

Château de
VERSAILLES
Spectacles

LEÇONS DE TÉNÈBRES COUPERIN

Sophie Junker · Florie Valiquette



Stéphane Fuget
Orchestre de l'Opéra Royal

LEÇONS DE TÉNÈBRES

60'30

François Couperin (1668-1733)

Première Leçon de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Sophie Junker

16'20

1	Incipit Lamentatio	2'40
2	Beth – Plorans ploravit in nocte	3'43
3	Ghime! – Migravit Juda propter afflictionem	1'50
4	Daleth – Viae Sion lugent	2'20
5	Heth – Facti sunt hostes	2'23
6	Jerusalem, convertere	3'06

Deuxième Leçon de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Florie Valiquette

12'21

7	Vau	0'36
8	Vau – Et egressus est a filia Sion	1'24
9	Zain – Recordata est Jerusalem	3'07
10	Heth – Peccatum peccavit Jerusalem	1'56
11	Teth – Sordes eius in pedibus	2'37
12	Jerusalem, convertere	2'41

Troisième Leçon de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Première voix : Sophie Junker

Deuxième voix : Florie Valiquette

11'17

13	Ioth – Manum suam misit hostis	1'29
14	Caph – Omnis populus eius gemens	1'48
15	Lamed – O vos omnes qui transitis per viam	2'37
16	Mem – De excelso misit	1'40
17	Nun – Migilavit iugum iniquitatum mearum	1'54
18	Jerusalem, convertere	1'48

Michel Richard de Lalande (1657-1726)

Cantique Quatrième :

Sur le Bonheur des Justes et le Malheur des Réprochés

Première voix : Florie Valiquette

Deuxième voix : Sophie Junker

13'28

19	Heureux qui de la sagesse	2'11
20	De quelle douleur profonde	2'17
21	Infortunés que nous sommes	2'03
22	Pour trouver un bien fragile	2'23
23	De nos attentats injustes	1'56
24	Ainsi d'une voix plaintive	2'38

François Couperin (1668-1733)

Motet pour le Jour de Pâques : Victoria Christo Resurgenti !

Première voix : Florie Valiquette

Deuxième voix : Sophie Junker

7'04

25	Victoria Christo resurgenti	1'33
26	Haec est dies	1'31
27	Sic Jesus pastor	2'20
28	Praesta ut nos resurgamus	1'40

Sophie Junker,
Florie Valiquette,
sopranos

Stéphane Fuget,
direction, clavecin et orgue

Orchestre de l'Opéra Royal

Lucile Boulanger, basse de viole
Alice Coquart, basse de violon
Pierre Rinderknecht, théorbe



Stéphane Fuget, Florie Valiquette, Sophie Junker et l'Orchestre de l'Opéra Royal

De l'ornementation en France à l'époque baroque

Par Stéphane Fuget

La notion d'interprétation pose sans cesse la question de la lecture de la partition, et donc de sa matière même. Particulièrement à l'époque baroque, la partition est une trame laissée par le compositeur pour faire revivre son œuvre. Il ne faudrait pas se laisser abuser par elle comme par un trompe-l'œil; il y manque souvent un grand nombre d'informations: nuances, instrumentations, ornements, modes de jeu, etc. La majorité de ces compositeurs laisse ainsi aux interprètes une grande latitude pour faire revivre leurs partitions.

Ils ont parfois écrit quelques lignes d'explications, souvent en préface de leurs œuvres, pour mieux les interpréter. Mais le langage théorique a ses limites. C'est pourquoi ils peuvent inviter le lecteur à venir les voir chez eux afin d'apprendre à jouer leurs pièces ou à réaliser correctement tel ou tel ornement difficile à décrire.

Or nous vivons presque quatre siècles plus tard, sans tradition aucune qui nous soit parvenue de cette époque, certaines périodes ayant pu faire effet de rupture interprétative. Quelques partitions, quelques textes,

pas d'enregistrements – si ce n'est pour témoigner certaines orgues, serinettes, et autres horloges mécaniques datant du XVIII^e siècle qui nous donnent à entendre des interprétations souvent surprenantes. Plus près de nous, il n'y a qu'à écouter Adelina Patti dans *Norma*, Joseph Joachim dans Brahms, ou Rachmaninov dans son *prélude en ut dièse mineur* pour ressentir combien les goûts et les pratiques changent avec le temps qui passe. C'est bien le gouffre entre notation et interprétation qui est au centre de cette problématique. Nous serions certainement très surpris d'entendre un enregistrement d'époque d'une tragédie lyrique de Lully, ou de l'*Euridice* de Peri, ou d'un opéra de Haendel...

