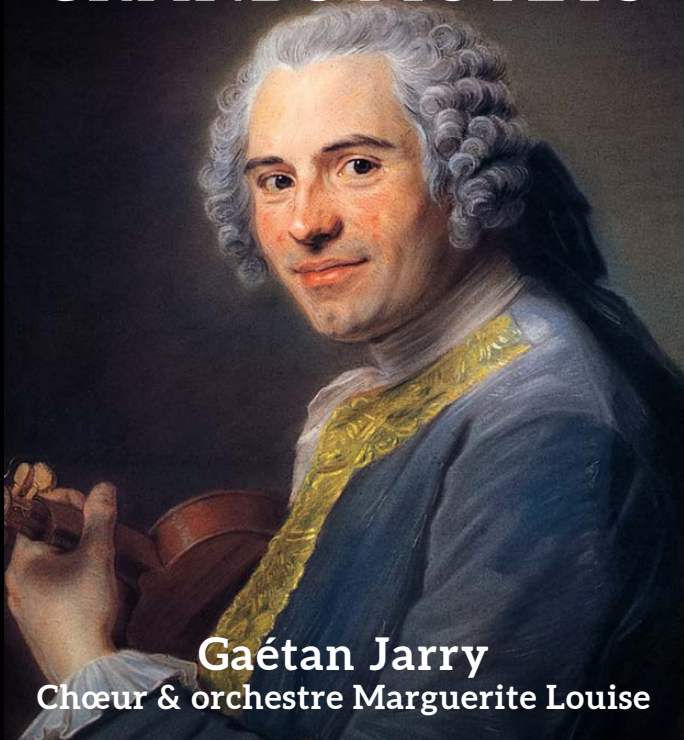


Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles

# MONDONVILLE GRANDS MOTETS



**Gaétan Jarry**  
Chœur & orchestre Marguerite Louise

# Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772)

## GRANDS MOTETS

67'39

### IN EXITU ISRAEL, 1753

1	In exitu Israel de Ægypto	2'20
2	Mare vidit et fugit	1'11
3	Jordanis conversus est	2'20
4	Montes exultaverunt ut arietes	6'17
5	Quid est tibi	2'03
6	Qui convertit petram	3'42
7	Qui timent Dominum	4'27
8	Non mortui laudabunt te Domine	3'59

### DOMINUS REGNAVIT, 1734

9	Dominus regnavit	3'54
10	Etenim firmavit orbem terræ	2'43
11	Parata sedes tua ex tunc	2'51
12	Elevaverunt flumina	4'48
13	Testimonia tua	4'03
14	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto	4'19

### CŒLI ENARRANT GLORIAM DEI, 1749

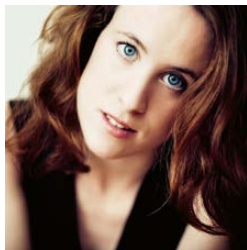
15	Cœli enarrant gloriam Dei	2'24
16	Non sunt loquelæ	2'40
17	In omnem terram exivit sonus eorum	3'23
18	In sole	2'12
19	Exultavit ut gigas	2'41
20	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto	1'05
21	Sicut erat in principio	4'04



Gaétan Jarry et l'ensemble Marguerite Louise, Chapelle Royale de Versailles

# Chœur & Orchestre Marguerite Louise

Gaétan Jarry, direction musicale



**Maïlys de Villoutreys**  
Dessus



**Virginie Thomas**  
Dessus



**Mathias Vidal**  
Haute-contre



**François Joron**  
Taille



**David Witczak**  
Basse-taille

## Orchestre

### Dessus de violon

Emmanuel Resche-Caserta\*  
Sandrine Dupé  
Sophie Iwamura  
Rebecca Gormezzano  
Augusta Lodge

### Deuxièmes Dessus de violon

Fiona-Émilie Poupard  
David Rabinovici  
Anaëlle Blanc-Verdin  
Patrizio Germone  
Paul Monteiro

### Hautes-contre de violon

Camille Aubret  
Satory Yudomartono  
Maialen Loth

### Tailles de violon

Pamela Bernfeld  
Samantha Montgomery

### Flûtes

Nicolas Bouils  
Marion Hély  
Sébastien Marq

### Hautbois

Neven Lesage  
Jon Olaberria

### Bassons

Lucile Tessier  
Stéphane Tamby  
Alejandro Perez-Marin  
Niels Collins-Coppalle

### Violoncelles

Elena Andreyev  
Julien Hainsworth  
Garance Burety  
Hélène Richaud  
Emily Robinson  
Cécile Vérolles

### Contrebasses

Hugo Abraham  
Gautier Blondel

### Orgue & clavecin

Loris Barrucand  
Ronan Khalil

## Chœur

### Dessus

Caroline Arnaud  
Aude Fenoy  
Maud Gnidzaz  
Cécile Madelin  
Béatrice Gobin  
Juliette Perret  
Virginie Thomas

### Hautes-contre

Romain Champion  
Stephen Collardelle  
Lancelot Lamotte  
Marc Scaramozzino

### Tailles

Martin Candela  
François-Olivier Jean  
François Joron  
Michael Smith  
Guillaume Zabé

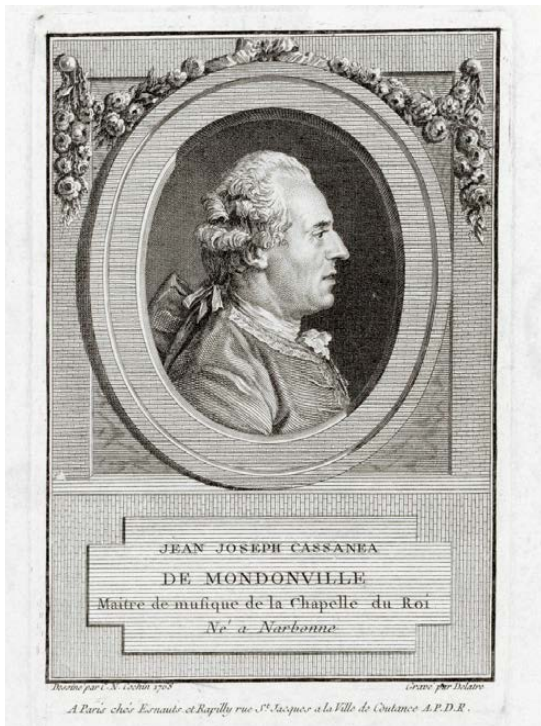
### Basses-tailles

Romain Bazola  
Christophe Gautier  
Matthieu Le Levreur

### Basses

Didier Chevalier  
Laurent Collobert  
Sydney Fierro

\* Emmanuel Resche-Caserta joue sur un violon de Francesco Ruggeri (ca. 1675) prêté par la Fondation Jumpstart Jr. (Amsterdam).



Jean-Marie Delatre, d'après Charles-Nicolas Cochin, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Maître de musique de la Chapelle du Roi*. Gravure, Paris, 1768.

## Les motets à grand chœur de Mondonville, apogée d'une expression sensible de la grâce et du sublime au siècle des Lumières

Par Hervé Audéon

Déplorant sous le Premier Empire la perte de la «Musique Chapelle, qui consiste dans la facture d'un beau Motet, tels que ceux que l'on chantait dans l'ancienne Chapelle du Roi», Jean-Baptiste Métoyen, musicien de ladite Chapelle entre 1760 et 1792, compare ce genre musical au poème épique ou au tableau d'histoire. Il retrace la succession des grands maîtres s'y étant illustrés : Lalande, Campra, Madin, Mondonville, Blanchard, Gauzargues, Mathieu, Giroust, Gossec, Dugué, Lesueur, et suggère que le gouvernement instaure, à l'exemple du nouveau musée pour la peinture, au Louvre, un concert dont la «magnificence» réponde à celle de l'«auguste souverain».

Le succès de ce grand genre de la musique française, qui rayonne depuis le siècle de Louis XIV grâce aux éditions des motets

de Robert, Du Mont et Lully, venait de s'éteindre avec la chute de l'Ancien Régime, pour s'aventurer vers d'autres célébrations du pouvoir, coupées des sources sacrées et spirituelles que formaient jusqu'alors les psaumes et les cantiques. Ces sources vives, dont la récitation est au cœur de la prière de l'Église que forme l'office divin, où les heures enchâssent la messe, occupent une place centrale dans la vie religieuse, nourrie en partie d'une longue tradition d'exégèse remontant aux premiers siècles. Laisant à la fois entendre la parole de Dieu et s'exprimer les émotions, la louange et les demandes des fidèles, tant individuellement que collectivement, la mise en musique des psaumes rejoint ainsi la part spirituelle d'une exégèse qui, traditionnellement, s'occupe de la signification des réalités, elle-même

fondée sur l'interprétation des noms qu'ils renferment. Si le XVII<sup>e</sup> siècle témoigne d'une approche rhétorique dans laquelle le compositeur s'attache avant tout au discours, c'est à une esthétique du tableau, de l'image *sonore* tirée des versets que Michel-Richard de Lalande (1657-1726) va ouvrir le XVIII<sup>e</sup> siècle naissant. La musique, suivant une autre temporalité que celle du discours, permet désormais, tout en alliant la grâce au sublime, de renforcer l'expression de la transcendance des textes sacrés. Cette recherche d'expressivité répond ainsi aux réflexions du Père Berthier sur les versets 3 et 4 du psaume *Cæli enarrant*, publiées en 1785: «Il y a dans les ouvrages de la création des preuves convaincantes de l'existence de Dieu; pourquoi ces preuves, si elles sont seules, convainquent-elles si peu de personnes? J'en aperçois la raison: ces preuves, quoique placées autour de nous, quoiqu'écrites à nos yeux, n'intéressent pas notre cœur, ne retentissent pas à nos desirs». C'est au développement de cette dimension sensible de la foi qu'allait contribuer la musique du siècle des Lumières, au cœur duquel Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) s'impose dans «un genre [pourtant] presque épuisé» par Lalande, selon les *Spectacles de Paris* en 1754. L'édification

spirituelle du public par une interprétation sensible des psaumes, au moyen de grands tableaux sonores et imitatifs chargés d'incarner ces textes et puisant par eux aux sources mêmes de la poésie et de la musique, marquait ainsi avec Mondonville l'apogée d'une unité voulue par Bossuet entre le roi, la nation et l'histoire, à laquelle devait contribuer le grand motet comme susceptible de saisir et de réveiller la foi des fidèles.

Le duc de Luynes note dans ses mémoires la réception du jeune Narbonnais à la musique du roi, en 1739, en qualité de violoniste, précisant qu'«il a donné plusieurs motets qui sont fort estimés», notamment au Concert spirituel en 1738. L'année suivante, le duc reprend cet avis et signale l'obtention par Mondonville d'une «place de maître de musique à la chapelle, qui est la survivance du Sieur [André] Campra». Ses motets, désormais réservés à la Chapelle royale, continuent cependant à se diffuser rapidement à Paris – au Concert spirituel ou encore à la chapelle du Louvre où, chaque année entre 1742 et 1758, l'Académie française en fait entendre un à l'occasion de la Saint-Louis (25 août) – mais aussi en province. Leur succès réside, selon les *Spectacles de Paris* en 1754, dans

leur «parfaite expression», prouvée par le même effet qu'ils produisent sur les oreilles étrangères et françaises; ils suscitent l'admiration, comme l'*Elevaverunt flumina* du *Dominus regnavit*, qualifié de «sublime», par leurs chœurs, emplis «de cette harmonie imitative, et de ce vrai, que peu de compositeurs connaissent». Soutenu par le succès de ses motets, Mondonville surpasse Lalande et s'impose comme le compositeur le plus joué de l'histoire du Concert spirituel (1725-1790). Au point qu'entre 1755 et 1762, les directeurs de ce concert s'attachèrent ses services.

Composé dès 1734, année où Mondonville paraissait pour la première fois au Concert spirituel, comme violoniste, le *Dominus regnavit* y sera entendu près de quarante fois entre 1739 et 1772. En 1748, il est donné le Vendredi Saint (12 avril) chez Mme de Pompadour, «dans son grand cabinet», avec le *Venite exultemus*: «C'est la plus belle musique qu'on puisse entendre», selon Luynes. Les chœurs sont chantés par ceux du «théâtre des petits cabinets», les récits par Mmes de Pompadour, de l'Hôpital (Boullongne), Trusson, Marchais, MM. d'Ayen le fils, de Clermont-Tonnerre, de La Salle, le vicomte de Rohan et le célèbre Pierre Jélyotte.

