

Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
GRANDS MOTETS
N°8


CHÂTEAU DE VERSAILLES

LULLY – BENEDICTUS

Vol. 3

NOTUS IN JUDÆA DEUS
DOMINE SALVUM FAC REGEM
PLAUDE LÆTARE GALLIA



Les Épopées
Stéphane Fuget

Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687)

GRANDS MOTETS

Vol. 3

72'40

PLAUDE LÆTARE GALLIA

1	Plaude lætare Gallia	2'15
2	Sacro Delphinus fonte lavatur	1'26
3	O Jesu, vita credentium	4'36
4	Vivat, regnet, Princeps fidelis	2'03

Henry Du Mont (1610-1684)

MAGNIFICAT

5	Magnificat anima mea Dominus	1'58
6	Quia respexit humilitatem	2'22
7	Et misericordia	2'48
8	Fecit potentiam in brachio suo	1'01
9	Deposuit potentes de sede	2'43
10	Sicut locutus est ad patres nostros	0'54
11	Gloria Patri	1'40
12	Sicut erat in principio	1'38

Jean-Baptiste Lully

BENEDICTUS

13	Benedictus	4'15
14	Sicut locutus est per os sanctorum	1'51
15	Salutem ex inimicis nostris	4'42
16	Jusjurandum quod juravit	2'23
17	Ut sine timore	1'44

18	In sanctitate et justitia, coram ipso	4'04
19	Ad dandam scientiam salutis plebi ejus	2'34
20	Per viscera misericordiæ Dei nostri	4'36
21	Ad dirigendos pedes nostros	1'46

DOMINE SALVUM FAC REGEM

22	Domine salvum fac regem	1'56
23	Et exaudi nos in die qua invocaverimus te	1'43

NOTUS IN JUDÆA DEUS

24	Notus in Judæa Deus	1'30
25	Ibi confregit potentias arcuum	1'26
26	Dormierunt somnum suum	5'17
27	De cælo auditum fecisti judicium	3'08
28	Cum exurgeret in judicium Deus	2'45
29	Terribili, et ei qui aufert spiritum principum	0'57

Les Épopées

Stéphane Fuget, direction

Lucile de Trémiolles, cheffe de chœur

Chœur

Dessus

Caroline Arnaud
Lili Aymonino¹
Gwendoline Blondeel¹
Zoé Chabert²
Giulia Fichu-Sampieri²
Kyungna Ko²
Claire Lefillâtre
Jeanne Lefort
Ileana Ortiz¹
Lucy Page
Camille Poul²
Kumi Sakamoto¹
Marie Zaccarini²

Bas-dessus

Ambroisine Bré¹
Océane Deweinder¹
Marie-Lou Jacquard²
Ayako Yukawa¹
Blandine Sanson de Sansal²

Haute-contre

Cyrils Auvity
Clément Debieuvre
Serge Goubioud
Lisandro Pelegrina

Tailles

Marco Angioloni¹
Marc Mauillon
Sébastien Obrecht

Basses-tailles

Benoit Arnould¹
Thierry Cartier²
Vlad Crosman
Imanol Iraola¹

Basses

Luc Bertin-Hugault²
Renaud Bres²
Geoffroy Buffière
Thierry Cartier¹
Anicet Castel²
Frédéric Caton¹
Renaud Delaigue
Olivier Gourdy¹

Orchestre

Dessus de violon

Josef Zak,
violon solo
Charlotte Grattard,
violon solo
Louise Ayrton¹
Sabine Cormier
Emmanuelle Davin²
Hélène Decoin

Yun Hwa Lee¹
Augustin Lusson¹
Bérengère Maillard²
Clara Mühlethaler²
Maud Sinda

Hautes-contre de violon

Maialen Loth
Alexandra Delcroix-
Vulcan²
Leïla Pradel²
Géraldine Roux¹
Satryo Yudomartono¹

Tailles de violon

Céline Cavagnac
Diane Omer Nguyen
Leïla Pradel¹

Quintes de violon

Younyoung Kim
Laurence Tricarri

Basses de violon

Marc Alomar¹
Albéric Boullenois¹
Marjolaine Cambon¹
Alice Coquart²
Anne-Charlotte
Dupas²
François Gallon
Julien Hainsworth¹
Emmanuel Jacques²
Marion Oudin²

Grosses basses de violon

Thomas de
Pierrefeu²
Ludovic Coutineau¹

Basses de viole

Mathias Ferré
Claire Gautrot

Hautbois

Laura Duthuillé¹
Luc Marchal¹

Hautbois et flûtes à bec

Jon Olaberria²
Nathalie Petibon²

Basson, basson à la quarte, flûtes à bec

Arnaud Condé¹
Krzysztof
Lewandowski²

Basson

Alexandre Salles²

Basson et flûtes à bec

Mélanie Flahaut¹

Flûtes à bec

Frédéric Naël
Marie Hervé
Bertrand Blondet

Serpent

Volny Hostiou

Orgues

Loris Barrucand²
Marie Van Rhijn¹

Clavecins

Chloé de Guillebon²
Loris Barrucand¹

Théorbés

Pierre Rinderknecht
Nicolas Wattinne

¹ Les étudiants du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris se produisent dans le cadre d'un stage d'insertion professionnelle conventionné.

¹ Ces musiciens ont participé uniquement à l'enregistrement du *Plaude lætare Gallia*.

² Sauf *Plaude lætare Gallia*

Jean-Baptiste Lully – Grands motets, vol. III

Par Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles



Frontispice des *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* de Lully, imprimés par Ballard en 1684

Si Jean-Baptiste Lully n'occupa jamais en France de charge officielle à la Chapelle royale, son influence sur le genre du grand motet, si emblématique du Grand Siècle, fut décisive. Conjointement aux sous-maîtres¹ de la Chapelle, chargés des offices quotidiens du roi, Lully, dès sa nomination comme surintendant de la Musique de la Chambre en 1661, s'ingénia à développer pour les cérémonies extraordinaires de la cour un genre de motet d'apparat susceptible de célébrer dans un même éclat la gloire de Dieu et celle du roi, prince temporel et chef de l'Église gallicane. À côté des motets composés pour la messe quotidienne du souverain par Henry Du Mont et Pierre Robert, sous-maîtres de la Chapelle entre 1663 et 1682, il fournit ainsi plusieurs motets de circonstance, pour l'exécution desquels se réunissaient les deux grands corps de la Musique du roi, les Musiques de la Chapelle et de la Chambre. Complété

par les fameux Vingt-quatre Violons, parfois même des musiciens de l'Écurie, ce dispositif autant hiérarchique que musical inspira de grandes fresques à deux chœurs et orchestre destinées à rehausser l'éclat des cérémonies royales. Peu à peu, ce motet d'apparat devint un modèle que Louis XIV n'eut de cesse de vouloir transposer à l'ordinaire, pour sa messe quotidienne. Ce processus trouva son aboutissement au moment de l'installation de la cour à Versailles en mai 1682, date à laquelle le roi nomma quatre nouveaux sous-maîtres et augmenta considérablement les effectifs musicaux de la Chapelle. Six des douze grands motets de Lully – dont ici le *Plaudite lætare Gallia* et le *Benedictus* – furent alors édités dans les *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy, mis en musique par Monsieur de Lully*, recueil luxueusement imprimé par Christophe Ballard en 1684, conjointement à deux ensembles similaires consacrés aux motets des deux anciens

¹ Placés sous l'autorité hiérarchique d'un maître, ecclésiastique sans compétences ni fonctions musicales spécifiques, les sous-maîtres, dont le service se faisait en alternance, par quartier (trimestre), étaient à la Chapelle royale les véritables maîtres de musique.

sous-maîtres, Robert et Du Mont. Dans sa dédicace au roi, le surintendant rappelle le contexte particulier qui a inspiré ces œuvres, mais aussi leur dessein : désormais spécifiquement destinés à la Chapelle, ces motets constituaient de véritables modèles, auxquels les quatre nouveaux sous-maîtres allaient devoir se référer.

Parmi les grandes cérémonies royales auxquelles Lully apporta son concours, le baptême solennel du fils aîné de Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse, le 24 mars 1668 à Saint-Germain-en-Laye (alors résidence royale principale), fut sans doute l'une des plus marquantes, constituant également une étape importante dans la construction de l'image sonore de la « religion » du roi. La chapelle, qui accueillait habituellement les cérémonies religieuses de la cour, étant trop petite pour accueillir la foule nombreuse, on avait aménagé la cour intérieure du château-vieux. La décoration en avait été confiée à Charles Le Brun, qui imagina un écrin somptueux, longuement décrit dans la *Gazette* de 1668 : « l'on avoit préparé un Palc [*i.e.* sorte d'amphithéâtre] de 20 toises de long [environ 40 m], sur

16 de large [32 m], avec deux Buffets où estoient les Tables des Honneurs, et un magnifique Autel ». Cet autel était encadré de deux tribunes, pour la Musique de la Chapelle et celle de la Chambre, « élevées d'une toise [2 m], et attachés à quatre piédestaux qui jettoient des pilastres corinthiens, d'environ 18 pieds de haut [5,50 m], lesquels soutenoient une corniche, et une balustrade, fort enrichie : et il y avoit à l'entour, un balustre doré, avec d'autres piédestaux dans les angles, qui portoyent de grands vases d'argent ». L'assistance, nombreuse, était massée autour de cet espace consacré, dans des échafauds éphémères et dans les loggias des façades du château. Au moment où le Dauphin fut levé sur les fonts, la Musique de la Chapelle, dirigée par le sous-maître en service, Pierre Robert, chanta le *Veni creator*. À la fin de la cérémonie, après que les trompettes et tambours eurent ponctué les cris de « Vive Monseigneur le Dauphin », lancés par trois fois par les hérauts d'armes, la Musique de la Chambre, placée sous la battue de Lully, « chanta l'hymne », sur un texte spécialement composé par le poète Pierre

Perrin : *Plaude, lætare Gallia!* Malgré sa brièveté, le motet se présente comme un triptyque contrasté. À l'allégresse que suscite la promesse d'un futur règne heureux, suit une longue prière qui souligne la solennité du sacrement, le Dauphin devenant, par son baptême solennel, le dépositaire de la sacralité de la royauté et de la dynastie. Priant pour la vie de son futur souverain, le peuple de France forme enfin des vœux pour un règne long et prospère – vains efforts, puisque le père devait survivre au fils. Au-delà de la circonstance, le *Plaude lætare Gallia* illustre ainsi parfaitement cette liturgie royale qui se mettait alors en place en France et qui devait exalter, en marge de la liturgie prescrite par Rome, la puissance de la monarchie, et dont le grand motet devint rapidement l'emblème éclatant.