En France, différentes sources attestent de l'ajout d'ornements à la partition dès le début du XVII^e siècle. Jehan Titelouze, compositeur et organiste pionnier du baroque français nous en donne la raison: «La mesure et les accents sont recommandables tant aux voix qu'aux instruments, la mesure réglant le mouvement, et les accents animans

le chant des parties. [...] Pour les accents, la difficulté d'aposer des caractères a tant de notes qu'il en faudroit m'en a fait rapporter au jugement de celui qui touchera, comme je fais des cadences qui sont communes ainsi que chacun sçait.» (Titelouze, *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue*, 1623). Le théoricien Marin Mersenne, son contemporain, en témoigne : « Mais il seroit nécessaire d'avoir plusieurs caractères particuliers pour marquer les endroits des martelemens, des tremblemens, des battemens, et des autres gentillesces, dont cet excellent Organiste enrichit son jeu, lors qu'il touche le Clavier » [...] (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Seconde Partie, Livre Sixième, 1637).

Tout au long de la période baroque, ces ornements sont abondamment décrits dans les traités – ceux de Mersenne, Loulié, Rousseau (Jean), Millet, Bacilly, Pignolet de Montéclair, Bérard, Raparlier, Lécuyer, Lacassagne pour ne citer qu'eux – et sont explicités également dans les tables d'agrèments que les compositeurs publient souvent avec leurs œuvres instrumentales pour expliquer les signes qu'ils utilisent, ou dans les préfaces qu'ils adressent aux interprètes (d'Anglebert, Couperin, Rameau, Hotteterre, etc).

Plusieurs facteurs déterminent le choix des ornements et leur place, notamment le caractère de la pièce, le tempo, le type d'instrument sur lequel on joue, la longueur des notes. Bertrand de Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* (1668), complète ces indications, indiquant qu'on doit choisir les ornements en fonction notamment des longueurs de syllabes. Pour témoignage encore du soin apporté à ce lien entre syllabes et ornementation, Brossard et Bérard soulignent que la prononciation même des nasales varie si elles portent un ornement ou non : nasalisées comme de nos jours si elles n'en portent pas, et dénasalisées si elles en portent (c'est-à-dire chantée voyelle pure d'abord, le « n » venant en toute fin de note). Ainsi dans une même phrase on pouvait avoir les deux prononciations sans recherche d'homogénéité.

Bacilly, ou Millet dans sa *Belle Méthode ou l'Art de bien chanter*, publiée en 1666, donnent dans leurs ouvrages des conseils, des règles, applicables à toutes sortes de musiques, sacrées ou non. Le traité de Millet se termine d'ailleurs par des airs profanes et des pièces religieuses. Tous deux écrivent quantité d'ornements dans leurs pièces, et préconisent de les rajouter

quand ils ne sont pas écrits. Cette surcharge ornementale se retrouve aussi bien dans ce qu'on appelle l'air de cour – Bacilly, Chabanceau de La Barre, d'Ambruy, Lambert en donnent des exemples rutilants – que dans la musique religieuse, depuis les *Leçons de Ténèbres* de Geoffroy, Lambert, Charpentier et autres, jusqu'aux diverses pièces vocales religieuses de Nivers pour ne nommer que lui.

Au XVIII^e siècle, cette volonté de précision se poursuit. Michel Pignolet de Montéclair, dans ses *Principes de Musique*, détaille en 1736 les « dix-huit agrèments principaux dans le chant » : « le coulé, le port de voix, la chute, l'accent, le tremblement, le pincé, le flatté, le balancement, le tour de gosier, le passage, la diminution, la coulade, le trait, le son filé, le son enflé, le son diminué, le son glissé, et le sanglot. » Il précise à chaque fois la manière de les faire, de façon parfois très évocatrice (« Le sanglot est un enthousiasme qui prend son origine dans le fond de la poitrine, et qui se forme par une aspiration violente qui ne laisse entendre au dehors qu'un souffle sourd et suffoqué »), mais indique également les endroits appropriés à leur emploi, se plaçant ainsi dans la pure tradition des musiciens du XVII^e siècle.