Luynes rapporte que le 13 décembre 1749, «jour de concert», on exécuta chez Mme la Dauphine, au lieu d'un opéra, «un motet nouveau que Mondonville a composé par ordre de la Reine; c'est sur le psaume *Cæli enarrant gloriam Dei*. La Reine, qui avec raison trouve ce psaume fort beau, a désiré qu'il fût mis en musique, et plusieurs compositeurs y ont travaillé. Ce concert ne dura pas plus d'une demi-heure; ce fut M. le duc de Fleury, comme premier gentilhomme de la chambre, qui présenta le livre à la Reine suivant l'usage.» Livre permettant de suivre les paroles chantées. Ce motet sera donné près de cinquante fois au Concert spirituel, entre 1750 et 1769.

Le 15 juillet 1753, Luynes apprend par un billet de sa femme, alors à Compiègne, que l'*In exitu*, «nouveau motet», a été exécuté: «c'est le plus beau morceau de musique qui se soit fait et le plus touchant [...], singulier, mais qui a parfaitement bien réussi». Peut-être l'écriture concertante, foisonnante et animée des chœurs avait-elle posé quelques difficultés de mise en place. Le *Mercur*e signale une exécution de ce motet le 21 octobre suivant chez Mme la Dauphine. Il n'est donné pour la première fois au Concert spirituel que le 18 mars 1755, où il sera entendu plus

d'une vingtaine de fois jusqu'en 1762, année où Mondonville retire ses motets du répertoire de l'institution, faute d'un accord trouvé avec les nouveaux directeurs. Bachaumont déplore alors dans ses *Mémoires secrets* que «la jalousie de ces messieurs nous prive de ce riche fonds de motets; il est à craindre que le spectacle ne s'en ressente». Après avoir composé au moins dix-sept motets à grand chœur entre 1734 et 1758, année de sa démission de la musique du roi, Mondonville venait pourtant d'innover en proposant au public du Concert spirituel trois motets sur des paroles françaises de l'abbé de Voisenon, aujourd'hui perdus.

Ainsi ces motets tissaient-ils des liens entre la cour et la ville, le roi et son peuple, répondant à la fois aux devoirs du culte et au goût d'un public qu'il fallait saisir, ravir et convertir. Leurs nombreuses exécutions suscitérent des variantes: quatre versions manuscrites (Mondonville n'était pas autorisé à publier ses motets) nous sont ainsi parvenues du *Dominus regnavit*. Le nombre de copies en province témoigne également du succès important de ces grandes fresques musicales, où l'harmonie semble guidée par le «pinceau de Rubens» (*Mercur*, mai 1756). Le pouvoir

expressif de l'harmonie, alors considérée comme fondatrice de la musique dramatique, venait ainsi s'associer aux pouvoirs d'une musique religieuse essentiellement contrapuntique et fondée sur le plain-chant, le chant de l'Église. C'est à ce dernier que Mondonville emprunte l'entrée du chœur de *l'In exitu*: le premier verset reprend le ton psalmodique pérégrin, sur lequel ce psaume est chanté lors des Vêpres du dimanche. Confié aux voix d'hommes soutenues par les basses de l'orchestre, le ton est repris par tout le chœur mixte en faux-bourdon. En accord avec le sens de ces versets, Mondonville soumet ici son art aux lois de la musique sacrée. La marche instrumentale introductive «nous transporte d'abord au lieu & au moment de l'action», selon l'abbé Claude Joannet (*Journal chrétien*, 1757): «d'un goût singulier & étranger, d'un genre grave, d'un mouvement plus marqué que lent, semée de traits plus forts que sombres, & quelquefois, mais rarement brillans», elle représente «Israël marchant vers la Mer Rouge», avec «les embarras qu'entraînent, dans une marche, des femmes, des enfans, des troupeaux», fuyant un tyran en «tremblant de retomber sous son joug de fer». La rectitude

de la psalmodie des versets qui suivent, monodique puis en faux-bourdon – «comme vous les avez entendu chanter si souvent, sans avoir peut-être réfléchi sur la majestueuse et énergique simplicité du plein-Chant», mais dont «nos oreilles Françaises, quelquefois si bisaremment délicates, n'ont point été rebutées [...], quoiqu'elles en aient été si souvent rebatues, & quoique ce soit un chant d'Église» –, contraste fortement avec les ondulations bouillonnantes des chœurs qui les suivent: «un coup de Maître», déclare Joannet, dont le témoignage précise que la «plénitude & la variété des accords», la «multitude et la diversité des voix & des instrumens ont ajouté ici à tout ce que vous pouvez avoir jamais entendu en ce genre». Le retrait de la mer agitée, dès qu'elle «aperçoit le Conducteur du Peuple choisi», est peint «avec le bruit que font les vagues repoussées par des rochers qui arrêtent leur fureur»; les flots, «après avoir étonné l'oreille du Voyageur par le choc des ondes qui se brisent, ne lui laissent plus entendre qu'un foible bruit, semblable au murmure d'un ruisseau qui va se perdre dans le sein d'une nappe d'eau tranquille. Voilà, M[onsieur], ce que la Musique a rendu d'une manière

si expressive, que je n'ai pas été maître de retenir ce cri de l'admiration, lorsque l'ame est frappée de l'imitation la plus vraie de la nature.» Les images rapportées par Joannet attestent du saisissement de l'auditeur devant la simplicité majestueuse, sublime, tirées des paroles, révélant ainsi leur vertu édifiante. De son côté, l'abbé Noël-Antoine Pluche appelle les artistes à s'inspirer de «la dignité & des vuës nobles» qui, loin de rebuter le public, le fait «courir en foule [...] quand on lui annonce [un grand motet] de Mondonville» (*Le Spectacle de la nature*, 1746).

Dans ses chœurs, Mondonville concilie les règles du contrepoint et de la fugue propres à la musique religieuse avec une simplicité harmonique, puisant une force dans l'équilibre qu'il réalise entre l'horizontalité et la verticalité de l'écriture des voix – harmonie et mélodie, homophonie et polyphonie – que rehaussent les instruments, tandis que les contrastes les plus vifs sont recherchés entre les différents morceaux et les versets qu'ils illustrent. Les modèles profanes de l'opéra et du concert (air, ariette, récitatif, formes en rondeau et concertantes, tempête...) sont adaptés aux exigences du style religieux:

l'orchestre et les voix colorent les mouvements des flots et les tremblements de la terre, de même que les instruments produisent l'irisation naissante du soleil dans *In sole* du *Cæli enarrant*, dont le chœur final (pour le *Sicut erat* de la doxologie) se ressaisit en ritournelles vocales inspirées du style instrumental italien. Partout les idées foisonnent, tant dans le détail des versets que dans l'architecture magistrale et monumentale de l'ensemble, où les chœurs forment de solides piliers: ceux du *Dominus regnavit*, tous en *ré* mineur, encadrent des excursions aux tons homonyme et relatif majeurs, comme ceux du *In exitu*, qui réalisent les évolutions tonales dans lesquelles s'inscrivent les récits, tandis qu'au cœur du *Cæli enarrant*, seuls les versets 5 et 6 (*In sole* et *Exultavit*) enchaînent une même tonalité, sommet d'un grand parcours tonal qui part et aboutit à *ré* majeur.

En 1751, le baron von Grimm témoigne de la tentative de «détrôner» Mondonville en redonnant au Concert spirituel l'*In convertendo* de Rameau: rivalité vainement recherchée, qui ne fit que renforcer l'estime «que l'on avait pour ses motets». Grimm revient pourtant en 1772 sur l'événement: «On cherchait à élever la

réputation de Mondonville sur les ruines de celle de Rameau, dont le caractère dur et brutal choquait à tout moment». En ardent partisan de la musique italienne qu'il oppose à la française – dont Mondonville avait été le champion en 1753 avec son opéra *Titon* et *L'Aurore* –, Grimm s'applique désormais à dénigrer la musique de Mondonville, qu'il déclare relever du «commun et du trivial». Si ses chœurs sont d'un grand effet, «ce qu'on appelle le récit est presque toujours plat, mesquin et misérable: cependant un bon Français ne parle jamais de ces motets sans le plus profond respect», souligne-t-il. En 1775, dans *De la connoissance de l'homme dans son être et dans ses rapports*, l'abbé Joannet explicite la raison de ce respect lorsqu'il aborde un «sens intellectuel» propre à l'homme de goût et de génie, qu'il nomme «sens du beau physique, dont les émotions se communiquent à l'ame par des impressions aussi vives que rapides, aussi profondes que délicieuses» – sens qu'émeuvent les grands spectacles de la nature ou les productions imitatives des arts et de la musique en particulier; il évoque alors les motets de Mondonville qu'il qualifie de «psaumes [...] dont les idées sont rendues par une

mélodie & une harmonie si savamment combinées, qu'il sembleroit qu'on n'a besoin que du *sens de l'ouïe* pour voir les tableaux les mieux dessinés & les plus frappans». Les sons sont ainsi capables par eux-mêmes d'enrichir la signification donnée à la parole sacrée.

Les motets à grand chœur de Mondonville représentent, après ceux de Lalande, l'aboutissement du modèle initié sous Louis XIV. Avec eux, comme en témoignent les abbés Pluche et Joannet, la musique religieuse a conquis la sphère publique avant de connaître dans les années 1760 de nouvelles mutations: les critiques vont alors se multiplier, cherchant à dissoudre la dimension religieuse du genre, creusant toujours davantage l'écart entre les fonctions cultuelles et sacrées, au service de la grandeur de Dieu, et celles d'un appareil au service du roi, jusque-là réunies. L'absence d'édition imprimée de ces motets, contrairement aux exemples antérieurs, témoigne de l'affaiblissement d'un modèle que l'exécution et la copie seules soutiennent. Les débats variés et incessants d'un siècle où se mêlent les enjeux politiques, religieux, philosophiques et musicaux et dont la Querelle des bouffons, qui éclate en 1753,

donne la teneur, montraient qu'attaquer la tragédie lyrique permettait d'atteindre l'image du pouvoir royal dont elle émane et qu'elle représente; le grand motet, l'autre grand genre de cette représentation incarné lui aussi par Mondonville, devait subir un sort comparable: Jean-François Marmontel, en jouant sur une confusion entre compositeur et auteur des paroles des motets donnés au Concert spirituel, détourne ainsi dans ses *Éléments de littérature* (1787) le sens des contrastes ménagés par Mondonville dans son *Cæli enarrant*: après un «début si sublime» vient le verset *Non loquelæ*, sur lequel le compositeur «a mis précisément le babil de deux commères»; il accuse aussi Mondonville d'avoir «fait sauter dans une ariette les montagnes et les collines, en jouant sur les mots» (*Montes exultaverunt* du *In Exitu*), afin de pouvoir lui reprocher finalement un «faux goût [...] éloigné du caractère simple et majestueux d'un cantique». Ce faisant, Marmontel s'appuie pour les fausser lui-même sur les mots de l'abbé Joannet qui, en 1756, publiait pourtant un tout autre avis: «A ce grand & magnifique début a succédé une espèce d'Ariette légère, [...] dont le contraste avec le Chœur précédent est

d'autant plus heureux que ce contraste se trouve dans les idées mêmes du Prophète. En effet David met en parallèle le langage sublime & frappant des ouvrages du Très-Haut, avec le langage foible & frivole des Humains. Caractères qui se trouvent parfaitement dans l'air fait sur ces paroles du troisième verset *non sunt loquelæ*, etc. C'est un badinage ingénieux & plein de grâces, tel qu'on peut le remarquer dans la conversation de deux personnes polies qui se jouent agréablement sur quelque matière peu importante, qui se renvoient les Epigrammes, qui font assaut de pensées, & qui s'efforcent de l'emporter l'une sur l'autre, mais avec finesse & légèreté.» Ces opinions qui se répondent appartiennent donc à des registres différents: celle de Marmontel, provoquée par la querelle, trahit Joannet pour mieux atteindre Mondonville; à défaut de témoi-

gner d'une évolution du genre, elle relève plus simplement d'une réaction partisane et décalée. Il y a peu de temps encore, certains jugeaient Mondonville responsable d'une décadence de la musique religieuse en France, en raison de son action favorable à la propagation de cette dernière dans le monde séculier, la livrant ainsi aux attaques d'une critique profane, annonciatrice d'un désastre révolutionnaire. Un tel jugement, excessif et passablement anachronique, a lui aussi contribué à occulter l'éminence de cet oeuvre religieux en se méprenant sur son but, lequel, par la fusion des styles musicaux de son temps, entend bien sublimer et placer à sa juste hauteur la parole divine. L'ombre ainsi conjointe aux lumières recherchées et révélées de ce siècle pluriel ne devrait plus aujourd'hui cacher toutes les beautés qu'il recèle et qui participent pleinement d'un sens profond et renouvelé du sacré.