Comme on le voit, les sous-maîtres de la Chapelle pouvaient être amenés à composer et à diriger la Musique du roi à l'extraordinaire. Ils avaient ainsi l'occasion de concevoir des fresques de plus grande envergure que celles qu'ils écrivaient pour la messe quotidienne du roi, et dépasser le format ordinaire, encore

contraint dans les années 1660 par des effectifs relativement réduits, notamment au niveau de la « symphonie » (*i.e.* l'accompagnement instrumental). Robert et Du Mont pouvaient alors s'inspirer des modèles proposés par Lully dès le début des années 1660, comme le *Jubilate Deo* (1660) ou le *Miserere* (1663), tout en apportant dans leurs compositions leur personnalité musicale et leurs propres propositions. Comme Robert en 1668, Du Mont fut plusieurs fois invité à donner des motets à l'extraordinaire, comme lors de la visite en France du légat du Pape, le cardinal Flavio Chigi, à l'été 1664. À cette occasion, il dirigea la Musique de la Chapelle et les Vingt-quatre Violons. Le motet composé pour la circonstance est malheureusement perdu, mais plusieurs autres œuvres du sous-maître pourraient s'inscrire dans un contexte similaire, comme son grand *Magnificat*. Composé entre 1663 et 1666, ce motet au dispositif vocal et instrumental imposant compte parmi les plus développés et les plus impressionnants du sous-maître. Cette mise en musique du Cantique de la Vierge (Luc 1, 46-51) se déploie en une

majestueuse fresque sonore où alternent, dans une architecture parfaitement maîtrisée, passages en récit, confiés aux différentes voix du petit chœur, et interventions puissantes, en doublures ou en dialogue, du grand chœur. L'ensemble est ponctué de symphonies et ritournelles instrumentales, à 5 parties ou en trio.

Si dans les années 1660 les sous-maîtres de la Musique de la Chapelle pouvaient encore participer à l'extraordinaire, diriger toute la Musique du roi lors des grandes cérémonies devait vite devenir l'apanage quasi exclusif du surintendant de la Musique de la Chambre, et le format proposé par Lully pour ces motets d'apparat allait naturellement peu à peu s'imposer. De ce point de vue, son *Benedictus*, sur le cantique de Zacharie (Luc 1, 68-79), constitue un modèle formel particulièrement abouti. Le motet n'est pas daté précisément. Dans les *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* de 1684, il figure en deuxième position, après le *Miserere* (1663) et avant le *Te Deum* (1677) et le *Plaude lætare Gallia* (1668). À supposer que les motets sont classés par ordre chronologique dans le recueil,

la composition du *Benedictus* pourrait se situer entre 1665 et 1675. Par sa facture, la pièce s'apparente en effet plus aux grandes fresques contrapuntiques de la fin des années 1660 plutôt qu'aux motets tardifs du compositeur (*Quare fremuerunt, Notus in Judæa Deus, Exaudiat te Dominus*), plus théâtraux, d'une écriture plus verticale et tranchante, et davantage structurés par versets caractérisés et contrastés. Outre le grand chœur à cinq voix, véritable noyau structurel, et l'orchestre, à cinq également (dans le dispositif des Vingt-quatre Violons), il convoque un petit chœur à cinq voix récitantes (dessus, bas-dessus, haute-contre, taille et basse) comparable à celui que l'on retrouve dans les premiers grands motets du surintendant. Lully fait très fréquemment dialoguer le petit chœur et le grand chœur («et erexit cornu», «sicut locutus est per os sanctorum», «qui a sæculo sunt», «Ad dandam scientiam», «Illuminare his qui in tenebris», jusqu'à la grande péroraison, «Ad dirigendos pedes nostros»), mais confie à ses voix récitantes de longs passages, à voix seule ou en ensembles, tour à tour déclamatoires ou plus structurés, dont les plus développés

(«Salutem ex inimicis nostris», «Et tu puer Propheta Altissimi vocaberis») se déploient en de vastes mouvements de passacaille. Ce mouvement de passacaille constitue d'ailleurs l'un des éléments caractéristiques du motet, concourant à lui donner une grande unité formelle. L'œuvre s'articule en effet autour de deux motifs récurrents, parfois combinés, tous deux basés sur l'intervalle de quarte: un motif mélodique de quatre notes descendantes, émaillé de chromatismes, et parfois utilisé de manière obstinée en une sorte de basse de passacaille; ainsi qu'un saut de quarte ascendante. Lully travaille de manière très fine ces deux motifs, qu'il traite alternativement, en combinaison, en augmentation, en renversement, etc. Alors que le saut de quarte peut soit constituer un véritable fil conducteur («Salutem ex inimicis nostris», «daturum se nobis», «ut sine timore», etc.) soit apparaître de manière plus ponctuelle (sur les mots «Altissimi» ou «vocaberis», par exemple), les deux éléments se combinent dès la grande symphonie introductive et le premier verset: la quarte ascendante formant le

sujet des entrées en imitation, la dernière de ces entrées étant assurée par la basse, après qu'elle a énoncé le premier motif de quarte mélodique descendante. Les deux motifs se combinent fréquemment («Ad faciendam», «In sanctitate», «Per viscera», «Illuminare»), jusqu'à la péroraison, où l'on retrouve le saut, en augmentation, sur «Ad dirigendos pedes nostros», et le mouvement mélodique descendant, toujours à la basse, sur «in viam pacis». À l'optimisme de l'intervalle, lumineux, de la quarte ascendante, répond ainsi le sentiment de repos, de paix et de confiance que traduit, par sa récurrence et sa répétition en basse obstinée, la quarte mélodique descendante. On voit ici l'extraordinaire génie rhétorique de Lully, dans ce qui est incontestablement l'un de ses plus beaux motets.

Contrairement à la plupart des œuvres de Lully, le *Benedictus* n'a suscité que très peu de témoignages de contemporains. Le grand périodique du temps, le *Mercur galant*, en rapporte néanmoins une exécution grandiose, à Paris dans l'église de l'Oratoire le 27 avril 1701, pour la convalescence du Grand Dauphin.

Le *Benedictus* de Lully y fut chanté avec son *Te Deum* par les chanteurs et instrumentistes de l'Académie royale de musique (i.e. l'Opéra), conduits par le violiste et compositeur Marin Marais, disciple du surintendant et «bateur de mesure» de l'Opéra :

« La cérémonie qui fut faite le 27 [...] dans l'Église des Pères de l'Oratoire de la rue saint Honoré, pour remercier Dieu, de la continuation de la santé du Roy, & de la parfaite convalescence de Monseigneur le Dauphin, a esté une des plus magnifiques de cette nature, qui ait esté veuë depuis long-temps. L'Académie Royale de Musique chanta le *Benedictus*, & le *Te Deum* de feu Mr de Lully, avec un *Domine salvum fac Regem*, & une Prière particulière ou Motet [...], composés par le Père le Jay Jésuite, l'un & l'autre mis en Musique par Mr Marests, Ordinaire de la Chambre du Roy, qui a conduit cette action avec tout le succez imaginable. Il y avoit deux cens cinquante Musiciens ou joüeurs d'instrumens. Mr l'Évesque de Meaux [Jacques-Bénigne de Bossuet], qui a esté cy-devant Précepteur de Monseigneur le Dauphin, y officia en habits Pontificaux. [...] »

(*Mercure galant*, avril 1701)

Si les deux motets composés par Marais sont perdus, il nous reste un *Domine salvum fac regem* de Lully. Paradoxalement, il s'agit d'un des très rares exemples conservés de grand motet composé sur cette courte prière pour le roi, dernier verset du psaume 19, *Exaudiat te Dominus*. Les occasions d'en chanter n'en manquaient pourtant pas, puisque depuis le règne de Louis XIII, cette prière devait conclure toutes les cérémonies et offices religieux, ordinaires et extraordinaires, à la cour comme dans toutes les églises du royaume. Le motet de Lully, dont la paternité a, un temps, été mise en doute, est donc un témoignage précieux. S'il est possible que ce motet, aux effectifs imposants, et relativement développé malgré la brièveté du texte, fût composé pour une circonstance particulière, les deux sources manuscrites qui nous le transmettent, copiées après la mort du compositeur, ne permettent de préciser ni le contexte, ni la date de composition. De nombreux éléments structurels et musicaux évoquent cependant la première manière du compositeur et ne sont pas sans rappeler le *Jubilate Deo* (1660) ou le

Miserere (1663). (Vous pouvez retrouver ces motets dans le volume II de cette collection, *Lully - Miserere*, CD paru chez Château de Versailles Spectacles en février 2022.) Introduite sur un mouvement de passacaille par une longue symphonie à deux chœurs instrumentaux (l'un en trio, l'autre à 5 parties), la prière s'articule en deux volets dans lesquels les trois masses sonores (petit chœur, grand chœur, orchestre) prennent part de manière égale au discours. Chacune des sections du diptyque est introduite par le petit chœur complet, traité de manière résolument contrapuntique, avant que ne s'installe le dialogue avec le grand chœur et l'orchestre. L'emploi abondant de formules de retards, dans la première section principalement («*Domine salvum fac regem*»), est un autre trait caractéristique des œuvres du jeune Lully. La seconde section («*et exaudi nos in die*») permet aux deux chœurs et à l'orchestre d'amplifier la prière des sujets, proclamant leur foi en Dieu, et donc en leur souverain.