Si Lalande, en cela témoin de son temps, nous laisse libre quant à une grande partie des ornements à rajouter, Couperin, en cela bien exceptionnel pour son époque, impose à ses interprètes de suivre scrupuleusement ceux qu'il choisit. En préface de son *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, publié en 1722, il nous rappelle « qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agrèments qu'on veut ». « Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées ». En effet, Couperin s'est donné grand soin pour « marquer les agrèments à ses pièces », et ses éditions témoignent d'un grand souci de précisions à tous les niveaux (précision de la gravure, valeurs des notes, figures des ornements, etc.). Il faut dire que, comme chez d'Anglebert, l'œuvre gravée de Couperin est fortement chargée en ornements. Il n'est donc pas impensable d'y apporter la même quantité dans son œuvre non publiée dont le motet *Victoria* fait partie.

Toute cette dentelle musicale participe de l'image cohérente d'un monde dans lequel l'ornement vient sublimer le quotidien, de la plus petite broderie d'un vêtement aux ors les plus extravagants d'un maître-autel.



Chapelle Royale de Versailles

Ornamentation in France in the Baroque period

By Stéphane Fuget

The notion of interpretation constantly raises the question of how to read a score, and therefore of its very substance. Particularly in the Baroque period, the score is a framework left by the composer around which his work can be organized and brought to life. One should not therefore be led astray by it as one might be for example a *trompe-l'oeil*; it often lacks a great deal of information: nuances, instrumentation, ornaments, styles of playing, etc. The majority of these composers thus leave the performers a great deal of latitude in order for them to bring their scores to life.

Sometimes composers wrote a few lines of explanation, often as a preface to their works, to inform us how to interpret them better. But theoretical language has its limits. This is why they may often have invited musicians to come and see them at their home in order to learn how to play their pieces or how to play correctly this or that ornament which may be difficult to describe.

However, we live almost four centuries later, without any tradition that has come down to us from that time, as some periods may have been victim of an interpretative break. A few scores, a few texts, no recordings – except for some organs, barrel organs, and other mechanical clocks dating from the 18th century which enable us to hear some often surprising interpretations. Closer to home, one only has to listen to Adelina Patti in *Norma*, Joseph Joachim in Brahms, or Rachmaninov in his *prelude in C sharp minor* to comprehend how tastes and practices change with the passage of time. It is the gulf between notation and interpretation that is at the centre of this problem. We would certainly be very surprised to hear a period recording of a *tragédie-lyrique* by Lully, or Peri's *Euridice*, or an opera by Handel...

In France, various sources attest to the addition of ornaments to the score as early as the beginning of the 17th century. Jehan Titelouze, the pioneering composer and organist of the French baroque, explains why: “*barlines and accents are recommended for both voices and*

instruments, with the barline regulating the movement and the accents enlivening the sung parts ...] As for accents, the difficulty of placing characters on so many notes means that I have come to rely on the judgement of the performer, in the same way that I play frequently used cadences that everyone knows.” (Titelouze, *Hymnes de l’Eglise pour toucher sur l’orgue*, 1623). The theorist Marin Mersenne, his contemporary, testifies to this: “But it would be necessary to have several specific symbols to mark the incidence of the *martelemens* (*martelé*), *tremlemens* (*tremelo*), *battemens* (*beats*), and other graces, of which this excellent Organist enriches his playing, when he touches the Keyboard” [...] (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, Second Part, Sixth Book*, 1637).

Throughout the baroque period all these ornaments are described at length in treatises – those by Mersenne, Loulié, Rousseau (Jean), Millet, Bacilly, Pignolet de Montclair, Bérard et Raparlier, Lécuyer, Lacassagne, to name but a few – and are also explained in tables of ornaments that instrumentalists often published with their works to explain the sign that they use or in the prefaces they sent to the performers – (d’Anglebert, Couperin, Rameau, Hotterre, etc.)

Several factors determine the choice of ornaments and their placement, including the character of the piece, the tempo, the type of instrument being played, and the length of the notes. Bertrand de Bacilly, in his *Remarques curieuses sur l’Art de bien chanter*, (1668), completes these indications, indicating that ornaments should be chosen according to the length of the syllables. As further evidence of the care taken concerning this link between syllables and ornamentation, Brossard and Bérard both point out that the very pronunciation of the nasals varies depending on if they are ornamented or not: nasalised as nowadays if they are not, and denasalised if they are (i.e. sung with a pure vowel first, with the “n” coming at the very end of the note). Thus in the same sentence one could find both pronunciations in the same sentence without worrying about homogeneity.