**C O N C E R T**  
**S P I R I T U E L .**  
**A U CHATEAU DES THUILLERIES .**

Jeu- prochain jour de l'ASSOMPTION quinze Août 1754.  
Il commencera par une Symphonie nouvelle à Cors-de-Chasse  
del Signor GIUSEPPE-TOUCHEMOLIN,  
Premier Violon de S. A. S. Electorale de Pologne.  
Ensuite *Omnes gentes*, Motet Nouveau à Grand Chœur, à Timbales  
& Trompettes & Corps-de-Chasse, de M<sup>r</sup> CORDELET.  
M<sup>lle</sup> MARCHAND, âgée d'onze ans, Jouera un Concerto  
de Violon de la Composition de M<sup>r</sup> MONDONVILLE.  
La Signora GALLI, Cantante Italiana, nouvellement arrivée  
de Londres, chantera un air Italien.  
M<sup>r</sup> VANMALDER, Maître des Concerts & Premier Violon de S. A. S.  
M<sup>sr</sup> le Prince Charles de Lorraine, jouera un Concerto de Violon  
de sa Composition.  
La Signora GALLI, chantera un second air Italien.  
Le Concert finira par *Bonum est*, Mot. à Gr. Ch de M<sup>r</sup> MONDONVILLE.

On commencera à cinq heures précises. En cas de pluie, on entrera par la Cour des Princes.  
On prendra 6. liv. par Place aux Loges 4. liv. à la Gallerie, & 3. liv. dans le reste de la Salle.  
Pour retenir des Loges, on s'adressera à Mlle SOUBRA, au Château des Thuill. sur Cour des Suisses.

Affiche du Concert spirituel, au château des Thuilleries, donné le jeudi 15 août 1754, fête de l'Assomption, avec au programme un Motet à Grand Chœur de Monsieur Mondonville.



## Mondonville's large choral motets, the apogee of a sensitive expression of grace and the sublime in the Age of Enlightenment

By Hervé Audéon

Deploring the loss of the “Musique Chapelle, which exists in the creation of beautiful Motets, such as those sung in the former King’s Chapel” under the First Empire, Jean-Baptiste Métoyen, musician at the aforementioned Chapel between 1760 and 1792, compares this musical genre to the epic poem or the historical picture. He traces the succession of great masters who have distinguished themselves in this genre: Lalande, Campra, Madin, Mondonville, Blanchard, Gauzargues, Mathieu, Giroust, Gossec, Dugué, Lesueur, and suggests that the government should establish, following the example of the new museum for painting in the Louvre, a concert hall whose “magnificence” matches that of the “august sovereign”.

The success of this great genre of French music, which had shone brightly since the time of Louis XIV thanks to the publication of motets by Robert, Du Mont and Lully, had recently faded with the fall of the Ancien Régime, and ventured into other celebrations of might, far removed from the sacred and spiritual sources that had hitherto been the psalms and canticles. These living sources, the recitation of which lies at the heart of the Church’s prayer and forms the Divine Office, where the hours set the mass, occupy a central place in religious life, nourished in part by a long tradition of exegesis dating back to the first centuries. By allowing the word of God to be heard and the emotions, praise and requests of the faithful to be expressed, both individually and

collectively, the setting of the psalms to music also belongs to the spiritual part of an exegesis which, traditionally, deals with the meaning of realities, itself based on the interpretation of the names they contain. While the seventeenth century demonstrated a rhetorical approach in which the composer primarily relied on discourse, the nascent eighteenth century opens with a pictorial aesthetic, that of the *sound* image drawn from the verses of Michel-Richard de Lalande (1657-1726). Music, following a different temporality from that of speech, henceforth made it possible, while combining grace with the sublime, to reinforce the expression of transcendence of the sacred texts. This search for expressiveness thus responds to Father Berthier’s reflections on verses 3 and 4 of the psalm *Caeli enarrant*, published in 1785: “There are in the works of creation convincing proofs of the existence of God; why do these proofs, if they are alone, convince so few people? I can see the reason: these proofs, though placed around us, though written for our eyes, do not interest our hearts, do not resonate with our desires.” It was to the development of this sensitive dimen-

sion of faith that the music of the Age of Enlightenment was to contribute, at the heart of which Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) made his mark in “a genre [at the same time] almost exhausted” by Lalande, according to the *Spectacles de Paris* in 1754. The spiritual edification of the public through a sensitive interpretation of the psalms, by means of great sonorous and imitative tableaux charged with embodying these texts and drawing on the very sources of poetry and music through them, thus marked with Mondonville the apogee of a unity desired by Bossuet between the king, the nation and history, to which the great motet was to contribute as likely to seize and awaken the faith of the faithful.

The Duke of Luynes notes in his memoirs the reception of the young native of Narbonne as a violinist in the king’s music, in 1739, reporting that “he has given several motets which are highly esteemed”, notably at the Concert Spirituel in 1738. The following year, the Duke repeated this opinion and reported that Mondonville had obtained a “position as master of music at the Chapel, in legacy to Sieur [André] Campra”. His motets, now reserved for the Chapelle Royale,

nevertheless continued to spread rapidly in Paris – at the Concert Spirituel and at the chapelle du Louvre, where, every year between 1742 and 1758, the Académie française performed one on the occasion of St Louis Day (25 August) – but also in the provinces. Their success lay, according to the *Spectacles de Paris* in 1754, in their “perfect expression”, proven by the same effect they produced on foreign and French ears; they aroused admiration, like the *Elevaverunt flumina* from the *Dominus regnavit*, described as “sublime”, for its choruses, filled “with that imitative harmony, and that truth, which few composers know”. Buoyed by the success of his motets, Mondonville surpassed Lalande at the Concert Spirituel, where he became the most performed composer in its history (1725-1790). So much so that between 1755 and 1762, the directors of the Concert Spirituel contracted his services.

Composed in 1734, the year Mondonville first appeared at the Concert Spirituel as a violinist, the *Dominus regnavit* was performed nearly forty times between 1739 and 1772. In 1748, it was performed on Good Friday (12 April) at Madame de Pompadour’s home, “in her large study”,

with the *Venite exultemus*: “It is the most beautiful music one can hear”, according to Luynes. The choruses are sung by those of the “théâtre des petits cabinets”, the soli [récits] by Mmes de Pompadour, de l’Hôpital (Boullongne), Trusson, Marchais, MM. d’Ayen le fils, de Clermont-Tonnerre, de La Salle, the Viscount of Rohan and the famous Pierre Jélyotte.

Luynes reports that on 13 December 1749, “a concert day”, instead of an opera, “a new motet composed by Mondonville by order of the Queen was performed at the home of Mme la Dauphine; it is based on the psalm *Cæli enarrant gloriam Dei*. The Queen, who rightly finds this psalm very beautiful, wanted it to be set to music, and several composers worked on it. This concert lasted no more than half an hour; with the Duke of Fleury, as first gentleman of the chamber, presenting the libretto to the Queen according to custom.” This allowed her to follow the words being sung. This motet was performed nearly fifty times at the Concert Spirituel between 1750 and 1769.

On 15 July 1753, Luynes learned from his wife, who was in Compiègne at the time, that the *In exitu*, “new motet”, had been performed: “it is the most beautiful piece

of music that has ever been written and the most touching [...], singular, but entirely successful”. Perhaps the concertante composition, abundant and animated in the choruses, had caused some difficulties in setting to words. The *Mercure* reports a performance of this motet on 21 October at the home of Mme la Dauphine. It was not performed for the first time at the Concert Spirituel until 18 March 1755, where it was heard more than twenty times until 1762, the year in which Mondonville withdrew his motets from the institution’s repertoire due to a lack of agreement with the new directors. Bachaumont lamented in his secret memoirs that “the jealousy of these gentlemen deprives us of this rich collection of motets; it is to be feared that the performance will suffer”. Having composed at least seventeen large choral motets between 1734 and 1758, the year in which he resigned from the king’s music, Mondonville continued to innovate in offering the Concert Spirituel three motets with French texts by the Abbé de Voisenon, now lost.

These motets thus forged links between the court and the city, the king and his people, responding both to the duties of worship and to the tastes of an audience that had to be captured, delighted and

converted. Their numerous performances gave rise to variants: four handwritten versions (Mondonville was not allowed to publish his motets) of the *Dominus regnavit* have survived. The number of copies in the provinces also testifies to the resounding success of these great musical frescoes, in which harmony seems to be guided by the “brush of Rubens” (*Mercure*, May 1756). The expressive power of harmony, considered at the time to be the foundation of dramatic music, was thus combined with the powers of religious music, which was essentially contrapuntal and based on plainchant, the chant of the Church. Mondonville borrowed the entrance to the chorus of *In Exitu* from the latter: the first verse is in the psalmodic *tonus peregrinus* in which this psalm is sung during Sunday Vespers. Sung by the male voices supported by the orchestra’s basses, the tone is taken up by the entire mixed choir in a faux-bourdon. In keeping with the meaning of these verses, Mondonville submits his art to the laws of sacred music. The introductory instrumental march “transports us first to the place & time of the action”, according to Abbé Claude Joannet (*Journal chrétien*, 1757): “of a singular & foreign taste, of a serious genre, of a movement

more marked than slow, sown with strong rather than sombre features, and sometimes, but rarely brilliant”, it represents “Israel marching towards the Red Sea”, with “the embarrassments that women, children, and flocks entail in a march”, fleeing from a tyrant while “trembling to fall back under his iron yoke”. The recititude of the psalmody of the verses that follow, monodic and then in faux-bourdon – “as you have heard them sung so often, without perhaps having reflected on the majestic and energetic simplicity of the full song”, but of which “our French ears, sometimes so extremely delicate, have not been put off [...], even though they have been so often rebuffed, & even though it is a church song” – contrasts sharply with the bubbling undulations of the choirs that follow: “a master stroke”, declares Joannet, whose testimony specifies that the “fullness & variety of the chords”, the “multitude & diversity of the voices instruments have added here to anything you may ever have heard in this genre”. The retreat of the restless sea, as soon as it “perceives the Conductor of the Chosen People”, is painted “with the noise made by the waves repelled by the rocks which stop their fury”, and then, “after having astonished the ear of the Traveller by the shock

of the breaking waves, leave him hearing nothing but a faint noise, similar to the murmur of a stream which loses itself in the bosom of a quiet sheet of water. This, Sir, is what Music has rendered in such an expressive manner, that I have not been able to hold back the cry of admiration, when the soul is struck by the truest imitation of nature.” The images conjured by Joannet attest to the listener’s astonishment at the majestic, sublime simplicity of the words, thus revealing their edifying virtue. For his part, Abbé Noël-Antoine Pluche called on artists to be inspired by “dignity and noble views” which, far from putting off the public, made them “run in droves [...] when [a great motet] by Mondonville was announced” (*Le Spectacle de la nature*, 1746).