Par contraste, le *Notus in Judæa Deus*, témoin de la dernière manière du

surintendant. Composé probablement vers 1684-1685, il ne figure donc pas parmi les *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* imprimés et ne nous est parvenu que sous forme manuscrite. Chant de victoire, le psaume 75 fait allusion à la défaite des Assyriens face au roi de Judée Ézéchias, et chante l'amour et la gloire de Dieu. Celle-ci, transmise par son fils – par extension, le roi, souverain de droit divin –, se manifeste par la loi qu'il a donnée à son peuple pour le rendre heureux et sage, et par la protection qu'il accorde aux humbles et aux opprimés. On peut voir ici une métaphore des victoires de Louis XIV sur ses ennemis et aux bienfaits qu'il apporte à ses peuples, mais aussi, plus finement, une allusion aux troubles religieux internes qui grondaient en ce milieu des années 1680, et qui menèrent à la révocation de l'Édit de Nantes (1685). La Judée représente ici l'Église, et la victoire d'Ézéchias sur les Assyriens, celle du roi «très-chrétien» sur les protestants, ennemis de la France catholique. En ce sens, le *Notus in Judæa Deus* de Lully forme en quelque sorte un pendant au *Quare fremuerunt*, composé

dans ces mêmes années et dans ce même contexte politico-religieux, (également disponible dans le vol. II de cette collection.) Comme le *Quare fremuerunt*, le *Notus in Judæa Deus* est d'une grande richesse musicale et dramatique, et d'une rhétorique saisissante. Tout de bruit et de fureur, tempérés de moments d'une grande douceur, ce motet très contrasté souligne un texte fondamentalement guerrier et menaçant, empreint à la fois de la crainte que doivent éprouver ceux qui ne suivent pas la loi de Dieu, et de la confiance et du réconfort que peuvent attendre ceux qui se placent sous sa protection. Le cinquième verset («Dormierunt somnum suum») est un premier passage saisissant. Il prend la forme d'un «sommeil», magnifique mais pernicieux, qui, tel le balancement trompeur d'une mer étale, dépeint le bonheur vain des impies qui se sont «endormis» et éloignés du respect de Dieu. Pour dénoncer avec plus de violence encore l'orgueil des infidèles et l'erreur des incroyables, Lully amplifie ce sommeil, jouant subtilement sur cette thématique de la quiétude dans un tableau musical

d'une intensité dramatique et rhétorique alors jamais atteinte dans un grand motet. Toucher, surprendre, étonner pour mieux convertir: tels sont les maîtres mots qui guident le compositeur à ce moment clé du psaume. Dépeignant tour à tour la colère («Tu terribilis, es et quis resistet tibi? ex tunc ira tua») et la crainte que doit inspirer le jugement de Dieu («De cælo auditum fecisti judicium: terra tremuit et quievit»), il montre à nouveau tout son génie. Une fois annoncés, la loi et le jugement de Dieu n'ont plus besoin d'être formulés: dans un sommet rhétorique, l'orchestre seul se substitue aux voix, rendant plus terrifiante encore la sentence irrévocable qui attend les rois impies et les peuples infidèles. Révération et soumission («Vovete et reddite Domino Deo vestro: omnes qui in circuitu ejus afertis munera») sont les seules chances d'éviter la colère de Dieu – et donc du roi –, terrible à ceux qui s'opposent à son jugement et contestent sa puissance: «Terribili et ei qui aufert spiritum principum: terribili apud reges terræ»!



L'Adoration du Veau d'Or, Nicolas Poussin, ca 1635

Jean-Baptiste Lully – Grands motets, vol. III

By Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles



Baptême du dauphin Louis, fils de Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse, le 24 mars 1668, Christophe Josèphe, avant 1715

Although Jean-Baptiste Lully never held an official position in the Chapelle Royale in France, his influence on the genre of the *grand motet*, so emblematic of the *Grand Siècle*, was decisive. Together with the *sous-mâîtres* of the Musique de la Chapelle¹, who were in charge of the king's daily religious services, Lully, as soon as he was appointed *surintendant* of the Musique de la Chambre in 1661, took pains to develop for the extraordinary ceremonies of the court a form of ceremonial motet suited to celebrating in the same splendour the glory of God and that of the king, a temporal prince and head of the Gallican church. Alongside the motets composed for the daily mass of the sovereign by Henry Du Mont and Pierre Robert, *sous-mâîtres* of the Musique de la Chapelle between 1663 and 1682, he also provided several occasional motets, for the performance of which the two

great bodies of the Musique du roi, the Musique de la Chapelle and the Musique de la Chambre, were brought together. Supplemented by the famous Vingt-quatre Violons, and sometimes even by musicians from the *Musique de l'Écurie* this hierarchical and musical arrangement inspired great frescoes with two choirs and orchestra intended to enhance the splendour of royal ceremonies. Little by little, this ceremonial motet became a model that Louis XIV never ceased to try to transpose to the ordinary, for his daily mass. This process reached its culmination when the court was installed at Versailles in May 1682, at which time the king appointed four new *sous-mâîtres* and considerably increased the musical personnel in the chapel. Six of Lully's twelve *grands motets* – including here the *Plaudite lætare Gallia* and the *Benedictus* – were then published in the *Motets à*

¹ Placed under the hierarchical authority of a *maitre*, a prelate with no specific musical skills or functions, the *sous-mâîtres*, whose service alternated by quarter, were the true music masters at the Chapelle Royale.

deux chœurs pour la Chapelle du Roy, mis en musique par Monsieur de Lully, a collection lavishly printed in Paris by Christophe Ballard in 1684, together with two similar sets devoted to the motets of the two former *sous-maîtres*, Robert and Du Mont. In his dedication to the king, the *surintendant* recalls the particular context that inspired these works, but also their purpose: henceforth specifically intended for the Chapel, these motets constituted true models, to which the four new *sous-maîtres* had to refer.

Among the great royal ceremonies to which Lully contributed, the solemn christening of the eldest son of Louis XIV and Queen Marie-Thérèse on 24 March 1668 at Saint-Germain-en-Laye (then the main royal residence) was undoubtedly one of the most significant, and also constituted an important stage in the construction of the sound imprint of the king's "religion." The chapel, which usually hosted the court's religious ceremonies, was too small to accommodate the large crowd, so the inner courtyard of the *château-vieux* (old château) had been rearranged. The decoration was entrusted to Charles Le

Brun, who designed a sumptuous setting, described at length in *la Gazette* of 1668: "a Palc [i.e. a sort of open-air stage] 20 *toises* long [about 40 m], 16 wide [32 m], with two cabinets where the Tables of Honours were located, and a magnificent Altar". This altar was framed by two balconies, for the Musique de la Chapelle and that of the Chambre, "each one elevated by one *toise* [2 m], and attached to four pedestals upon which were raised Corinthian pilasters, about 18 feet high [5.50 m], which support a cornice, and a highly enriched balustrade: and there was a gilded balustrade around about it, with other pedestals in the corners, bearing imposing silver vases. A large number of people were gathered around this consecrated space, in temporary scaffold structures and in the loggias of the castle façades. As the Dauphin was lifted onto the font, the Musique de la Chapelle, conducted by the *sous-maître* on duty, Pierre Robert, sang the *Veni creator*. At the end of the ceremony, after the trumpets and drums had punctuated the cries of "Vive Monseigneur le Dauphin", shouted three times by the heralds, the Musique

de la Chambre, under Lully's baton, "sang the anthem", on a text specially composed by the poet Pierre Perrin: *Plaude, lætare Gallia!* Despite its brevity, the motet is presented as a contrasting triptych. To the elation aroused by the promise of a future happy reign, there follows a long prayer that underlines the solemnity of the sacrament, the Dauphin becoming, through his solemn baptism, the depository of the sacredness of royalty and the dynasty. Praying for the life of their future sovereign, the people of France finally expressed their wishes for a long and prosperous reign – in vain, since the royal father was to outlive the son. Looking beyond this particular circumstance, the *Plaude lætare Gallia* is a perfect illustration of the royal liturgy that was being established in France at the time and which was intended to exalt, on the fringe of the liturgy prescribed by Rome, the power of the monarchy, and of which the *grand motet* quickly became a striking emblem.

As can be seen, the *sous-maîtres* of the Musique de la Chapelle could be called upon to compose and conduct

the Musique du roi at extraordinary services and ceremonies. They thus had the opportunity to conceive musical frescoes on a larger scale than those they wrote for the king's daily mass, and to go beyond the ordinary format, which in the 1660s was still constrained by relatively small numbers, particularly in terms of the "symphony" (i.e. the instrumental accompaniment). Robert and Du Mont could then draw inspiration from the models proposed by Lully from the early 1660s, such as the *Jubilate Deo* (1660) or the *Miserere* (1663), while bringing their own musical personality and proposals to their compositions. Like Robert in 1668, Du Mont was invited several times to provide extraordinary motets, such as during the visit to France of the papal legate, Cardinal Flavio Chigi, in the summer of 1664. On this occasion he conducted the Musique de la Chapelle and the Vingt-quatre Violons. The motet composed for the occasion has unfortunately been lost, but several other works by the *sous-maître* could fit into a similar context, such as his great *Magnificat*. Composed between 1663 and 1666, this motet, with its imposing

vocal and instrumental arrangements, is among the *sous-maitre's* most developed and impressive. This musical setting of the canticle of the Blessed Virgin Mary (Luke 1:46–51) unfolds in a majestic fresco of sound in which, in a perfectly mastered architecture, narrative passages, entrusted to the different voices of the *petit chœur*, alternate with powerful interventions, doubling or in dialogue, with the *grand chœur*. The whole is punctuated by instrumental symphonies and ritornellos, in 5 parts or in trio.

Although in the 1660s the *sous-maitres* of the Musique de la Chapelle could still take part in special pieces, conducting all the king's music during the great ceremonies was soon to become the almost exclusive prerogative of the *surintendant* of the Musique de la Chambre, and the format proposed by Lully for these ceremonial motets was naturally to become gradually established. From this point of view, his *Benedictus*, based on the canticle of Zechariah (Luke 1:68–79), constitutes a particularly accomplished formal model. The motet is not precisely dated. In the *Motets à deux chœurs pour la Chapelle*

du Roy of 1684, it comes second, after the *Miserere* (1663) and before the *Te Deum* (1677) and the *Plaude lætare Gallia* (1668). Assuming that the motets are arranged chronologically in the collection, the *Benedictus* could have been composed between 1665 and 1675. In its construction, the piece is more akin to the great contrapuntal frescoes of the late 1660s than to the composer's later motets (*Quare fremuerunt, Notus in Judæa Deus, Exaudiat te Dominus*), which are more theatrical, with a more vertical and trenchant style of writing, and are more structured by characteristic and contrasting verses. In addition to the large 5-voice chorus (the *grand chœur*), the real structural core, and the orchestra, also in 5 parts (in the configuration for the Vingt-quatre Violons), he also calls upon a *petit chœur* with 5 solo voices (*dessus, bas-dessus, haute-contre, taille and basse*) (treble, low treble, high tenor, tenor, bass) comparable to that found in the first *grands motets* of the *surintendant*. Lully very frequently has the *petit chœur* and the *grand chœur* in dialogue (“et erexit cornu”, “sicut locutus est per os sanctorum”, “qui

a sæculo sunt”, “Ad dandam scientiam”, “Illuminare his qui in tenebris”, right up to the grand peroration, “Ad dirigendos pedes nostros”), but entrusts his narrating voices with long passages, of solo writing or in ensembles, alternately declamatory or more structured, the most developed of which (“Salutem ex inimicis nostris”, “Et tu puer Propheta Altissimi vocaberis”) unfold in vast *passacaglia* movements. This *passacaglia* movement is one of the characteristic elements of the motet, giving it great formal unity. The work is structured around two recurring motifs, sometimes combined, both based on the interval of the fourth: a descending melodic conjunct movement affirming the interval of a fourth, interspersed with chromaticisms, and sometimes used in an ostinato like way in a sort of *passacaglia* bass; as well as an ascending fourth leap. Lully works on these two motifs in great detail, treating them alternately, in combination, augmentation, reversal, etc. While the leap of a fourth can either constitute a real thread (“Salutem ex inimicis nostris”, “datum se nobis”, “ut sine timore”, etc.) or appear in a

more punctual manner (on the words “Altissimi” or “vocaberis”, for example), the two elements are combined as early as the great introductory symphony and the first verse: the ascending fourth forming the subject of the imitative entries, the last of these entries being provided by the bass, after it has stated the first descending fourth motif. The two motifs are frequently combined (“Ad faciendam”, “In sanctitate”, “Per viscera”, “Illuminare”), right up to the peroration, where we find the leap, in augmentation, on “Ad dirigendos pedes nostros”, and the descending melodic movement, still in the bass, on “in viam pacis”. The optimism of the luminous interval of the ascending fourth is thus matched by the feeling of rest, peace and confidence conveyed by the recurrence and repetition of the descending melodic fourth on a ground bass. Here we see Lully's extraordinary rhetorical genius in what is unquestionably one of his most beautiful motets.

