plafond de la Chapelle de la Trinité du Château de Fontainebleau