In his choruses, Mondonville reconciled the rules of counterpoint and fugue specific to religious music with harmonic simplicity, drawing strength from the balance he achieved between the horizontality and verticality of the writing of the voices – harmony and melody, homophony and polyphony –, which are enhanced by the instruments, while the sharpest contrasts are sought between the different pieces and the verses they illustrate. The secular

models of opera and concert (air, ariettas, recitatives, shapes in rondeau, concertantes, tempest etc.) are adapted to the demands of the religious style: the orchestra and voices colour the movements of the waves and the tremors of the earth, just as the instruments produce the nascent iridescence of the sun in the *In sole* of the *Cœli enarrant*, whose final chorus (for the *Sicut erat* of the doxology) is recaptured in vocal ritornellos inspired by the Italian instrumental style. Ideas abound everywhere, both in the detail of the verses and in the masterly and monumental architecture of the whole, where the choruses form solid pillars: those of *Dominus regnavit*, all in D minor, frame excursions in the same and relative major keys, as do those of *In exitu*, which carry out the tonal evolutions in which the soli [récits] are set, while at the heart of the *Cœli enarrant*, only verses 5 and 6 (*In sole* and *Exultavit*) follow each other in the same key, the apex of a great tonal journey which starts and ends in D major.

In 1751, Baron von Grimm reported on his attempt to “dethrone” Mondonville by restaging Rameau’s *In convertendo* at the Concert Spirituel: a rivalry he vainly sought, which only strengthened the

esteem “that people had for his motets”. In 1772, Grimm returned to the event: “They sought to build Mondonville’s reputation on the ruins of Rameau’s, whose harsh and brutal character was always shocking.” As an ardent supporter of Italian music, in opposition to French music – which Mondonville had championed in 1753 with his opera *Titon et l’Aurore* –, Grimm now set out to denigrate Mondonville’s music, which he declared to be “common and trivial.” Although his choruses were highly effective, he highlights that “what is called the solo [récit] is almost always flat, petty and miserable: however, a good Frenchman never speaks of these motets without the deepest respect”. In *De la connoissance de l’homme dans son être et dans ses rapports* (1775), Abbé Joannet explains the reason for his respect when he discusses the “intellectual sense” proper to the man of taste and genius, which he calls “the sense of physical beauty, whose emotions are communicated to the soul by impressions as vivid as they are rapid, a sense that is moved by the great spectacles of nature or the imitative productions of the arts and music in particular. He then evokes Mondonville’s motets, which he describes as “psalms

[...] whose ideas are rendered by a melody and a harmony so skilfully combined that it seems that one only needs the sense of hearing to see the most finely painted and striking paintings.” The sounds are thus able to enrich the meaning given to the sacred word.

Mondonville's large choral motets represent, after those of Lalande, the culmination of the model initiated under Louis XIV. With them, as the abbés Pluche and Joannet testify, religious music conquered the public sphere before undergoing new mutations in the 1760s: critics then multiplied, seeking to dissolve the religious dimension of the genre, widening the gap between the sacred functions of worship, in the service of God's greatness, and those of pomp and circumstance in the service of the king, which had previously been united. The absence of printed editions of these motets, in contrast to earlier examples, testifies to the weakening of a model that was sustained solely by performance and copying. The varied and incessant debates of a century in which political, religious, philosophical and musical issues were intertwined, as illustrated by the 'Querelle

des bouffons', which broke out in 1753, showed that attacking lyrical tragedy was a way of undermining the image of the royal power from which it emanated and which it represented. The grand motet, the other major genre of performance, also embodied by Mondonville, was to undergo a similar fate: Jean-François Marmontel, playing on a confusion between the composer and the author of the words of the motets performed at the Concert Spirituel, thus distorted in his *Éléments de littérature* (1787) the meaning of the contrasts created by Mondonville in his *Cæli enarrant*: After such a “sublime beginning” comes the verse *Non loquelæ*, on which the composer “has precisely placed the chatter of two viragos.” He accuses Mondonville of having “made the mountains and hills jump in an arietta, playing with words” (*Montes exultaverunt* from *In Exitu*), so that he can finally reproach him for his “poor taste [...] far removed from the simple and majestic character of a hymn”. In so doing, Marmontel misrepresents the words of the Abbé Joannet, who in 1756 published a completely different opinion: “This great & magnificent beginning has been succeeded by a

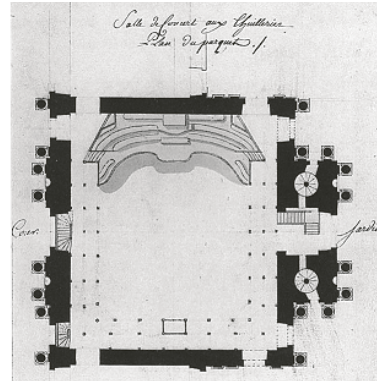
sort of light Arietta, [...] whose contrast with the preceding Chorus is all the more fortunate because this contrast is found in the very ideas of the Prophet. Indeed, David compares the sublime & striking language of the works of the Most High, with the weak & frivolous language of Humans. These characteristics are perfectly reflected in the melody on the words of the third verse *non sunt loquelæ*, etc. It is an ingenious banter full of graces, such as may be noticed in the conversation of two polite persons who play pleasantly with each other on some unimportant matter, who send back Epigrams, who make an assault of thoughts, & who endeavour to prevail upon each other, but with finesse & lightness.” These opinions, which contradict each other, therefore belong to different registers: Marmontel, provoked by the quarrel, betrays Joannet

in order to attack Mondonville. Such judgement does not therefore reflect an evolution of the genre, but rather a reaction to a specific time and place. Not long ago Mondonville was still considered responsible for the decline of religious music in France, because of his action in favour of its propagation in the secular world, and having thus delivered the attacks of a secular critic, heralding a revolutionary disaster, seems exaggerated and, in any case, cannot obscure the eminence of his religious work by misunderstanding its purpose, which, through the fusion of the musical styles of his time, intends to sublimate and place the divine word on its rightful level. The shadow thus combined with the sought-after and revealed lights of this plural century should no longer hide all the beauties it conceals and which fully participates in a profound and renewed sense of the sacred.



Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822), « Plan de la Tribune de la Musique du Roy en Sa Chapelle de Versailles », dans *Plans des Tribunes & Orchestres de la Musique du Roy, Avec les Noms des Sujets qui en occupent les Places. En l'Année 1773*. Dessin aquarellé.

La disposition des musiciens en tribune, devant et de chaque côté de l'orgue, correspond probablement à celle également adoptée au Concert spirituel (palais des Tuileries) à l'époque de Mondonville.



L. S., *Salle de concert aux Tuileries. Plan du parquet*, avec en haut la tribune en amphithéâtre des musiciens adossée au mur sud. Dessin, XVIII<sup>e</sup> siècle. La salle des Cent suisses occupe le premier étage du pavillon central, visible sur la gravure ci-dessous.



Jacques Rigaud, *Les Promenades du Palais des Tuileries*. Eau forte, XVIII<sup>e</sup> siècle.

## Die großhörigen Motetten von Mondonville, Höhepunkt eines sensiblen Ausdrucks der Anmut und des Erhabenen im Zeitalter der Aufklärung

Von Hervé Audéon

Jean-Baptiste Métoyen, der zwischen 1760 und 1792 Musiker der Chapelle du Roi war, beklagte während des Premier Empire den Verlust der „Musique Chapelle, die aus der Herstellung einer schönen Motette besteht, wie sie in der ehemaligen Chapelle du Roi gesungen wurde“, und verglich diese Musikgattung mit dem epischen Gedicht oder dem Historienbild. Er beschreibt die Abfolge der großen Meister, die sich hier hervorgetan haben: Lalande, Campra, Madin, Mondonville, Blanchard, Gauzargues, Mathieu, Giroust, Gossec, Dugué, Lesueur, und schlägt vor, dass die Regierung nach dem Vorbild des neuen Museums für Malerei im Louvre ein Konzert einrichtet, dessen „Pracht“ der des „erhabenen Herrschers“ entspricht.

Der Erfolg dieses großen Genres der französischen Musik, das seit dem Jahrhundert Ludwigs XIV. dank der Ausgaben der Motetten von Robert, Du Mont und Lully erstrahlte, war mit dem Fall des Ancien Régime gerade erloschen, um sich in andere Feiern der Macht zu wagen, die von den heiligen und spirituellen Quellen, die bis dahin die Psalmen und Hymnen gebildet hatten, abgeschnitten waren. Diese lebendigen Quellen, deren Rezitation im Mittelpunkt des Gottesdienstes, dem Gebet der Kirche steht, wo die Stunden die Messe einbetten, nehmen einen zentralen Platz im religiösen Leben ein, das zum Teil aus einer langen, bis in die ersten Jahrhunderte zurückreichenden Tradition der Exegese gespeist wird. Die Vertonung der Psalmen

lässt sowohl das Wort Gottes hören als auch die Emotionen, den Lobpreis und die Bitten der Gläubigen zum Ausdruck bringen, individuell und kollektiv, und schließt somit an den spirituellen Teil einer Exegese an, die sich traditionell mit der Bedeutung von Wirklichkeiten befasst, die wiederum auf der Interpretation der in ihnen enthaltenen Namen beruht. Wenn das 17. Jahrhundert von einem rhetorischen Ansatz zeugt, bei dem sich der Komponist vor allem auf die Rede konzentriert, so öffnet Michel-Richard de Lalande (1657-1726) das beginnende 18. Jahrhundert für eine Ästhetik des Bildes, des aus den Versen gewonnenen *Klangbildes*. Die Musik, die einer anderen Zeitlichkeit als die Rede folgt, ermöglicht es nun, Anmut mit Erhabenheit zu verbinden und den Ausdruck der Transzendenz der heiligen Texte zu verstärken. Diese Suche nach Ausdruckskraft entspricht somit den Überlegungen von Pater Berthier zu den 1785 veröffentlichten Versen 3 und 4 des Psalms *Cæli enarrant*: „Es gibt in den Schöpfungswerken überzeugende Beweise für die Existenz Gottes; warum überzeugen diese Beweise, wenn sie allein sind, so wenige

Menschen? Ich erkenne den Grund dafür: Diese Beweise, obwohl um uns herum aufgestellt, obwohl vor unseren Augen geschrieben, interessieren unser Herz nicht, klingen nicht nach unseren Wünschen“. Zur Entwicklung dieser sinnlichen Dimension des Glaubens sollte die Musik der Aufklärung beitragen, in deren Mittelpunkt Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) stand, der sich laut den *Spectacles de Paris* im Jahr 1754 in „einem von Lalande [doch] fast erschöpften Genre“ durchsetzte. Die geistliche Erbauung des Publikums durch eine einfühlsame Interpretation der Psalmen mittels großer Klangbilder und Imitationen, die diese Texte verkörpern sollten und durch sie aus den Quellen der Poesie und der Musik selbst schöpften, markierte mit Mondonville den Höhepunkt der von Bossuet angestrebten Einheit von König, Nation und Geschichte, zu der die Grand Motet beitragen sollte, da sie den Glauben der Gläubigen erfassen und erwecken konnte.

Der Herzog von Luynes vermerkt in seinen Memoiren die Aufnahme des jungen Narbonnais als Violinist in der *Musique du Roi* [Hofmusik] im Jahr

1739 und berichtet, dass „er mehrere Motetten gegeben hat, die sehr geschätzt werden“, insbesondere im Concert spirituel im Jahr 1738. Im folgenden Jahr griff der Herzog diese Meinung wieder auf und berichtete, dass Mondonville „eine Stelle als Musikmeister in der Kapelle, die Sieur [André] Campra überlebte“ erhalten hatte. Seine Motetten, die nunmehr der Chapelle Royale vorbehalten waren, verbreiteten sich jedoch weithin rasch in Paris – im Concert spirituel oder auch in der Chapelle du Louvre, wo die Académie française zwischen 1742 und 1758 jedes Jahr anlässlich des Saint-Louis-Tages (25. August) eine Motette aufführte –, aber auch in der Provinz. Ihr Erfolg liegt laut den *Spectacles de Paris* von 1754 in ihrem „perfekten Ausdruck“, der durch die gleiche Wirkung auf ausländische und französische Ohren bewiesen wird; sie rufen Bewunderung hervor, wie das *Elevaverunt flumina* des *Dominus regnavit*, das wegen seiner Chöre als „erhaben“ bezeichnet wird, die „von dieser imitativen Harmonie und diesem Wahren, das nur wenige Komponisten kennen“ erfüllt sind. Unterstützt durch den Erfolg seiner Motetten übertraf Mondonville

Lalande im Concert spirituel, wo er der meistgespielte Komponist in dessen Geschichte (1725-1790) war. Das ging so weit, dass die Direktoren dieses Konzerts zwischen 1755 und 1762 seine Dienste in Anspruch nahmen.