Unlike most of Lully's works, *Benedictus* has been little commented on by contemporaries. The great periodical of the time, the *Mercure galant*, nevertheless

reports a grandiose performance in Paris in the *église de l'Oratoire* on 27 April 1701, for the convalescence of the *Grand Dauphin*. Lully's *Benedictus* was sung with his *Te Deum* by the singers and instrumentalists of the Académie royale de musique (i.e. the Opéra), led by the violist and composer Marin Marais, a disciple of the *surintendant* and the Opéra's *batteur de mesure* (time-keeper/bar-beater):

"The ceremony which was held on the 27th [...] in the *église de l'Oratoire* in the *rue Saint-Honoré*, to thank God for the continued good health of the King, and the perfect convalescence of *Monseigneur le Dauphin*, was one of the most magnificent of its kind, to have been seen for a long time. The musicians of the Académie Royale de Musique performed the *Benedictus*, & the *Te Deum* by the late Mr de Lully, with a *Domine salvum fac Regem*, & a particular Prayer or Motet [...], composed by Father Le Jay, a Jesuit, the one & the other set to music by Mr Marests, *ordinaire* of the *Chambre du roi*, who directed this event with every conceivable effectiveness. There were two hundred and fifty musicians and instrumentalists. The Bishop of Meaux [Jacques-Bénigne de

Bossuet], who was formerly Preceptor to *Monseigneur le Dauphin*, officiated in Pontifical vestments [...]."

(*Mercurie galant*, April 1701)

Although the two motets composed by Marais have been lost, we still have a *Domine salvum fac regem* by Lully. Paradoxically, this is one of the very few surviving examples of a large motet composed on this short prayer for the king, the last verse of Psalm 19, *Exaudi te Dominus*. However, there was no shortage of opportunities to sing it, as since the reign of Louis XIII, this prayer had to conclude all religious ceremonies and services, ordinary and extraordinary, at court as well as in all the churches of the kingdom. Lully's motet, whose authorship was for a time questioned, is therefore a precious testimony. Although it is possible that this motet, with its large number of performers and relatively well-developed text, was composed for a particular occasion, the two manuscript sources that have been handed down to us, copied after the composer's death, do not allow us to specify either the context or the

date of composition. Many structural and musical elements, however, suggest the composer's early style and are reminiscent of the *Jubilate Deo* (1660) or the *Miserere* (1663) (You can find these motets in the second volume of this collection, Lully - *Miserere*, released on CD by Château de Versailles Spectacles in February 2022) Introduced over a *passacaglia* movement by a long symphony with two instrumental choruses (one in trio, the other in 5 parts), the prayer is articulated in two parts in which the three sound masses (*petit chœur* – including solo voices –, *grand chœur* – i.e. ripieno voices –, orchestra) take an equal part in the discourse. Each of the sections of the diptych is introduced by the full *petit chœur*, treated in a resolutely contrapuntal manner, before the dialogue with the *grand chœur* and the orchestra takes place. The abundant use of delay formulas, mainly in the first section ("Domine salvum fac regem"), is another characteristic feature of the young Lully's works. The second section ("et exaudi nos in die") allows the two choirs and the orchestra to amplify the prayer of the subjects, proclaiming their faith in God, and thus in their sovereign.

In contrast, the *Notus in Judæa Deus*, bears witness to the Lully's final manner. Composed probably around 1684–85, it is therefore not included among the *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* in printed form and has only come down to us in manuscript form. A song of victory, Psalm 75 alludes to the defeat of the Assyrians by the Judean king Hezekiah and sings of God's love and glory. This glory, transmitted by his son – by extension, the king, sovereign by divine right – is manifested in the law he has given to his people to make them happy and wise, and in the protection, he grants to the humble and the oppressed. This can be seen as a metaphor for Louis XIV's victories over his enemies and the benefits he brings to his people, but also, more precisely, as an allusion to the internal religious unrest that was rumbling in the mid-1680s, leading to the revocation of the *Édit de Nantes* (1685). Judea here represents the Church, and Hezekiah's victory over the Assyrians, the victory of the "most Christian" king over the Protestants, enemies of Catholic France. In this sense, Lully's *Notus in Judæa Deus* forms a sort of counterpart to

Quare fremuerunt, composed in the same years and in the same political-religious context (You can find these motets in the second volume of this collection, Lully - Miserere, released on CD by Château de Versailles Spectacles in February 2022). Like the *Quare fremuerunt*, the *Notus in Judæa Deus* is richly musical and dramatic, and strikingly rhetorical. Full of noise and fury, tempered by moments of great gentleness, this highly contrasting motet underlines a text that is fundamentally warlike and threatening, marked both by the fear that must be felt by those who do not follow God's law, and by the confidence and comfort that can be expected by those who place themselves under his protection. The fifth verse (“Dormierunt somnum suum”) is a gripping first passage. It takes the form of a beautiful but detrimental “sleep” which, like the deceptive swaying of a wide sea, depicts the vain happiness of the ungodly who have “fallen asleep” and drifted away from the esteem for God. In order to denounce even more violently the pride of the unbelievers and the error of the infidels, Lully amplifies this sleep, subtly

playing on this theme of quietude in a musical tableau of dramatic and rhetorical intensity never before achieved in a *grand motet*. To move, to surprise, to astonish in order to convert more easily: these are the key words that guide the composer at this pivotal moment of the psalm. Depicting in turn anger (“Tu terribilis, es et quis resistet tibi? ex tunc ira tua”) and the fear that God's judgement must inspire (“De cælo auditum fecisti iudicium: terra tremuit et quievit”), he once again shows all his genius. Once announced, the law and the judgement of God no longer need to be formulated: in a rhetorical climax, the orchestra alone replaces the voices, making the irrevocable sentence awaiting godless kings and the faithless peoples even more terrifying. Revelation and submission (“Vovete et reddite Domino Deo vestro: omnes qui in circuitu ejus afertis munera”) are the only chances of avoiding the wrath of God – and therefore of the king –, terrible to those who oppose his judgement and contest his power: “Terribili et ei qui aufert spiritum principum: terribili apud reges terræ”!



*L'Audience donnée par Louis XIV à Fontainebleau, à Monseigneur le cardinal Chigi, tapisserie de la tenture de l'Histoire du Roi, réalisée aux Gobelins (Mobilier National, Paris, première version, 1665-1672).
Dans le cartouche inférieur on lit :
«Audience donnée par le roy Louis XIV à Fontainebleau au cardinal Chigi, neveu et légat a latere du pape Alexandre VII, le XXIX juillet MDCLXIV pour la satisfaction de l'injure faite dans Rome à son ambassadeur».*

Jean-Baptiste Lully – Grands motets, vol. III

Von Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

Obwohl Jean-Baptiste Lully an der *Chapelle royale* in Frankreich nie ein offizielles Amt bekleidete, war sein Einfluss auf das für das *Grand Siècle* so charakteristische Genre der *Grand Motette* entscheidend. Gemeinsam mit den *Sous-maîtres* [den Vizekapellmeistern] der *Chapelle*, die für die täglichen Gottesdienste des Königs zuständig waren, entwickelte Lully nach seiner Ernennung zum Superintendenten der *Musique de la Chambre* im Jahr 1661 eine Art Prunkmotette für außergewöhnliche Hofzeremonien, die den Ruhm Gottes und den des Königs, des weltlichen Fürsten und Oberhauptes der gallikanischen Kirche, mit derselben Pracht feiern sollte. Neben den Motetten, die Henry Du Mont und Pierre Robert als Vizekapellmeister der *Chapelle* zwischen 1663 und 1682 für die tägliche Messe des Herrschers komponierten, lieferte Lully somit mehrere Gelegenheitsmotetten,

für deren Aufführung sich die beiden großen Ensembles der Musik des Königs zusammenfanden: die *Musique de la Chapelle* [Musik der Kapelle] und die *Musique de la Chambre* [Musik der „Kammer“]. Diese sowohl hierarchische als auch musikalische Struktur wurde durch die berühmten *Vingt-quatre Violons* (vierundzwanzig Streicher) und manchmal auch durch Musiker der *Écurie* [der Stallungen] ergänzt und inspirierte zu großen musikalischen Gemälden mit zwei Chören und Orchester, die den königlichen Zeremonien besonderen Glanz verleihen sollten. Nach und nach wurde diese Prunkmotette zu einem Modell, das Ludwig XIV. immer wieder auf die gewöhnliche, tägliche Messe übertragen wollte. Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt, als der Hof im Mai 1682 nach Versailles zog. Der König ernannte damals vier neue *Sous-maîtres* und stockte die musikalische

Besetzung der *Chapelle* erheblich auf. Sechs von Lullys zwölf großen Motetten – hier das *Plaudite lætare Gallia* und das *Benedictus* – wurden damals in den *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy, mis en musique par Monsieur de Lully* [„Doppelchörige Motetten für die Kapelle des Königs, in Musik gesetzt von Herrn de Lully“] herausgegeben, einer Sammlung, die 1684 von Christophe Ballard luxuriös gedruckt wurde. Gleichzeitig kamen auch zwei ähnliche Bände heraus, die die Motetten der beiden ehemaligen *Sous-maîtres* Robert und Du Mont enthielten. In seiner Widmung an den König erinnert der Superintendent an den besonderen Kontext, der diese Werke inspirierte, aber auch an seine Absicht, diese Motetten speziell der *Chapelle* zuzuordnen und sie als Modelle zu betrachten, an denen sich die vier neuen *Sous-maîtres* orientieren sollten.

Unter den großen königlichen Zeremonien, an denen Lully mitwirkte, war die feierliche Taufe des ältesten Sohnes von Ludwig XIV. und Königin Maria Teresa am 24. März 1668 in Saint-Germain-en-Laye (der damaligen königlichen Hauptresidenz)

zweifellos eine der herausragendsten. Sie stellte auch einen wichtigen Schritt in der Konstruktion des Klangbildes der „Religion“ des Königs dar. Da die Kapelle, in der üblicherweise die religiösen Zeremonien des Hofes stattfanden, für die große Menschenmenge zu klein war, hatte man den Innenhof des *Château-vieux* umgestaltet. Die Dekoration wurde Charles Le Brun anvertraut. Er entwarf dafür einen großartigen Rahmen, der in der *Gazette* von 1668 ausführlich beschrieben wird: „Man hatte eine Art Amphitheater vorbereitet, das 20 Klafter (ca. 40 m) lang und 16 Klafter (32 m) breit war, sowie zwei Podien für die Ehrenplätze und einen prächtigen Altar.“ Dieser Altar war von zwei Emporen für die Musik der *Chapelle* und der *Chambre* eingerahmt, die „einen Klafter [2 m] hoch und an vier Sockeln befestigt waren, die korinthische Pilaster von etwa 18 Fuß [5,50 m] Höhe trugen, die ein Gesims und eine sehr reich verzierte Balustrade stützten: und ringsherum gab es einen goldenen Baluster mit anderen Sockeln in den Ecken, die große silberne Vasen trugen.“ Die zahlreichen Zuschauer drängten sich auf behelfsmäßigen Gerüsten und in den Loggien an den Fassaden des Schlosses rund um diesen

geweihten Raum. In dem Moment, als der Dauphin auf den Altar gehoben wurde, sang die *Musique de la Chapelle* unter der Leitung des diensthabenden *Sous-maitre* Pierre Robert das *Veni creator*. Am Ende der Zeremonie, nachdem die Trompeten und Trommeln die dreimaligen „Vive Monseigneur le Dauphin“-Rufe der Waffenerholde untermalt hatten, „sang die *Musique de la Chambre* unter Lullys Leitung die Hymne“ auf einen eigens von dem Dichter Pierre Perrin verfassten Text: *Plaude, lætare Gallia!* Trotz ihrer Kürze ist die Motette ein kontrastreiches Triptychon. Auf die Freude über die Verheißung einer zukünftigen glücklichen Herrschaft folgt ein langes Gebet, das die Feierlichkeit des Sakraments betont, da der Dauphin durch seine weihevollen Taufe zum Verwahrer der Heiligkeit des Königtums und der Dynastie wird. Das Volk Frankreichs betet schließlich für das Leben seines zukünftigen Herrschers und wünscht ihm eine lange, erfolgreich Herrschaft – vergebliche Bemühungen, da der Vater den Sohn überleben sollte. Über den Anlass hinaus ist das *Plaude lætare Gallia* somit ein perfektes Beispiel für die damals in Frankreich entstehende königliche Liturgie, die neben der von

Rom vorgeschriebenen die Macht der Monarchie betonen sollte. Die *Grand Motette* wurde bald zu einem glänzenden Sinnbild dafür.

Aus all dem ist ersichtlich, dass die *Sous-maitres* der *Chapelle* dazu veranlasst werden konnten, die Musik des Königs in außerordentlichen Fällen zu komponieren und zu dirigieren. Das gab ihnen die Möglichkeit, größere Werke zu entwerfen als die, die sie für die tägliche Messe des Königs schrieben, und das gewohnte Format zu sprengen, das sich in den 1660er Jahren noch auf relativ kleine Besetzungen beschränkte, insbesondere was die „Symphonie“ (d. h. die Instrumentalbegleitung) betraf. Robert und Du Mont konnten sich nun an den von Lully seit den frühen 1660er Jahren komponierten Modellen wie dem *Jubilate Deo* (1660) oder dem *Miserere* (1663) orientieren und gleichzeitig in ihren Kompositionen ihre eigene musikalische Persönlichkeit und eigene Vorschläge einbringen. Wie Robert im Jahr 1668 wurde Du Mont mehrmals eingeladen, bei besonderen Ereignissen Motetten zu schreiben, so auch im Sommer 1664

anlässlich des Besuchs des päpstlichen Legaten, Kardinal Flavio Chigi in Frankreich. Bei dieser Gelegenheit dirigierte er die *Musique de la Chapelle* und die *Vingt-quatre Violons*. Die für diesen Anlass komponierte Motette ist leider verloren gegangen, aber mehrere andere Werke des *Sous-maitre* könnten in einem ähnlichen Kontext stehen, wie etwa sein großes *Magnificat*. Diese zwischen 1663 und 1666 komponierte Motette mit ihrer imposanten Vokal- und Instrumentbesetzung zählt zu den am weitesten entwickelten und eindrucksvollsten Werken von Du Mont. Diese Vertonung des Marienliedes (Lukas 1,46-51) entfaltet sich zu einem majestätischen Klanggemälde, in dem sich in einem perfekt beherrschten Aufbau rezitativische Passagen, die den verschiedenen Stimmen des kleinen Chors anvertraut sind, mit kraftvollen als Verdoppelung oder im Dialog gesungenen Stellen des großen Chors abwechseln. Das Ganze wird durch drei- oder fünfstimmige instrumentale *Symphonies* durchbrochen.

Während die *Sous-maitres der Musique de la Chapelle* in den 1660er Jahren noch an außerordentlichen Veranstaltungen teilnehmen durften, sollte die Leitung der gesamten *Musique du Roi* bei großen Zeremonien bald fast ausschließlich dem Superintendenten der *Musique de la chambre* vorbehalten sein, und Lullys Format für diese Prunkmotetten setzte sich natürlich nach und nach durch. In dieser Hinsicht ist sein „Benedictus“ auf den Lobgesang des Zacharias (Lukas 1,68-79) ein besonders ausgereiftes formales Modell. Das genaue Entstehungsdatum der Motette ist nicht bekannt. In den *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* [„Doppelchörige Motetten für die Kapelle des Königs“] von 1684 steht es an zweiter Stelle, nach dem *Miserere* (1663) und vor dem *Te Deum* (1677) und dem *Plaude lætare Gallia* (1668). Angenommen, die Motetten sind in der Sammlung chronologisch geordnet, könnte die Komposition des *Benedictus* zwischen 1665 und 1675 liegen. Das Stück ähnelt in seiner Ausführung eher den großen kontrapunktischen Werken aus den ausgehenden 1660er Jahre als

den späten Motetten des Komponisten (*Quare fremuerunt, Notus in Judæa Deus, Exaudiat te Dominus*), die theatralischer, vertikaler, schärfer geschrieben und durch charakteristische, kontrastreiche Verse stärker gegliedert sind. Neben dem großen fünfstimmigen Chor, der den eigentlichen strukturellen Kern bildet, und dem ebenfalls fünfstimmigen Orchester (in der Anordnung der *Vingt-quatre Violons*) setzt er einen kleinen fünfstimmigen rezitativischen Chor (*Dessus* [Sopran], *Bas-dessus* [Mezzosopran], *Haute-contre*, *Taille* [Tenor] und *Basse*) ein, der dem vergleichbar ist, den man in den ersten großen Motetten des Superintendenten findet. Lully lässt den kleinen und den großen Chor sehr häufig einen Dialog führen („et erexit cornu“, „sicut locutus est per os sanctorum“, „qui a sæculo sunt“, „Ad dandam scientiam“, „Illuminare his qui in tenebris“, bis hin zum großen Schlussteil „Ad dirigendos pedes nostros“), doch vertraut er seinen rezitierenden Stimmen – entweder einer einzigen Stimme oder in Ensembles – lange abwechselnd deklamatorische oder stärker strukturierte Passagen an, von

denen die am weitesten entwickelten („Salutem ex inimicis nostris“, „Et tu puer Propheta Altissimi vocaberis“) sich in ausgedehnten Passacaglia-Phrasen entfalten. Diese Passacaglia-Bewegung ist übrigens eines der charakteristischen Elemente der Motette und trägt dazu bei, ihr eine große formale Einheit zu verleihen. Das Werk gliedert sich nämlich rund um zwei wiederkehrende, manchmal kombinierte Motive, die beide auf dem Intervall einer Quarte basieren: ein melodisches Motiv bestehend aus vier absteigenden Noten wird mit chromatischen Momenten durchsetzt und manchmal hartnäckig in einer Art Passacaglia-Bass verwendet; das andere besteht aus einem aufsteigenden Quartsprung. Lully arbeitet sehr subtil mit diesen beiden Motiven, die er verschiedenartig behandelt, indem er sie abwechselnd kombiniert, vergrößert, umkehrt usw. Während der Quartsprung entweder einen roten Faden bilden („Salutem ex inimicis nostris“, „datum se nobis“, „ut sine timore“ usw.) oder eher vereinzelt auftauchen kann (z. B. bei den Worten „Altissimi“ oder „vocaberis“),

werden die beiden Elemente bereits in der einleitenden großen *Symphonie* und im ersten Vers miteinander verbunden: Die aufsteigende Quarte bildet das Thema der imitatorischen Einsätze, wobei der letzte vom Bass übernommen wird, nachdem er das erste Motiv der absteigenden melodischen Quarte angestimmt hat. Die beiden Motive werden häufig bis hin zum letzten Teil kombiniert („Ad faciendam“, „In sanctitate“, „Per viscera“, „Illuminare“), in dem der Sprung bei „Ad dirigendos pedes nostros“ vergrößert und die absteigende melodische Bewegung bei „in viam pacis“ wieder im Bass zu hören sind. Hier zeigt sich Lullys außergewöhnliches rhetorisches Genie in einer seiner unbestreitbar schönsten Motetten.