Bereits 1734 komponiert, dem Jahr, in dem Mondonville zum ersten Mal als Geiger im Concert spirituel erschien, wurde *Dominus regnavit* dort zwischen 1739 und 1772 fast vierzig Mal aufgeführt. Im Jahr 1748 wird es am Karfreitag (12. April) bei Madame de Pompadour „in ihrem großen Kabinett“ mit dem *Venite exultemus* gegeben: „Es ist die schönste Musik, die man hören kann“, so Luynes. Die Chöre werden von denen des „théâtre des petits cabinets“ gesungen, die Damen de Pompadour, de l'Hôpital (Boullongne), Trusson, Marchais sowie die Herren d'Ayen le fils, de Clermont-Tonnerre, de La Salle, dem Vicomte de Rohan und der berühmte Pierre Jélyotte übernehmen die vokalen Recits.

Luynes berichtet, dass am 13. Dezember 1749, „jour de concert“ bei Madame la Dauphine, statt einer Oper „eine neue Motette auf den Psalm *Cæli en-*

*arrant gloriam Dei* aufgeführt wurde, die Mondonville im Auftrag der Königin komponiert hat. Die Königin, die diesen Psalm mit Recht sehr schön findet, wünschte, dass er in Musik gesetzt werde, und mehrere Komponisten arbeiteten daran. Das Konzert dauerte nicht länger als eine halbe Stunde; es war der Herzog von Fleury, der als erster Edelmann der Kammer der Königin das Buch nach den Gepflogenheiten präsentierte“. Das Buch ermöglichte, den gesungenen Texten zu folgen. Diese Motette wurde zwischen 1750 und 1769 fast fünfzig Mal im Concert spirituel aufgeführt.

Am 15. Juli 1753 erfuhr Luynes durch ein Billet seiner Frau, die sich damals in Compiègne aufhielt, dass die *In exitu*, „nouveau motet“, aufgeführt worden war: „Es ist das schönste Musikstück, das je gemacht wurde, und das rührendste [...], singular, aber vollkommen gut gelungen“. Vielleicht hatte die konzertante, ausufernde und lebhafte Schreibweise der Chöre einige Schwierigkeiten bei der Umsetzung bereitet. Der *Mercure* berichtet von einer Aufführung dieser Motette am 21. Oktober des folgenden Jahres bei Madame la Dauphine. Erst am

18. März 1755 wurde sie zum ersten Mal im Concert spirituel aufgeführt, wo sie bis 1762 mehr als zwanzig Mal zu hören war, bis Mondonville seine Motetten aus dem Repertoire der Institution entfernte, weil er mit den neuen Direktoren keine Einigung erzielen konnte. Bachaumont bedauerte in seinen *Mémoires secrets*, dass „die Eifersucht dieser Herren uns diesen reichen Fundus an Motetten vorenthält; es ist zu befürchten, dass die Aufführung darunter leidet“. Nachdem er zwischen 1734 und 1758, dem Jahr seiner Entlassung aus der Musique du Roi, mindestens sibzehn Motetten für großen Chor komponiert hatte, hatte Mondonville gerade eine Neuerung eingeführt, als er dem Publikum des Concert spirituel drei Motetten auf französische Texte des Abbé de Voisenon vorstellte, die heute verschollen sind.

So knüpften diese Motetten Verbindungen zwischen dem Hof und der Stadt, dem König und seinem Volk. Sie erfüllten die Pflichten des Gottesdienstes und den Geschmack eines Publikums, das es zu erfassen, zu begeistern und zu bekehren galt. Ihre zahlreichen Aufführungen riefen Varianten hervor: So sind uns vier

handschriftliche Versionen von *Dominus regnavit* überliefert (Mondonville durfte seine Motetten nicht veröffentlichen). Die Anzahl der Kopien in der Provinz zeugt ebenfalls von dem großen Erfolg dieser großen musikalischen Fresken, in denen die Harmonie von „Rubens' Pinsel“ (*Mercure*, Mai 1756) geführt zu werden scheint. Die Ausdruckskraft der Harmonie, die damals als Fundament der dramatischen Musik galt, wurde so mit den Kräften einer religiösen Musik verbunden, die hauptsächlich kontrapunktisch war und auf dem Cantus planus, dem Gesang der Kirche, beruhte. Von diesem entlehnt Mondonville den Choreingang des *In exitu*: Der erste Vers greift den psalmodierenden Peregrin-Ton auf, in dem dieser Psalm bei der Vesper am Sonntag gesungen wird. Die Männerstimmen werden von den Bässen des Orchesters unterstützt und der Ton wird vom gesamten gemischten Chor in einem falschen Bourdon übernommen. Im Einklang mit der Bedeutung dieser Verse unterwirft Mondonville hier seine Kunst den Gesetzen der geistlichen Musik. Der einleitende Instrumentalmarsch „versetzt uns zunächst an den Ort und

in die Zeit der Handlung“, so Abbé Claude Joannet (*Journal chrétien*, 1757): „Von einem eigentümlichen und fremden Geschmack, von einer ernsten Art, von einer mehr ausgeprägten als langsamen Bewegung, besät mit mehr starken als dunklen Strichen, und manchmal, aber selten glänzend“, zeigt er „Israel auf dem Weg zum Roten Meer“, mit „den Unannehmlichkeiten, die ein Marsch mit sich bringt, wenn man Frauen, Kinder und Vieh mitnimmt“, auf der Flucht vor einem Tyrannen und „zitternd vor der Furcht, unter dessen eisernes Joch zurückzufallen“. Die Geradlinigkeit der Psalmodie der folgenden Verse, erst monodisch und dann im Fauxbourdon - „wie ihr sie so oft habt singen hören, ohne vielleicht über die majestätische und energische Einfachheit des Vollgesangs nachgedacht zu haben“, von der aber „unsere französischen Ohren, die manchmal so seltsam zart sind, nicht abgestoßen wurden [...], auch wenn sie uns häufig in den Ohren lagen, obwohl es ein Kirchenlied ist“ - steht in starkem Kontrast zu den brodelnden Wellenbewegungen der anschließenden Chören: „Ein Meisterstück“, sagt Joannet, dessen Aussage präzisiert, dass „die Fülle

und Vielfalt der Akkorde“, die „Vielzahl und Verschiedenheit der Stimmen und Instrumente hier alles übertroffen haben, was man je in diesem Genre gehört haben kann“. Das Zurückweichen des Meeres, sobald es „den Führer des auserwählten Volkes erblickt“, wird „mit dem Geräusch der Wellen, die von den Felsen, die ihre Wut aufhalten, zurückgeschlagen werden“ gemalt, und dann, „nachdem das Ohr des Reisenden mit dem Aufprall der sich brechenden Wellen überrascht wurde, lassen sie ihn nur noch ein leises Geräusch hören, das dem Murmeln eines Baches gleicht, der sich im Schoß einer ruhigen Wasserfläche verliert. Das, M[onsieur], hat die Musik so ausdrucksvoll wiedergegeben, dass ich nicht in der Lage war, den Schrei der Bewunderung zu unterdrücken, wenn die Seele von der wahrsten Nachahmung der Natur getroffen wird.“ Die von Joannet berichteten Bilder belegen die Ergriffenheit des Zuhörers angesichts der majestätischen, erhabenen, aus den Worten gezogenen Einfachheit und offenbaren so ihre erbauliche Tugend. Abbé Noël-Antoine Pluche forderte seinerseits die Künstler auf, sich von „der Würde und den edlen Ansichten“ inspirieren zu lassen, die das

Publikum keineswegs abschreckten, sondern es „in Scharen [...] herbeilaufen [ließen], wenn man ihm [eine große Motette] von Mondonville ankündigte“ (*Le Spectacle de la nature*, 1746).

In seinen Chören bringt Mondonville die für die religiöse Musik typischen Regeln des Kontrapunkts und der Fuge mit harmonischer Einfachheit in Einklang und schöpft Kraft aus dem Gleichgewicht, das er zwischen der Horizontalität und der Vertikalität des Stimmensatzes herstellt – Harmonie und Melodie, Homophonie und Polyphonie –, die durch die Instrumente hervorgehoben werden, während die schärfsten Kontraste zwischen den einzelnen Stücken und den Versen, die sie illustrieren, gesucht werden. Die weltlichen Modelle der Oper und des Konzerts (Sturm, Rondeau-Arietten, konzertante Formen ...) werden den Anforderungen des religiösen Stils angepasst: Orchester und Stimmen färben die Bewegungen der Fluten und das Beben der Erde, ebenso wie die Instrumente das aufkommende Schillern der Sonne im *In sole* des *Cæli enarrant* erzeugen, dessen Schlusschor (für das *Sicut erat* der Doxologie) sich in vokalen Ritornellen wiederfindet, die



vom italienischen Instrumentalstil inspiriert sind. Überall sprudeln die Ideen, sowohl in den Details der Verse als auch in der meisterhaften und monumentalen Architektur des Ganzen, in der die Chöre starke Säulen bilden: Die des *Dominus regnavit*, die alle in *d*-Moll stehen, umrahmen Ausflüge in homonyme und relative Dur-Tonarten, wie die des *In exitu*, die die tonalen Entwicklungen realisieren, in die die Erzählungen eingebettet sind, während im Herzen von *Cæli enarrant* nur die Verse 5 und 6 (*In sole* und *Exultavit*) eine einzige Tonart aneinanderreihen, der Höhepunkt einer großen tonalen Reise, die in D-Dur beginnt und endet.

1751 berichtet Baron von Grimm über den Versuch, Mondonville zu „enthronen“, indem er Rameaus *In convertendo* für das Concert spirituel neu aufführte: Eine vergeblich gesuchte Rivalität, die nur die Wertschätzung „die man für seine Motetten hatte“ steigerte. Dennoch kommt Grimm 1772 auf das Ereignis zurück: „Man versuchte, den Ruf Mondonvilles auf den Trümmern des Rufs von Rameau zu erheben, dessen harter und brutaler Charakter jederzeit schockierte“. Als glühender Anhänger der italienischen Musik,

die er der französischen gegenüberstellte – für die Mondonville 1753 mit seiner Oper *Titon et l'Aurore* erworben hatte –, machte sich Grimm nun daran, Mondonvilles Musik als „gewöhnlich und trivial“ zu verunglimpfen: Zwar seien seine Chöre von großer Wirkung, aber „was man das Recit, die Erzählung nennt, ist fast immer flach, kleinlich und elend: Dennoch spricht ein guter Franzose nie von diesen Motetten ohne den tiefsten Respekt“. In *De la connoissance de l'homme dans son être et dans ses rapports* (1775) definierte Abbé Joannet den Grund seiner Wertschätzung, wenn er über den „intellektuellen Sinn“, der dem Menschen mit Geschmack und Genie eigen ist, und nannte ihn „Sinn für das physisch Schöne, dessen Emotionen sich der Seele durch ebenso lebhaft wie schnelle Eindrücke mitteilen“ – die großen Schauspiele der nachahmenden Produktionen der Künste, insbesondere der Musik haben dieses gemütsbewegende Vermögen. Er erwähnt dann die Motetten von Mondonville, indem er sie als „Psalmen [...]“ bezeichnet, „deren Ideen durch eine so geschickt kombinierte Melodie & Harmonie wiedergegeben werden, dass es scheint, als bräuchte man nur den *Gehörsinn*, um die am

besten gezeichneten und frappierendsten Gemälde zu sehen“. Die Klänge sind somit in der Lage, die Bedeutung, die dem heiligen Wort gegeben wird, zu bereichern.

Die großschöriigen Motetten von Mondonville stellen nach denen von Lalande den Höhepunkt des unter Louis XIV begonnenen Modells dar. Mit ihnen eroberte die religiöse Musik die öffentliche Sphäre, wie die Abbés Pluche und Joannet bezeugen, bevor sie in den 1760er Jahren einen weiteren Wandel erlebte: Es gab immer mehr Kritiker, die versuchten, die religiöse Dimension des Genres aufzulösen und die Kluft zwischen den kultischen und sakralen Funktionen, die der Größe Gottes dienten, und den bis dahin vereinten Funktionen eines Prunkstücks im Dienste des Königs immer weiter zu vertiefen. Dass es im Gegensatz zu früheren Beispielen keine gedruckte Ausgabe dieser Motetten gibt, zeugt von der Abschwächung eines Modells, das allein durch Aufführung und Kopie getragen wird. Die vielfältigen und unaufhörlichen Debatten eines Jahrhunderts, in dem sich politische, religiöse, philosophische und musikalische Fragen vermischten und deren Inhalt im

1753 ausgebrochenen Buffonistenstreit zum Ausdruck kam, zeigten, dass man mit dem Angriff auf die *Tragédie lyrique* das Bild der königlichen Macht treffen konnte, von der sie ausging und die sie repräsentierte; die Grand Motet, das andere große Genre dieser Darstellung, das ebenfalls von Mondonville verkörpert wurde, sollte ein ähnliches Schicksal erleiden: Jean-François Marmontel, der mit einer Verwechslung zwischen Komponist und Verfasser der Texte der im Concert spirituel aufgeführten Motetten spielte, verdrehte in seinen *Éléments de littérature* (1787) den Sinn der Kontraste, die Mondonville in seinem *Cæli enarrant* geschaffen hatte: Nach einem „so erhabenen Anfang“ folgt der Vers *Non loquelæ*, auf den der Komponist „genau das Geplapper von zwei Klatschtanten gelegt hat“; Er beschuldigt Mondonville, „in einer Ariette die Berge und Hügel springen zu lassen, indem er mit Worten spielt“ (*Montes exultaverunt* aus *In Exitu*), um ihm schließlich einen „falschen Geschmack [...], der von dem einfachen und majestätischen Charakter eines Kirchenliedes weit entfernt ist“ vorwerfen zu können. Dabei stützt sich Marmontel,

um sie selbst zu verfälschen, auf die Worte des Abbé Joannet, der 1756 jedoch eine ganz andere Meinung veröffentlichte: „Auf diesen großen und prächtigen Anfang folgte eine Art leichte Ariette, [...] deren Kontrast zum vorhergehenden Chor umso glücklicher ist, als dieser Kontrast sich in den gleichen Ideen des Propheten findet. David vergleicht die erhabene und auffallende Sprache der Werke des Höchsten mit der schwachen und leichtfertigen Sprache der Menschen. Diese Charaktereigenschaften finden sich perfekt in der Melodie, die auf die Worte des dritten Verses *non sunt loquelæ* gelegt wurde, usw. Es ist eine raffinierte und anmutige Spielerei, wie man sie in der Unterhaltung zweier höflicher Personen beobachten kann, die sich angenehm über etwas Unwichtiges unterhalten, die sich die Epigramme hin- und herwerfen, die sich gegenseitig Gedanken unterstellen, und die sich bemühen, den anderen zu übertrumpfen, aber mit Feinheit und Leichtigkeit.“ Diese einander antwortenden Meinungen gehören also unterschiedlichen Registern an: Marmontels Meinung, die durch den Streit provoziert wurde, verrät Joannet, um Mondonville

besser treffen zu können. Ein solches Urteil zeugt also nicht von einer Entwicklung des Genres, sondern eher von einer zeitlich versetzten Reaktion. Noch vor kurzem wurde Mondonville für den Niedergang der religiösen Musik in Frankreich verantwortlich gemacht, weil er die Verbreitung der religiösen Musik in der säkularen Welt förderte und sie so den Angriffen einer weltlichen Kritik aussetzte, die eine revolutionäre Katastrophe ankündigte. Ein solches übertriebenes und ziemlich anachronistisches Urteil trug ebenfalls dazu bei, die Bedeutung dieses religiösen Werks zu verbergen, indem es seinen Zweck missverstand, der darin bestand, durch die Verschmelzung der musikalischen Stile seiner Zeit das göttliche Wort zu sublimieren und auf die richtige Höhe zu bringen. Der Schatten in Verbindung mit den Lichtern, die in diesem pluralistischen Jahrhundert gesucht und enthüllt werden, sollte nicht länger dazu beitragen, die Schönheiten zu verbergen, die es enthält und die voll und ganz an einem tiefen und erneuerten Sinn für das Heilige teilhaben.



Nicolas Lancret (1690-1743), *Concert chez Pierre Crozat au château d'Enghien (Montmorency)*.  
Huile sur toile, vers 1720-1724.

La bibliothèque du financier et mécène Pierre Crozat (1661-1740) comprenait beaucoup de musique italienne (cantates, concertos, sonates) et des œuvres de Mondonville. Mlle Anne-Jeanne Boucon (1708-1780), future Mme de Mondonville et célèbre claveciniste, s'y faisait entendre et pourrait être ici représentée au clavecin. La disposition des musiciens peut correspondre à celle adoptée pour l'exécution des motets de Mondonville dans les appartements royaux de Versailles.



Gaétan Jarry

## Gaétan Jarry

Chef d'orchestre et organiste français né en 1986, Gaétan Jarry est le fondateur de l'ensemble Marguerite Louise. Après un parcours récompensé de nombreux premiers prix aux conservatoires de Versailles et de Saint-Maur-des-Fossés (classe de Frédéric Desenclos et Éric Lebrun), Gaétan Jarry se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris d'où il sort diplômé de la licence d'organiste-interprète en 2010 dans la classe d'Olivier Latry et Michel Bouvard. Organiste à l'église Sainte-Jeanne-d'Arc de Versailles, il devient en 2016 co-titulaire des Grandes Orgues Historiques de l'église Saint-Gervais à Paris.

De 2010 à 2017, Gaétan Jarry fut également directeur de la maîtrise des Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, vocation dont il continue de faire bénéficier de ses fruits divers chœurs d'enfants.

Sa passion pour la voix et pour les répertoires anciens l'amène à créer l'ensemble Marguerite Louise, chœur

et orchestre de référence sur la nouvelle scène baroque. Comme chef d'orchestre et soliste, il se produit en France et à l'étranger et collabore régulièrement avec le Château de Versailles, au cœur duquel il se produit à la tête de son ensemble dans le répertoire de musique sacrée, de musique de chambre et d'opéras.

Gaétan Jarry consacre une large part de sa discographie à la musique baroque française dans laquelle il infuse l'esthétique de Marguerite Louise dans le répertoire à grand chœur et grand orchestre, celui des Grands Motets Royaux de Lully, Lalande, Rameau, Mondonville... En tant que soliste, il fait paraître en 2019, *Noëls Baroques à Versailles*, enregistré aux Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles, en collaboration avec les Pages du Centre de musique baroque de Versailles, en 2020 *Le Grand jeu* disque récital autour de l'orgue baroque français ainsi que les concertos pour orgue de G-F Haendel (2021).

En 2021, il a été notamment à la tête de l'orchestre de l'Opéra Royal de Versailles dans les *Noces de Figaro* de Mozart, mais aussi au théâtre musical avec le comédien Michel Fau dans la pièce *George Dandin* de Molière/Lully, ainsi qu'aux côtés du ténor Mathias Vidal dans un programme d'airs d'opéra de Rameau (*Rameau*

*Triomphant* – disque Château de Versailles Spectacles 2021). En 2022, quatre parutions au label Château de Versailles Spectacles viendront enrichir son répertoire d'enregistrements: les Grands Motets de Rameau et de Mondonville, *La Captive du Sérail* (en compagnie de la soprano Florie Valiquette) et les *Chandos Anthems*.

---

French conductor and organist born in 1986, Gaétan Jarry is the founder of the ensemble Marguerite Louise.

After a musical journey rewarded by numerous first prizes from the conservatories of Versailles and of Saint-Maur-des-Fossés (in the class of Frédéric Desenclos and Eric Lebrun), Gaétan Jarry completed his musical studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris from where he graduated with a bachelors' degree as an organist-performer in 2010 from the class of Olivier Latry and Michel Bouvard. Organist at the church of Sainte-Jeanne-d'Arc of Versailles, in 2016, he became co-titular organist of the Great Historic Organs of Saint-Gervais in Paris.

From 2010 to 2017, Gaétan Jarry was also director of the choir school of the *Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles*, a vocation of which he continues to share his experience with diverse children's choirs.

His passion for the voice and for early repertoires led him to create the ensemble Marguerite Louise, a choir and orchestra of reference on the new baroque scene.

As conductor and soloist, he performs in France and abroad and regularly collaborates with the Château de Versailles, at the heart of which he performs at the head of his ensemble in the repertoire of sacred music, chamber music and opera.

Gaétan Jarry has devoted a large part of his discography to French Baroque music into which he has infused the aesthetics of his ensemble, Marguerite Louise and thus into the repertoire for large choir and orchestra, that of the royal *Grands Motets* by Lully, Lalande, Rameau, Mondonville... As a soloist, in 2019, he released *Noëls Baroques à Versailles*, recorded on the *Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles*, in collaboration with the ensemble *Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles*, and in 2020 *Le Grand jeu*, a recital disc on the French baroque organ, as well as the organ concertos by G-F

Handel. In 2021, he conducted the Royal Opera of Versailles Orchestra in Mozart's *Mariage of Figaro*, but also in musical theatre with the actor Michel Fau in the play *George Dandin* by Molière/Lully, as well as alongside the tenor Mathias Vidal in a programme of opera arias by Rameau (*Rameau Triomphant* – recorded on the Château de Versailles Spectacles label, 2021). In 2022, four releases on the Château de Versailles Spectacles label will expand Jarry's recording repertoire: the Grands Motets by Rameau and Mondonville, *La Captive du Sérail* (with soprano Florie Valiquette) and *Chandos Anthems*.

---

Gaétan Jarry, französischer Dirigent und Organist, 1986 geboren und Gründer des Ensembles Marguerite Louise.

Nach zahlreichen Auszeichnungen der Konservatorien von Versailles und Saint-Maur-des-Fossés (Klasse von Frédéric Desenclos und Eric Lebrun) perfektionierte Gaétan Jarry sein Können am

Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er als 2010 in der Klasse von Olivier Latry und Michel Bouvard als Organist und Interpret graduierte. Als Organist der Kirche Sainte-Jeanne-d'Arc in Versailles wurde er 2016 Mitinhaber der *Grandes Orgues Historiques* der Kirche Saint-Gervais in Paris.

Von 2010 bis 2017 war Gaétan Jarry zudem Direktor der Maîtrise des *Petits Chanteurs de Saint François* in Versailles, eine Berufung, aus der er auch heute noch für verschiedene Kinderchöre profitiert.

Seine Leidenschaft für die Stimmen und die alte Musik ließ ihn das Ensemble Marguerite Louise gründen, ein Chor und Orchester, das für die neue Barockszene neue Maßstäbe setzt. In seiner Funktion als Dirigent und Solist ist er nicht nur auf den Bühnen Frankreichs und im Ausland zu Gast, sondern er arbeitet auch regelmäßig mit dem Schloss Versailles zusammen, wo er als Chef seines Ensembles und von ganzem Herzen Kirchenmusik, Kammermusik und Opern zum Besten gibt.

Gaétan Jarry widmet einen Großteil seiner Diskographie der französischen Barockmusik, in der er die Ästhetik von

Marguerite Louise in das Repertoire für großen Chor und großes Orchester einfließen lässt, wie etwa in den „*Grands Motets Royaux*“ von Lully, Lalande, Rameau, Mondonville u.v.a.m. Als Solist veröffentlichte er 2019 *Noëls Baroques à Versailles*, aufgenommen auf den großen Orgeln der königlichen Kapelle von Versailles in Zusammenarbeit mit den *Pages du Centre de musique baroque de Versailles*, und 2020 *Le Grand jeu*, eine Rezital-CD über die französische Barockorgel. Des Weiteren zeichnete er G. F. Händels Orgelkonzerte auf (2021). 2022 sollen vier Veröffentlichungen beim Label Château de Versailles Spectacles Jarrys Aufnahme repertoire erweitern: die *Grands Motets* von Rameau und Mondonville, *La Captive du Sérail* (zusammen mit der Sopranistin Florie Valiquette) und die *Chandos Anthems*.

## Chœur & orchestre Marguerite Louise

Marguerite Louise trouve son inspiration dans une voix mythique, celle de Marguerite Louise, la vraie, chanteuse adulée en son temps et cousine de François Couperin, choisie par l'organiste Gaétan Jarry, son fondateur et chef, comme figure égarique de l'ensemble.