Im Gegensatz zu den meisten Werken Lullys gibt es für das *Benedictus* nur sehr wenige Zeugnisse von Zeitgenossen. Der *Mercure galant*, die große Zeitschrift von damals, berichtet dennoch von einer grandiosen Aufführung, die zur Genesung des Grand Dauphin¹ in der Pariser

Oratoriumskirche am 27. April 1701 stattfand. Lullys *Benedictus* wurde dort gemeinsam mit seinem „Te Deum“ von den Sängern und Musikern der Académie royale de musique (d. h. der Oper) unter der Leitung des Gambisten und Komponisten Marin Marais gesungen, einem Schüler des Superintendenten, der auch „Taktschläger“ an der Oper war:

„Die Zeremonie, die am 27. [...] in der Kirche der Väter des Oratoriums in der Rue Saint Honoré abgehalten wurde, um Gott für die anhaltende Gesundheit des Königs und die vollkommene Genesung des Dauphins zu danken, war eine der prächtigsten dieser Art, die seit langem zu sehen war. Die *Académie Royale de Musique* sang das *Benedictus*, & das *Te Deum* des verstorbenen Herrn de Lully, mit einem *Domine salvum fac Regem*, & einem besonderen Gebet oder einer Motette [...], die vom Jesuitenpater Jay geschrieben wurden, das eine & das andere setzte M. Marests in Musik, ein festes Mitglied der *Chambre du Roy*; er leitete diese Aktion mit allem erdenklichen Erfolg. Es gab zweihundertfünfzig Musiker

¹ Der älteste Sohn von Ludwig XIV. und Maria Teresa von Spanien. (Anm. d. Ü.)

oder Instrumentalisten. Herr Bischof von Meaux [Jacques-Bénigne de Bossuet], der davor Hofmeister von Monseigneur le Dauphin war, amtierte dort in päpstlichen Gewändern. [...].“

(*Mercur galant*, April 1701)

Während die beiden von Marais komponierten Motetten verloren gegangen sind, ist uns ein „Domine salvum fac regem“ von Lully erhalten geblieben. Paradoxerweise ist dies eines der sehr seltenen erhaltenen Beispiele einer großen Motette, die auf dieses kurze Gebet für den König, den letzten Vers von Psalm 19, „Exaudi te Dominus“, komponiert wurde. Dabei fehlte es nicht an Gelegenheiten, es zu singen, denn seit der Herrschaft Ludwigs XIII. mussten alle ordentlichen und außerordentlichen religiösen Zeremonien und Gottesdienste am Hof und in allen Kirchen des Königreichs mit diesem Gebet enden. Daher ist die Motette Lullys, dessen Urheberschaft einige Zeit angezweifelt wurde, ein wertvolles Zeugnis. Zwar ist es möglich, dass diese Motette mit ihrer imposanten Besetzung und ihrem trotz der Kürze des Textes relativ großen

Umfang für einen besonderen Anlass komponiert wurde, doch lassen die beiden uns überlieferten handschriftlichen Quellen, die erst nach dem Tod des Komponisten kopiert wurden, weder auf den Kontext noch das Datum der Komposition schließen. Viele strukturelle und musikalische Elemente erinnern jedoch an die erste Kompositionsweise Lullys und sind dem *Jubilate Deo* (1660) oder dem *Miserere* (1663) nicht unähnlich. Eingeleitet auf einem Passacaglia-Satz durch eine lange *Symphonie* mit zwei Instrumentalchören (einer drei-, der andere fünfstimmig), gliedert sich das Gebet in zwei Teile, in denen alle drei Klangmassen (kleiner Chor, großer Chor, Orchester) gleichermaßen am Diskurs beteiligt sind. Jeden der Abschnitte des Diptychons leitet der komplette kleine Chor ein, der auf entschieden kontrapunktische Weise behandelt wird, bevor es zu einem Dialog mit dem großen Chor und dem Orchester kommt. Ein weiteres typisches Merkmal der Werke des jungen Lully ist die reichliche Verwendung von Vorhalteformeln, vor allem im ersten Abschnitt („Domine

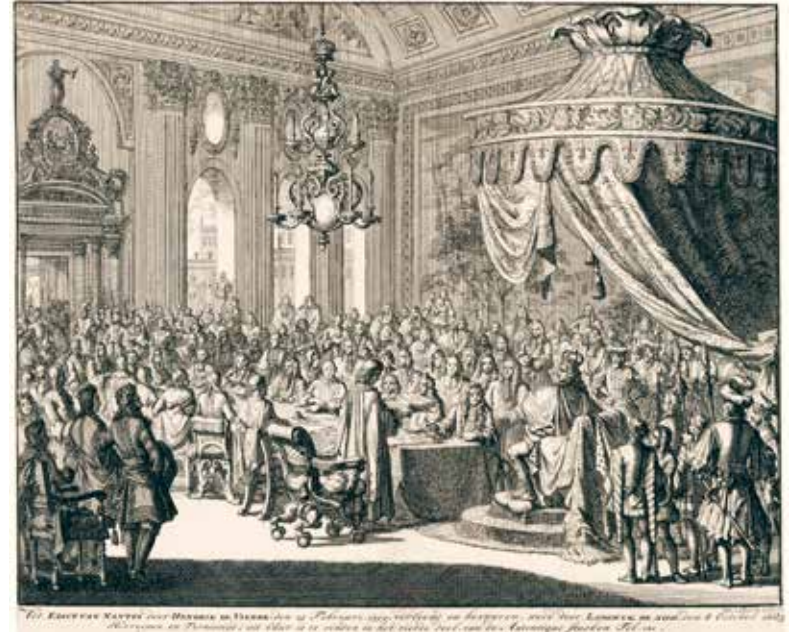
salvum fac regem“). Der zweite Abschnitt („et exaudi nos in die“) ermöglicht es den beiden Chören und dem Orchester, das Gebet der Untertanen zu stärken, indem sie ihren Glauben an Gott und damit an ihren Herrscher verkünden.

Im Gegensatz dazu zeugt das *Notus in Judæa Deus*, von der späteren Kompositionsweise des Superintendenten. Es wurde wahrscheinlich um 1684-1685 komponiert und ist daher nicht unter den gedruckten *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* zu finden, sondern nur handschriftlich überliefert. Als Siegesgesang spielt der Psalm 75 auf die Niederlage der Assyrer gegen den jüdischen König Hiskia an und besingt die Liebe und Herrlichkeit Gottes. Diese Letztere wird von seinem Sohn – im weiteren Sinne dem König als Herrscher göttlichen Rechts – übermittle und äußert sich im Gesetz, das er seinem Volk gegeben hat, um es glücklich und weise zu machen, sowie im Schutz, den er den Demütigen und Unterdrückten gewährt. Man kann hier eine Metapher für die Siege Ludwigs XIV. über seine Feinde und die Wohltaten, die er seinen

Völkern zukommen lässt, sehen, aber auch, feiner ausgedrückt, eine Anspielung auf die inneren religiösen Unruhen, die Mitte der 1680er Jahre brodelten und zur Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) führten. Judäa steht hier für die Kirche, und der Sieg Hiskias über die Assyrer für den Sieg des „sehr christlichen“ Königs über die Protestanten, die Feinde des katholischen Frankreichs. In diesem Sinne bildet Lullys *Notus in Judæa Deus* in gewisser Weise ein Gegenstück zu *Quare fremuerunt*, das in denselben Jahren und in demselben politisch-religiösen Kontext komponiert wurde. Wie das *Quare fremuerunt* ist auch das *Notus in Judæa Deus* von großem musikalischen und dramatischen Reichtum und packender Rhetorik. Diese kontrastreiche Motette ist voll von lauten, zornigen Stellen, die von sanften Momenten gemildert werden. Sie verdeutlicht einen im Grunde kriegerischen und bedrohlichen Text, der sowohl von der Furcht geprägt ist, die diejenigen empfinden müssen, die Gottes Gesetz nicht befolgen, als auch von Vertrauen und Trost, die jene erwarten können, die sich unter seinen Schutz

begeben. Der 5. Vers („Dormierunt somnum suum“) ist eine erste packende Passage. Sie nimmt die Form eines wunderschönen, aber verderblichen „Schlafes“ an, der wie das trügerische Schaukeln eines glatten Meeres das vergebliche Glück der Gottlosen schildert, die „eingeschlafen“ sind und sich von der Ehrfurcht vor Gott entfernt haben. Um den Stolz und den Irrtum der Ungläubigen noch heftiger anzuprangern, verleiht Lully diesem Schlaf besondere Bedeutung und spielt auf subtile Weise mit der Thematik der Ruhe in einem musikalischen Bild von einer dramatischen und rhetorischen Intensität, die damals noch nie in einer großen Motette erreicht wurde. Berühren, überraschen, verblüffen, um besser bekehren zu können sind die Leitmotive, die den Komponisten an diesem Schlüsselmoment des Psalms leiten. Indem er abwechselnd den Zorn („Tu terribilis, es et quis resistet tibi? ex

tunc ira tua“) und die Furcht, die das Urteil Gottes einflößen soll („De cælo auditum fecisti iudicium: terra tremuit et quievit“), schildert, zeigt Lully erneut seine Genialität. Sobald Gottes Gesetz und Gericht verkündet sind, müssen sie nicht mehr formuliert werden: In einem rhetorischen Höhepunkt werden die Stimmen vom Orchester allein ersetzt, wodurch das unwiderrufliche Urteil, das die gottlosen Könige und die ungläubigen Völker erwartet, noch furchterregender wird. Verehrung und Unterwerfung („Vovete et reddite Domino Deo vestro: omnes qui in circuitu ejus afertis munera“) sind die einzige Chance, den Zorn Gottes – und damit des Königs – zu vermeiden, der für diejenigen schrecklich ist, die sich seinem Urteil widersetzen und seine Macht in Frage stellen: „Terribili et ei qui aufert spiritum principum: terribili apud reges terræ“!



Révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV, Jan Luyken, XVIIème siècle



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), *Phaéton* (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 Rouillet d'après Paul Mignard



Stéphane Fuget

Stéphane Fuget

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stéphane Fuget is a harpsichordist, pianist and conductor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stéphane Fuget ist Cembalist, Pianist und Dirigent.

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

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

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

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

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

Auf den Vorschlag von Anne-Sofie von Otter hin wurde Stéphane Fuget als Spezialist für französische Barockmusik von der Oper Frankfurt für eine Produktion von Charpentiers *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 Dix in Carissimis *Jephté* in Paris, das Ensemble Opalescences in einer Produktion von Mozarts *Zauberflöte* im Fort du Vert-Galant (Frankreich) und zuletzt das Joy Ballet Orchestra in Rameaus *Les Paladins* in Tokio.

Motiviert durch den Wunsch, mit jungen Künstlern zu arbeiten, entwic-

kelte 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* usw.

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.



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle Royale de Versailles



Stéphane Fuget & Les Épopées, Chapelle Royale de Versailles

Les Épopées

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

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

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

l'interprétation fait scintiller la musique, comme le soleil rehausse le chatoiement 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...

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.

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 receive support from the DRAC Bourgogne-Franche-Comté, the Région Bourgogne-Franche-Comté, the Département de l'Yonne, the Communautés de Communes et Communes du Grand sénonais et du Jovinien, the Adami, the Spédidam, the Sacem, the Centre National de la Musique, the Canopé network and the Institut français. The Caisse des Dépôts is the main sponsor of Les Épopées. Les Épopées is also supported by the Orange Foundation.

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

Die Partitur ist nämlich nur ein Rahmen, eine Art *Trompe-l'œil*. Die Interpretation muss über die Gestaltung dieser Notation hinausgehen: durch den speziellen Vortrag des barocken Gesangs, der sowohl in eine extravaganze 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 Département Yonne, den Communautés de Communes und Communes du Grand sénonais et du Jovinien, Adami, Spédidam, Sacem, dem Centre National de la Musique, dem Canopé-Netzwerk und dem Institut français. Die Caisse des Dépôts ist Hauptförderer von Les Épopées. Die Fondation Orange unterstützt ebenfalls die Projekte des Ensembles.

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

GRANDS MOTETS

PLAUDE LÆTARE GALLIA

1. Plaude, lætare Gallia :
Rore cælesti rigantur lilia :
Plaude, lætare Gallia :

2. Sacro Delphinus
Fonte lavatur ;
Et Christianus
Christo dicatur.

3. O Jesu, vita credentium !
Exaudi vota precantium !

4. Vivat, regnet, Princeps fidelis,
Semper Justus,
Semper Victor,
Semper Augustus :
Vivat, regnet, triumphet in cælis ;
Et sempiterna
Luceat corona.

1. France, redoublez vos plaisirs ;
Le Ciel répond à vos désirs,
Et de vos jeunes Lys la fleur est arrosée
D'une sainte rosée.

France, redoublez vos plaisirs.

2. Le Dauphin est lavé
dans une onde sacrée,
La race Très-Chrestienne
à Christ est consacrée.

3. Ô grand Dieu, l'espoir des croyants !
Que vostre pitié nous entende,

4. Et de ces Peuples suppliants
Exauce la juste demande.
Qu'il vive, qu'il règne à son tour ;
Toûjours vainqueur, toûjours auguste,
Toûjours fidèle et juste :
Qu'il vive, qu'il règne à son tour,
Qu'il triomphe au Ciel quelque jour,
Et qu'à jamais sa teste s'environne
D'une immortelle et brillante Couronne.

1. O Gaul, rejoice and sing,
Heavenly dew bathes the lily,
O Gaul, rejoice and sing.

2. The Dauphin is washed
in the sacred spring.
And the Christian
is consecrated to Christ.

3. O Jesu, life to those who pray,
O Jesu, life to those who believe,

4. Hear the prayer of thy supplicats.
Long may the loyal Prince live and reign,
Ever just, ever victorious,
ever royal,
May he triumph in heaven
And may his crown
shine forever.

1. Oh Gallien, frohlocke und singe.
Himmlicher Tau badet die Lilie,
oh Gallier, frohlocke und singe.

2. Der Dauphin wird
in der heiligen Quelle gereinigt.
Und der Christ
ist Christus geweiht.

3. O Jesu, Leben für die, die beten,
O Jesu, Leben für die, die glauben,

4. Erhöre das Gebet deiner Gläubigen.
Möge der treue Fürst lange leben und herrschen,
immer gerecht, immer siegreich,
immer königlich,
möge er im Himmel triumphieren und
seine Krone
ewig leuchten.

(*Motets et élévations pour la Chapelle du Roy [...]*,
Quartier d'Avril, May, & Juin 1686,
« Motets de M. de Lully », p. 46)

(Pierre Perrin, *Paroles de Motet pour le Baptême
de Monseigneur le Dauphin*, s.l., [1668])

Henry Du Mont (1610-1684)

MAGNIFICAT

5. Magnificat : anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus:
in Deo salutari meo.

6. Quia respexit humilitatem ancillæ suæ:
ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes.

7. Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen ejus.

Et misericordia ejus
a progenie in progenies:
timentibus eum.

8. Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.

9. Deposuit potentes de sede:
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit
inanes.

Suscepit Israël puerum suum:
recordatus misericordiae suæ.

10. Sicut locutus est ad patres nostros:
Abraham et semini
ejus in sæcula.

11. [Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.

12. Sicut erat in principio, et nunc,
et semper, et in sæcula sæculorum.
Amen.]

*(Motets et élévations de M. Du Mont,
pour le Quartier d'Octobre, Novembre,
& Décembre mil six cent soixante-six, p. 25)*

5. Mon âme glorifie le Seigneur.
Et mon esprit ravy de joye,
rend grâces à Dieu mon Sauveur.

6. De ce qu'il a daigné regarder la bassesse de sa
servante : car cette insigne faveur me fera nommer
bien-heureuse dans la succession de tous les siècles.

7. Il a fait en moy de grandes choses, luy qui est
tout-puissant : et de qui le nom est saint.
Sa miséricorde et sa bonté passent dans la suite
de plusieurs âges : pour ceux qui le craignent
et qui le servent.

8. Il a déployé la force de son bras : il a renversé
l'orgueil des superbes en dissipant leurs desseins.

9. Il a fais descendre les grands et les puissants
de leurs trosnes : et a élevé les petits.
Il a rempli de biens ceux qui étoient dans
l'indigence, et a renvoyé vuides
et pauvres ceux qui étoient riches.
Il a pris à sa sauvegarde Israël son serviteur ;
se souvenant par sa bonté.

10. D'accomplir la promesse qu'il avoit faite
à nos pères, d'Abraham,
et à toute sa postérité pour jamais.

11. [Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.

12. Comme il était au commencement, maintenant
et toujours, et dans les siècles des siècles.
Amen.]

*(Le Pseauteur de David traduit en François, avec des notes
courtes, tirées de S. Augustin et des autres Pères, Quatrième édi-
tion, corrigée et augmentée des Cantiques de l'Église, avec des
notes tirées des SS. Pères, Paris, Hélié Josset, 1680, p. 500-502)*

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

6. Because He hath regarded the humility of
his handmaid; for behold from henceforth all
generations shall call me blessed.

7. For He that is mighty hath done great things
to me: and holy is His Name.
And His mercy is from generation
unto generations, to them
that fear Him.

8. He hath shewed might in His arm: He hath
scattered the proud in the conceit of their heart.

9. He hath put down the mighty
from their seat, and hath exalted the humble.
He hath filled the hungry with good things:
and the rich He hath sent
away empty.
He hath received Israel His servant,
being mindful of His mercy.

10. As He spoke
to our fathers, to Abraham
and to his seed for ever.

11. [Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit.

12. As it was in the beginning, is now,
and ever shall be, world without end.
Amen.]

*(after The Douay-Rheims Bible, 1582-1610,
rev. Richard Challoner, 1749-1752, Luke 1:46-55,
and The Daily Missal)*

5. Meine Seele erhebt den Herrn,
und mein Geist freuet sich Gottes,
meines Heilands.

6. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd
angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig
preisen alle Kindsckinder.

7. Denn er hat große Dinge an mir getan,
der da mächtig ist und des Name heilig ist.
Und seine Barmherzigkeit
währet immer für und für bei denen,
die ihn fürchten.

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

9. Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl
und erhebt die Niedrigen.
Die Hungrigen füllt
er mit Gütern
und lässt die Reichen leer.
Er denkt der Barmherzigkeit
und hilft seinem Diener Israel auf,

10. wie er geredet
hat unsern Vätern, Abraham
und seinem Samen ewiglich.

11. [Ehre sei dem Vater und dem
Sohne und dem Heiligen Geiste,

12. wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und
von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Amen.]

Jean-Baptiste Lully

BENEDICTUS

13. Benedictus Dominus Deus Israël:
quia visitavit, et fecit redemptionem
plebis suæ.

Et erexit cornu
salutis nobis:
in domo David pueri sui.

14. Sicut locutus est
per os sanctorum: qui a sæculo sunt,
prophetarum ejus.

15. Salutem ex inimicis nostris:
et de manu omnium
qui oderunt nos.
Ad faciendam misericordiam,
cum patribus nostris:
et memorari testamenti sui sancti.

16. Jusjurandum quod juravit
ad Abraham patrem nostrum:
daturum se nobis.

17. Ut sine timore inimicorum nostrorum liberati:
serviamus illi.

18. In sanctitate et justitia,
coram ipso: omnibus
diebus nostris.

Et tu, puer, propheta Altissimi
vocaberis: præbis enim zante
faciem Domini, parare vias ejus.

19. Ad dandam scientiam
salutis plebi ejus: in remissionem
peccatorum eorum.

20. Per viscera misericordiæ
Dei nostri: in quibus visitavit

13. Béný soit le Seigneur, le Dieu d'Israël,
de ce qu'il est venu visiter son peuple
pour le racheter.

Et a suscité sans la maison
de Dieu son serviteur:
un puissant médiateur de nostre salut.

14. Selon qu'il l'avoit promis par la bouche
de ses Saints Prophètes: qui ont prédit
dans tous les siècles passez.

15. Qu'il nous délivreroit de la puissance
de nos ennemis: et de la main de tous ceux
qui nous haïssent.

Pour accomplir la promesse qu'il avoit faite
à nos pères, et à nous faire jouïr des effets
de son alliance sainte.

16. Pour exécuter le serment par lequel
il avoit juré à nôtre père Abraham:
qu'il nous donneroit sa grâce.

17. Afin qu'estant délivrez de la puissance
de nos ennemis, nous le servions sans crainte.

18. Dans la sainteté et dans la justice:
nous tenant en sa présence tous les jours
de nôtre vie.

Quant à vous, petit enfant, vous serez appelé,
le Prophète du très-haut: car vous marcherez
devant le Seigneur pour préparer son chemin.

19. Et pour donner connoissance à son peuple
du salut qu'il lui apportera: en lui faisant
recevoir la rémission de ses péchez.

20. Par une grande et profonde miséricorde
de nostre Dieu, par laquelle ce Soleil-levant

13. Blessed be the Lord God of Israel;
because He hath visited and wrought
the redemption of His people.

And He hath raised up the horn
of salvation to us, in the house
of David His servant.

14. As He spoke by the mouth
of His holy Prophets,
who are from the beginning.

15. Salvation from our enemies,
and from the hand
of all that hate us.

To work mercy with our fathers,
and remember
His holy testament.