Naturellement tourné vers le baroque français, répertoire privilégié de cette muse qui y brillait «avec une grande légèreté et un goût merveilleux» (Titon du Tillet), l'Ensemble Marguerite Louise fait une entrée remarquée dans le monde du disque en 2015 avec son premier enregistrement, *Motets pour une Princesse* (chez L'Encelade), dédié à Charpentier; un disque salué par la critique qui a permis à l'ensemble d'imprimer sa marque: une intensité émotionnelle unique et une empreinte sonore riche, généreuse, personnelle.

Depuis 2016, Marguerite Louise a le plaisir de collaborer régulièrement avec le Château de Versailles, à l'opéra royal dans des productions lyriques, ou à

la chapelle dans des programmes sacrés, là-même où Marguerite Louise Couperin se produisait, étant l'une des premières femmes à y avoir été admise.

En 2017, Marguerite Louise y interprète l'emblématique opéra de Charpentier *Les Arts Florissants*, objet d'un enregistrement paru sous le label Château de Versailles Spectacles en septembre 2018 et unanimement reconnu comme une référence (5 Diapasons, 5 étoiles Classica et Diamant d'Opéra Magazine). Depuis, près d'une douzaine d'enregistrements ont été réalisés pour le label, consacrés à Lully (*La Grotte de Versailles*, *George Dandin*), Lalande (grands motets) Rameau (*Rameau Triomphant* avec le ténor Mathias Vidal, ainsi que l'intégrale de l'œuvre sacrée), Mondonville (les grands motets), Händel (les concertos pour orgue, les *Chandos Anthems*)...

Exportant le répertoire français avec une esthétique propre, Marguerite Louise plaît en France et à l'étranger (Festival Radio France Occitanie, Rencontres Musicales

de Vézelay, Sinfonia en Périgord, Journées musicales d'Automne de Souvigny, festival de musique sacrée de Saint Malo, Cité de la Musique, Palais Farnèse de Rome...).

En 2021-22, Marguerite Louise se produit notamment au côté du comédien et metteur en scène Michel Fau dans

la pièce de théâtre *George Dandin* de Molière/Lully, pour près de quatre-vingt représentations en France et en Europe.

L'ensemble Marguerite Louise est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés. Il est soutenu par la Fondation Orange, La Caisse des Dépôts, la Société Générale et la Ville de Versailles.

---

The Ensemble Marguerite Louise finds its inspiration in a mythical voice, that of Marguerite Louise, the real person, a singer adulated in her time and cousin of François Couperin, was chosen by the organist Gaétan Jarry, its founder and conductor, as the muse of the ensemble.

Naturally turned towards the French Baroque, the preferred repertoire of this muse who excelled in it "with great lightness and marvellous taste" (Titon du Tillet), the Ensemble *Marguerite Louise* made a remarkable entry into the recording world in 2015 with its first recording, *Motets pour une Princesse* (L'Encelade), dedicated to Charpentier; a critically acclaimed disc that allowed

the ensemble to make its mark: a unique emotional intensity and a rich, generous, personal sound.

Since 2016, the Ensemble Marguerite Louise has had the pleasure of collaborating regularly with the Château de Versailles, at the Royal Opera House in operatic productions, or in the chapel in sacred programmes, where Marguerite Louise Couperin performed, being one of the first women to be allowed to perform there. In 2017, the Ensemble Marguerite Louise performed Charpentier's emblematic opera *Les Arts Florissants*, the recording of which was released on the Château de Versailles Spectacles label in September 2018 and unanimously hailed as a reference (*5 Diapasons*, *5 Classica stars* and

*Opéra Magazine's Diamond*). Since then, nearly a dozen recordings have been made for the label, devoted to Lully (*La Grotte de Versailles*, *George Dandin*), Lalande (*grands motets*) Rameau (*Rameau Triomphant* with tenor Mathias Vidal, as well as the complete sacred works), Mondonville (*Les Grands Motets*), Handel (*Organ Concertos*, *the Chandos Anthems*)...

Exporting the French repertoire with its own aesthetics, the Ensemble Marguerite Louise is popular in France and abroad (*Festival Radio France Occitanie*,

*Rencontres Musicales de Vézelay*, *Sinfonia en Périgord*, *Journées musicales d'Automne de Souvigny*, *Festival de musique sacrée de Saint Malo*, *Cité de la Musique*, *Palais Farnèse de Rome*...). In 2021-22, the Ensemble Marguerite Louise will perform accompanying the actor and director Michel Fau in the play *George Dandin* by Molière/Lully, for nearly eighty performances in France and Europe.

The Marguerite Louise ensemble is a member of the Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés. It is funded by La Fondation Orange, La Caisse des Dépôts, La Société Générale and the City of Versailles.

---

Marguerite Louise lässt sich von der legendären Stimme der echten Marguerite Louise inspirieren, einer zu ihrer Zeit hochgeschätzten Sängerin und Cousine François Couperins, die vom Organisten Gaétan Jarry, dem Gründer und Leiter des Ensembles, als Muse ausgewählt wurde.

Wie selbstverständlich dem französischen Barock zugewandt, dem bevorzugten Repertoire dieser Sängerin, die darin „mit

großer Leichtigkeit und wunderbarem Geschmack“ (Titon du Tillet) brillierte, gelang dem Ensemble Marguerite Louise 2015 mit seiner ersten, Charpentier gewidmeten Aufnahme *Motets pour une Princesse* (bei L'Encelade) ein bemerkenswerter Einstieg in die Tonträgerwelt. Diese von der Kritik gefeierte CD ermöglichte es dem Ensemble, sich mit einer einzigartigen emotionalen Intensität und einem reichen, großzügigen, persönlichen Klangbild zu profilieren.

Seit 2016 hat Marguerite Louise das Vergnügen, regelmäßig mit dem Château de Versailles zusammenzuarbeiten, sei es an der Opéra Royal bei Opernproduktionen oder in der Kapelle bei geistlichen Programmen, eben dort wo Marguerite Louise Couperin als eine der ersten Frauen die Genehmigung hatte aufzutreten.

Im Jahr 2017 führte Marguerite Louise Charpentiers emblematische Oper *Les Arts Florissans* auf, die im September 2018 vom Label Château de Versailles Spectacles veröffentlicht und einstimmig als vorbildlich anerkannt wurde (Auszeichnungen: 5 Diapasons, 5 Sterne von Classica und einen „Diamant“ von Opéra Magazine). Seitdem sind fast ein Dutzend Aufnahmen für das Label entstanden, die Lully (*La Grotte de Versailles*, *George Dandin*), Lalande (*Grands Motets*), Rameau (*Rameau Triomphant* mit dem Tenor Mathias Vidal sowie das gesamte geistliche Werk),

Mondonville (*Grands Motets*), Händel (Orgelkonzerte, *Chandos Anthems*) u.a.m. gewidmet sind.

Das überall erfolgreiche Ensemble Marguerite Louise macht das französische Repertoire mit seiner eigenen Ästhetik in und außerhalb Frankreichs bekannt. (Festival Radio France Occitanie, Rencontres Musicales de Vézelay, Sinfonia en Périgord, Journées musicales d'Autonne von Souvigny, Festival de musique sacrée von Saint Malo, Cité de la Musique, Palazzo Farnese in Rom usw.).

In den Jahren 2021-22 spielt Marguerite Louise an der Seite des Schauspielers und Regisseurs Michel Fau in dem Stück *George Dandin* von Molière/Lully in fast achtzig Aufführungen in Frankreich sowie im restlichen Europa.

Das Ensemble Marguerite Louise ist Mitglied der „Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés“. Es wird von der Stiftung Orange, der Caisse des Dépôts, der Société Générale und der Stadt Versailles unterstützt.



Gaétan Jarry, chœur & orchestre Marguerite Louise, Chapelle Royale de Versailles



Marguerite Louise, Opéra Royal de Versailles



## In exitu Israel

1. In exitu Israel de Ægypto,  
Domus Jacob de populo barbaro,  
Facta est Judæa sanctificatio ejus,  
Israel potestas ejus.

2. Mare vidit, et fugit ;

3. Jordanis conversus est retrorsum.

4. Montes exultaverunt ut arietes,  
Et colles sicut agni ovium.

5. Quid est tibi, mare, quod fugisti ?  
Et tu, Jordanis, quia conversus es retrorsum ?  
A facie Domini mota est terra,  
A facie Dei Jacob ;

6. Qui convertit petram in stagna aquarum,  
Et rupem in fontes aquarum.  
Non nobis, Domine non nobis ;  
Sed nomini tuo da gloriam.

7. Qui timent Dominum speraverunt in Domino ;  
Adjutor eorum et protector eorum est.  
Dominus memor fuit nostri,  
Et benedixit nobis.

8. Non mortui laudabunt te, Domine ;  
Neque omnes qui descendunt in infernum.  
Sed nos qui vivimus, benedicimus Domino,  
Ex hoc nunc et usque in sæculum.

1. Quand Israël fut sorti de l'Égypte,  
& que la maison de Jacob eut quitté  
ce peuple barbare,  
La Judée devint son sanctuaire,  
& Israël devint le peuple soumis à ses loix.

2. La mer vit & prit la fuite ;

3. le Jourdain remonta vers sa source.

4. Les montagnes tressaillirent comme des beliers,  
& les colines bondirent comme les petits des brebis.

5. O mer, pourquoi as-tu fui ?  
O Jourdain, pourquoi es-tu remonté vers ta source.  
C'est que la présence du Seigneur,  
Dieu de Jacob, a fait trembler la terre.

6. C'est lui qui a converti la pierre en un torrent,  
& le rocher en une source d'eau.  
Non, Seigneur, ce n'est point à nous qu'est due  
la gloire,  
donnez-la uniquement à votre nom.

7. Ceux qui craignent le Seigneur, ont espéré en lui ;  
il est leur appui & leur protecteur.  
Le Seigneur s'est ressouvenu de nous,  
& il nous a bénis.

8. Les morts ne vous loueront pas Seigneur,  
ceux qui descendent dans le tombeau n'exalteront  
pas vos grandeurs.  
Mais nous qui vivons encore, nous bénissons  
le Seigneur dès ce moment & toujours dans la suite.

1. When Israel came out of Egypt:  
and the house of Jacob from among  
the strange people,  
Judah was his sanctuary:  
and Israel his dominion.

2. The sea saw that,

3. Jordan was driven back.

4. The mountains skipped like rams:  
and the little hills like young sheep.

5. What aileth thee, O thou sea, that thou fleddest:  
that thou wast driven back?  
Tremble, thou earth, at the presence of the Lord:  
at the presence of the God of Jacob;

6. Who turned the hard rock into  
a standing water:  
and the flint-stone into a springing well.  
Not unto us, O Lord, not unto us,  
but unto thy Name give the praise.

7. Ye that fear the Lord, put your trust in the Lord;  
he is their helper and defender.  
The Lord hath been mindful of us,  
and he shall bless us

8. The dead praise not thee, O Lord:  
neither all they that go down into silence.  
But we will praise the Lord:  
from this time forth for evermore.

1. Als Israel aus Ägypten auszog,  
das Haus Jakobs weg vom fremden Volk  
da wurde Juda sein Heiligtum,  
Israel das Gebiet seiner Herrschaft.

2. Das Meer sah es, und floh;

3. Der Jordan wandte sich rückwärts.

4. Die Berge hüpfen wie Widder,  
Und die Hügel wie junge Lämmer.

5. Was ist mit dir, Meer, dass du geflohen bist?  
Und du, Jordan, warum hast du dich rückwärts  
gewandt?  
Vor dem Antlitz des Herrn erbebt die Erde,  
vor dem Antlitz des Gottes Jakobs

6. der den Fels in Gewässer wandelt  
und die Felswand in Wasserquellen.  
Nicht uns, Herr, nicht uns,  
sondern deinem Namen gib Ehre.

7. Die den Herrn fürchten, hoffen auf den Herrn;  
Er ist ihr Helfer und ihr Beschützer.  
Der Herr war unser Gedanke,  
und er hat uns gesegnet.

8. Nicht die Toten loben dich, Herr,  
und keiner derer, die zur Unterwelt hinabfahren.  
Wir aber, die leben, wir wollen den Herrn preisen,  
von nun an bis in Ewigkeit.