16. The oath, which He swore
to Abraham our father,
that He would grant to us.

17. That being delivered from the hand
of our enemies, we may serve Him without fear.

18. In holiness and justice
before Him,
all our days.

And thou, child, shalt be called the Prophet
of the Highest; for thou shalt go before
the face of the Lord to prepare His ways.

19. To give knowledge of salvation
to His people, unto the remission
of their sins.

20. Through the bowels of the mercy
of our God, in which the Orient

13. Gelobt sei der Herr, der Gott Israels!
Denn er hat besucht
und erlöst sein Volk

und hat uns aufgerichtet
ein Horn des Heils im Hause
seines Dieners David,

14. wie er vorzeiten geredet
hat durch den Mund
seiner heiligen Propheten,

15. dass er uns errettete von unsern
Feinden und aus der Hand aller,
die uns hassen,

und Barmherzigkeit erzeugte
unsern Vätern und gedächte
an seinen heiligen Bund,

16. an den Eid, den er geschworen
hat unserm Vater Abraham,
uns zu geben,

17. dass wir, erlöst aus der Hand der Feinde,
ihm furchtlos dienen

18. in Heiligkeit und Gerechtigkeit
vor seinem Angesicht
alle unsere Tage.

Und du, Kindlein, wirst Prophet des Höchsten
heißen. Denn du wirst dem Herrn vorangehen,
dass du seinen Weg bereitest

19. und Erkenntnis des Heils
gebest seinem Volk in der Vergebung
ihrer Sünden,

20. durch die herzliche Barmherzigkeit
unseres Gottes, durch die uns besuchen

nos oriens ex alto.
Illuminare his qui in tenebris,
et in umbra mortis sedent:
21. ad dirigendos pedes nostros
in viam pacis.

(*Motets et élévations pour la Chapelle du Roy [...]*,
Quartier d'Avril, May, & Juin 1686,
« Motets de M. de Lully », p. 40-41)

nous est venu visiter du Ciel.
Pour éclairer ceux qui estoient ensevelis
dans les ténèbres et dans l'ombre de la mort:
21. et conduire nos pas dans le chemin
de la paix.

(*Le Pseautier de David traduit en François [...]*,
*Quatrième édition, corrigée et augmentée des Cantiques
de l'Église [...]*, Paris, Hélié Josset, 1680, p. 489-491)

from on high hath visited us.
To enlighten them that sit
in darkness and in the shadow of death:
21. to direct our feet into
the way of peace.

(after *The Douay-Rheims Bible*, 1582-1610,
rev. Richard Challoner, 1749-1752, Luke 1:68-79,
and *The Daily Missal*)

wird das aufgehende Licht aus der Höhe,
auf dass es erscheine denen,
die sitzen in Finsternis und Schatten des Todes,
21. und richte unsere Füße auf den
Weg des Friedens.

DOMINE SALVUM FAC REGEM

22. Domine, salvum fac regem :
23. et exaudi nos in die qua
invocaverimus te.

22. Seigneur, sauvez le Roi ;
23. et exaucez-nous au jour
que nous vous vous invoquerons.

texte latin et trad. française : *Le Pseautier de David
traduit en François, [...]*, *Cinquième édition, corrigée,
et augmentée des Cantiques de l'Église [...]*,
Paris, Hélié Josset, 1685, p. 52)

22. O Lord, save the king:
23. and hear us in the day that
we shall call upon thee.

(after *The Douay-Rheims Bible*, 1582-1610,
rev. Richard Challoner, 1749-1752, Psalm 19:10,
and *The Daily Missal*)

22. Herr, rette den König!
23. Und höre uns,
wenn wir dich anrufen.

NOTUS IN JUDÆA DEUS

24. Notus in Judæa Deus:
in Israël magnum nomen ejus.
Et factus est in pace locus ejus:
et habitatio ejus in Sion.
25. Ibi confregit potentias arcuum,
scutum, gladium, et bellum.
Illuminans tu mirabiliter
a montibus æternis: turbati sunt
omnes insipientes corde.

24. Dieu est connu dans la Judée,
son nom est grand dans Israël.
Il a établey sa demeure dans la paix:
et sa tente dans Sion.
25. C'est là qu'il a brisé les arcs, les boucliers
et les épées, et qu'il a fait cesser la guerre.
Vous nous éclairez d'une admirable manière du
haut des montagnes éternelles: tous ceux qui ont
le cœur insensé ont été épouvantés.

24. In Judea God is known:
his name is great in Israel.
And his place is in peace:
and his abode in Sion:
25. There hath he broken the powers of bows,
the shield, the sword, and the battle.
Thou enlightenest wonderfully from the
everlasting hills: all the foolish
of heart were troubled.

24. Bekannt ist Gott in Juda,
in Israel ist groß sein Name.
In Salem entstand seine Hütte,
und seine Wohnung auf dem Zion.
25. Dort zerstörte er des Bogens Brände,
Schild und Schwert und Krieg.
Glanzvoller bist du, herrlicher
als die Berge des Raubes.
Beraubt stehen da die Starkherzigen,

26. Dormierunt somnum suum:
et nihil invenerunt omnes viri
divitiarum in manibus suis.

Ab increpatione tua Deus Jacob:
dormitaverunt qui
ascenderunt equos.

Tu terribilis es, et quis resistet tibi?
ex tunc ira tua.

27. De cælo auditum fecisti iudicium:
terra tremuit
et quievit.

28. Cum exurgeret in iudicium Deus,
ut salvos faceret omnes
mansuetos terræ.

Quoniam cogitatio hominis confitebitur
tibi: et reliquiæ cogitationis
diem festum agent tibi.

Vovete, et reddite Domino Deo vestro:
omnes qui in circuitu
ejus affertis munera.

29. Terribili et ei qui aufert
spiritum principum: terribili
apud reges terræ.

26. Les riches se sont tous endormis,
et se réveillant après leur sommeil,
ils n'ont rien trouvé dans leurs mains.

Au bruit de vos menaces, ô Dieu de Jacob,
ceux qui étoient montés sur les chevaux,
se sont assoupis.

Vous estes terrible, et qui pourra vous résister
alors dans votre colère?

27. Vous avez fait entendre du Ciel le bruit de
votre jugement: la terre a tremblé
et elle est demeurée dans le silence.

28. Lors que Dieu s'est élevé dans son jugement,
pour sauver tous ceux qui sont doux
et humbles sur la terre.

Car la pensée des hommes vous rendra des actions
de grâce; et les restes de ces pensées seront devant
vous comme un jour de Feste.

Faites des vœux, et rendez-les au Seigneur vostre
Dieu: vous tous qui environnez son Autel,
et qui luy apportez des présents.

29. À ce Dieu redoutable qui oste la vie
des Princes, et qui se rend terrible
aux Roys de la terre.

(texte latin et trad. française: *Le Pseautier de David
traduit en françois, [...], Cinquième édition, corrigée,
et augmentée des Cantiques de l'Église [...],*
Paris, Hélie Josset, 1685, p. 221-223)

26. They have slept their sleep;
and all the men of riches have found
nothing in their hands.

At thy rebuke, O God of Jacob,
they have all slumbered
that mounted on horseback.

Thou art terrible, and who shall resist thee?
from that time thy wrath.

27. Thou hast caused judgment to be heard from
heaven: the earth trembled
and was still,

28. When God arose in judgment,
to save all the meek
of the earth.

For the thought of man shall give praise
to thee: and the remainders of the thought
shall keep holiday to thee.

Vow ye, and pay to the Lord your God:
all you that are round
about him bring presents.

29. To him that is terrible, even to him
who taketh away the spirit of princes:
to the terrible with the kings of the earth.

(after *The Douay-Rheims Bible*, 1582-1610,
rev. Richard Challoner, 1749-1752, Psalm 75)

26. sie schlafen ihren Schlaf;
und keiner der starken
Männer findet seine Hände.
Von deinem Schelten, Gott Jakobs,
sinken in tiefen Schlaf
Wagen wie Ross.

Du, du bist furchtbar, und wer kann vor dir
bestehen, sobald du zürnst?

27. Du liebest Gericht hören vom Himmel her.
Die Erde fürchtete sich
und wurde stille,

28. als Gott aufstand zum Gericht,
um zu retten alle Demütigen
auf Erden

Denn selbst der Grimm des Menschen wird dich
preisen; auch noch mit dem Rest des Grimmes
wirst du dich gürtten.

Sprecht Gelübde und erfüllt sie dem Herrn,
eurem Gott, alle, die ihr rings um ihn her seid.
Bringt Geschenke dem Furchtbaren!

29. Er demütigt den Geist der Fürsten,
er ist furchtbar den Königen
der Erde.



La Chapelle royale, Versailles

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

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

accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

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

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

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

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

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

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

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

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

as the grand royal chambers) facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, 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, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles conducted by Olivier Schneebelli, l'Ensemble Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, The Poème Harmonique conducted by Vincent Dumestre, the ensemble Correspondances conducted by Sébastien Daucé but also Ton Koopman, Robert King, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul van Nevel,

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

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

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

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

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

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

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

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

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

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

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

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Vorsitzende

Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

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

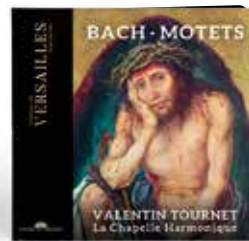
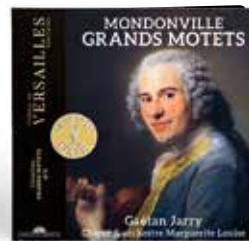
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



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

Enregistré du 18 au 21 mars 2022 à la Chapelle Royale de Versailles

Enregistrement, mixage et mastering : Dominique Daigremont & Frédéric Briant

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

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

Laurent Brunner, directeur
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

Couverture : *Salvator Mundi*, attribué à Léonard de Vinci, ca 1500 ; p. 6, 15, 16, 25, 35, 36, 43 © Domaine public ; p. 44, 51, 52 © Pascal Le Mée ; p. 66 © DR ; p. 72 © Agathe Poupenny ; 4^e de couverture : © Domaine Public

La Caisse des Dépôts est mécène principal des Épopées. La Fondation Orange soutient également les projets de l'Ensemble. Les Épopées reçoivent régulièrement l'aide 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.

Château de
VERSAILLES
Spectacles

CHÂTEAU DE VERSAILLES

LES
EPOPEES
STYRABERG FUGOT

Mécénat

Fondation



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTE

Yonne

eNM

SPEDIDAM

Adami

sacem



La Bénédiction du pain ou Souper à Emmaüs, Le Caravage, 1606