## Dominus regnavit

9. Dominus regnavit, decorem indutus est ;  
Indutus est Dominus fortitudinem,  
et præcinxit se.

10. Etenim firmavit orbem terræ,  
Qui non commovebitur.

11. Parata sedes tua ex tunc ;  
A sæculo tu es.

12. Elevaverunt flumina, Domine,  
Elevaverunt flumina vocem suam,  
Elevaverunt flumina fluctus suos,  
A vocibus aquarum multarum.  
Mirabiles elationes maris ;  
Mirabilis in altis Dominus.

13. Testimonia tua credibilia facta sunt nimis ;  
Domum tuam decet sanctitudo,  
Domine, in longitudinem dierum.

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

9. Le Seigneur a régné, il s'est revêtu de gloire :  
il s'est revêtu de force,  
& il s'est préparé pour la création.

10. Car il a établi la terre,  
& elle ne sera point ébranlée.

11. Votre trône, Seigneur, étoit établi dès-lors :  
vous êtes de toute éternité.

12. Seigneur, les fleuves ont élevé leur voix ;  
oui, ils ont élevé leur voix.  
Les fleuves ont élevé leurs flots,  
tandis que leurs eaux faisoient retentir  
leurs mugissemens.  
Les élévations de la mer sont admirables :  
le Seigneur dans sa gloire est bien plus  
admirable encore.

13. Vos témoignages sont pleins de vérité :  
la sainteté convient à votre maison, Seigneur,  
dans toute l'étendue des jours.

14. Gloire au Père, & au Fils, & au Saint-Esprit :  
A présent & toujours, comme dès le  
commencement,  
& dans tous les siècles des siècles.  
Amen.

9. The Lord hath reigned, he is clothed  
with beauty; The Lord is clothed with strength,  
and has girded himself.

10. For he has established the world,  
which shall not be moved.

11. Thy throne is prepared from of old;  
thou art from everlasting.

12. The floods have lifted up, O Lord;  
the floods have lifted up their voice.  
The floods have lifted up their waves,  
with the voices of many waters.  
Wonderful are the surges of the sea;  
wonderful is the Lord on high.

13. Thy testimonies are become exceedingly  
credible; holiness befits thy house,  
O Lord, unto length of days.

14. Glory be to the Father, and to the Son, and to  
the Holy Spirit.  
As is was in the beginning,  
now, and forever, and unto the ages of ages.  
Amen.

9. Der Herr ist König und herrlich geschmückt;  
Der Herr ist umgürtet mit Macht  
und hat ein Reich angefangen,

10. Auch der Weltkreis steht fest,  
und wird nicht wanken.

11. Von Anbeginn steht dein Stuhl fest;  
du bist ewig.

12. Herr, die Wasserströme erheben sich,  
die Wasserströme erheben ihr Brausen,  
die Wasserströme heben empor die Wellen.  
Die Wasserwogen im Meer sind groß  
und brausen mächtig;  
Der Herr aber ist noch größer in der Höhe.

13. Dein Wort ist eine rechte Lehre.  
Heiligkeit ist die Zierde deines Hauses,  
O Herr, ewiglich.

14. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem  
Heiligen Geist,  
wie es war im Anfang, jetzt und immerdar,  
und von Ewigkeit zu Ewigkeit.  
Amen.

## Cœli enarrant gloriam Dei

15. Cœli enarrant gloriam Dei  
et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.

16. Non sunt loquelæ, neque sermones,  
quorum non audiantur voces eorum.

17. In omnem terram exivit sonus eorum,  
et in fines orbis terræ verba eorum.

18. In sole posuit tabernaculum suum,  
et ipse tanquam sponsus procedens  
de thalamo suo,

19. Exultavit ut gigas  
ad currendam viam :  
a summo cœlo egressio ejus.  
Et occursum ejus usque ad summum ejus :  
nec est qui se abscondat a calore ejus.  
Cœli enarrant gloriam Dei

20. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

21. Sicut erat in principio et nunc et semper,  
Et in sæcula sæculorum.  
Amen.

15. Les cieux racontent la gloire de Dieu,  
& le firmament annonce les ouvrages de ses mains.

16. Ce n'est point un langage, ce ne sont point  
des paroles dont on n'entende point la signification.

17. L'éclat de leur voix s'est répandu dans  
toute la terre,  
& leur parole s'est fait entendre jusqu'aux confins  
du monde.

18. Il a placé son pavillon dans le soleil;  
et cet astre semblable à un nouvel époux qui sort  
de sa couche,

19. S'est élancé plein de joie, comme un géant,  
pour parcourir sa carrière:  
il est sorti de l'extrémité du ciel.  
Sa révolution s'est faite jusqu'à l'autre extrémité;  
& personne n'a été privé de sa chaleur.  
Les cieux racontent la gloire de Dieu.

20. Gloire au Père, & au Fils, & au Saint-Esprit :

21. A présent & toujours, comme dès le  
commencement, & dans tous les siècles des siècles.  
Amen.

15. The heavens declare the glory of God,  
and the firmament showeth his handiwork

16. There is no speech nor language,  
where their voice is not heard.

17. Their line is gone out through all the earth,  
and their words to the end of the world.

18. In them hath he set a tabernacle for the sun,  
which is as a bridegroom coming out of his  
chamber,

19. and rejoiceth as a strong man  
to run a race.  
His going forth is from the end of the heaven,  
and his circuit unto the ends of it:  
and there is nothing hid from the heat thereof.  
The heavens speak of the glory of God.

20. Glory be to the Father, and to the Son,  
and to the Holy Spirit.

21. As is was in the beginning,  
now, and forever, and unto the ages of ages.  
Amen.

15. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,  
und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.

16. Es ist keine Sprache noch Rede,  
da man nicht ihre Stimme höre.

17. Ihre Schnur gehet aus in alle Lande  
und ihre Rede an der Welt Ende;

18. er hat der Sonne eine Hütte  
in denselben gemacht.  
Und dieselbe gehet heraus, wie ein Bräutigam  
aus seiner Kammer,

19. und freuet sich wie ein Held,  
zu laufen den Weg.  
Sie gehet auf an einem Ende des Himmels  
und läuft um bis wieder an dasselbe Ende;  
und bleibt nichts vor ihrer Hitze verborgen.  
Der Himmel erzählt von der Ehre Gottes.

20. Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und dem Heiligen Geist,

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

Traduction française des psaumes du Père Guillaume-François Berthier (1704-1782), sj, *Les Psaumes traduits en français, avec des notes et des réflexions*, Paris, Mériçot, 8 vol., 1785.

La traduction de la doxologie [Gloria Patri...] est empruntée au *Bréviaire de Paris traduit en français. Imprimé par l'ordre de Monseigneur l'Archevêque, Partie I (Automne)*, Paris, Aux dépens des Libraires associés pour les usages du diocèse, 1742, f. A1.



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

## 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

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

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

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

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

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

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

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

## Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

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

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

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namenhaften 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 allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



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

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

Contact: [amisoperaroyal@gmail.com](mailto:amisoperaroyal@gmail.com)  
+33 1 30 83 70 92



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

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

Contact: [mecanat@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecanat@chateauversailles-spectacles.fr)  
+33 1 30 83 76 35



Joëlle Broguet

## In Memoriam

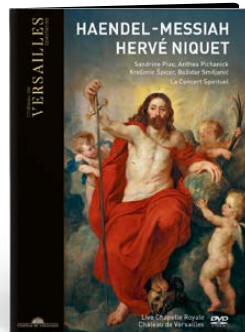
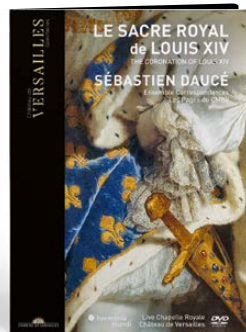
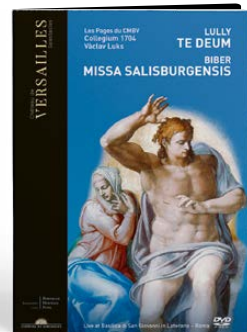
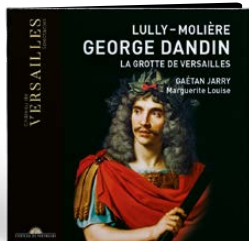
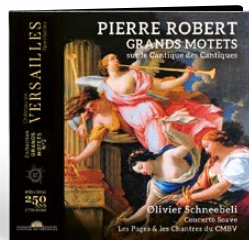
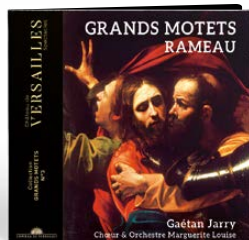
Joëlle Broguet (1954-2020)

Avec une inépuisable énergie, Joëlle Broguet faisait chaque jour le bonheur de ses amis. Passionnée d'art, de musique et de spectacle, elle dédia son enthousiasme à créer et développer l'ADOR, Association des Amis de l'Opera Royal, aujourd'hui forte de plus de 300 membres. Son destin brutalement écourté en 2020 nous laisse orphelins de sa bonté, de sa sincérité, de son empathie, de son sourire irradiant. Une cérémonie d'hommage lui fut rendue en 2020 à la Chapelle Royale de Versailles, à l'occasion de laquelle lui fut décernée à titre posthume la distinction de Chevalier dans l'Ordre des

Arts et des Lettres. Jean-Claude Broguet, son époux, avait souhaité que Gaëtan Jarry et l'ensemble Marguerite Louise interprètent durant cette soirée deux grands motets de Mondonville: *In Exitu Israel*, et *Dominus regnavit*. Ils furent enregistrés en 2021. Ce CD, réalisé grâce au soutien de Jean-Claude – qu'il en soit chaleureusement remercié – est animé du souvenir vibrant de Joëlle, auquel il est affectueusement dédié: puissent la beauté solaire et l'ardeur irrépressible qui se dégagent de cette musique nous rappeler les plus beaux moments passés auprès d'elle.



LA COLLECTION  
 Château de  
**VERSAILLES**  
 Spectacles





# LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!  
[www.live-operaversailles.fr](http://www.live-operaversailles.fr)

Enregistré du 13 au 16 novembre 2020, et du 28 au 30 mars 2021  
à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Prise de son, direction artistique, mixage et mastering : Florent Ollivier  
Assistants à la prise de son : Louis Delegrange, Tom Fougeoire,  
Takashi Jen, Francesco Parolo, Jean Viardot  
Montage : Marie Delorme et Florent Ollivier

Partitions de *In Exitu Israel* et *Dominus Regnavit* réalisées  
par les Éditions des Abbesses

"Caeli enarrant gloriam dei" de Jean-Joseph Cassanea de Mondonville,  
édition critique Cécile Davy-Rigaux © Salabert / 20 minutes  
Enregistrées en accord avec les éditions Durand-Salabert-Eschig.  
Tous droits de l'éditeur de l'oeuvre réservés. Sauf autorisation,  
la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour  
exécution publique, radiodiffusion ou télédiffusion sont interdits.

Traductions anglaises & allemandes : ADT International  
Marguerite Louise direction artistique – Gaëtan Jarry – [www.margueritelouise.com](http://www.margueritelouise.com)  
Co-production : Cité de la Voix

## Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur  
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques  
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition  
Stéphanie Hokayem, Laure Frélaud, conception graphique

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

[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

Facebook @chateauversailles.spectacles

Twitter @CVSpectacles @OperaRoyal

YouTube Château de Versailles Spectacles

Couverture : *Portrait de Mondonville, Quentin de La Tour, 1747* ;  
p. 3, 45 © Pascal le Mée ; p. 6, 15, 25 © Bibliothèque nationale de France ;  
p. 24 Versailles, © Bibliothèque municipale Ms F 87 ; p. 35 Dallas Museum of Art ;  
p. 36 © François Berthier ; p. 46-47 © Franz Griens ; p. 54 © DR ;  
4e de couv © DR  
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles



cité  
de  
La Voix

centre national d'art vocal

Marguerite Louise  
Gaëtan Jarry



ÉDITIONS DES ABBESSES



DURAND SALABERT ESCHIG  
Editions Musicales



Fondation orange



Jacques Rigaud, *Vue de la Chapelle royale de Versailles, détail*. Huile sur toile, 1725.