Bacilly, or Millet in his *Belle Méthode ou l’Art de bien chanter*, published in 1666, give in their works advice and rules applicable to all kinds of music, sacred or not. Millet’s treatise ends with secular tunes and religious pieces. Both write a large number of ornaments in their pieces, and recommend adding them when

they are not written. This ornamental overload is found both in what is known as the court air – Bacilly, Chabanceau de La Barre, d’Ambruys and Lambert give shining examples of this – and in religious music, from the *Leçons de Ténèbres* by Geoffroy, Lambert, Charpentier and others, to the various religious vocal pieces of Nivers to name but a few.

In the 18th century, this desire for precision continued. In 1736, Michel Pignolet de Montclair, in his *Principes de Musique*, details the “dix-huit agréments principaux dans le chant” the 18 principle ornaments in singing: the *coulé*, the *port de voix*, the *chûte*, the *accent*, the *tremblement*, the *pincé*, the *flatté*, the *balancement*, the *tour de gossier*, the *passage*, the *diminution*, the *coulade*, the *trait*, the *son filé*, the *son enflé*, the *son diminué*, the *son glissé*, and the *sanglot*. Each time he specifies the manner of making them, sometimes in a very evocative way (“The *sanglot* is achieved from the energy which originates in the middle of the chest, and which is formed by a violent intake of breath but which only results in a muffled and strangulated gasp”), but also indicates the appropriate places to use them, thus placing himself in the pure tradition of 17th century musicians.

While Lalande, as a witness of his time, leaves us free to add a large part of the ornaments, Couperin, exceptional for his time, requires his interpreters to follow scrupulously those he chooses. In the preface to his *Troisième livre de pieces de clavecin*, published in 1722, he reminds us that “it is not in anyone’s gift to add to add as many ornaments as one should wish”. “I therefore declare that my pieces must be performed as I have marked them”. Indeed, Couperin took great care to “indicate the ornaments in his pieces”, and his editions show a great concern for precision at all levels (precision of the engraving, values of the notes, ornaments, etc.). It must be said that, as with d’Anglebert, Couperin’s engraved work is heavily loaded with ornaments. It is therefore not out of the question to add the same quantity in his unpublished work, of which the Victoria motet is a part.

All this musical decoration is part of the coherent image of a world in which ornament sublimates everyday life, from the smallest embroidery on a garment to the most extravagant gilding on a high altar.

Über die Verzierungskunst der Barockzeit in Frankreich

Von Stéphane Fuget

Der Begriff der Interpretation wirft unentwegt die Frage nach der Lesart einer Partitur auf, und damit nach ihrer ureigensten Materie. Besonders in der Barockzeit und vor allem im 17. Jahrhundert war die Partitur gleichsam ein Raster, das der Komponist hinterließ, damit sein Werk wieder erweckt werden kann. Man sollte sich von ihr nicht wie von einem Trompe-l'oeil täuschen lassen; es fehlen darin viele Informationen: Nuancen, Instrumentierung, Verzierungen, Spielweisen usw. Die meisten dieser Komponisten lassen den Interpreten daher viel Spielraum, um ihren Partituren neues Leben einzuhauchen.

Damit man ihre Werke besser interpretiert, schrieben die Komponisten meist im Vorwort dazu einige erläuternde Zeilen. Doch theoretische Erklärungen stoßen oft an ihre Grenzen. Um dem entgegenzuwirken, konnte es durchaus vorkommen, dass die Komponisten den Leser zu sich einluden, um ihm beizubringen, wie man Stücke spielen oder dieses oder jenes schwer zu beschreibende Ornament richtig ausführen soll.

Heute, fast vier Jahrhunderte später, fehlt uns leider jegliche Kenntnis der aus dieser Zeit überlieferten Tradition. Darüber hinaus gab es Perioden, in denen ein interpretatorischer Bruch stattfand. Erhalten sind uns einige Partituren, ein paar Texte, keine Aufnahmen – abgesehen von der Zeugenschaft einiger Orgeln, Serinetten und mechanischer Uhren aus dem 18. Jahrhundert mit oft überraschenden Interpretationen. Aus jüngerer Zeit brauchen wir nur Adelina Patti in *Norma*, Joseph Joachims Brahms-Interpretationen oder Rachmaninov in seinem Prélude in cis-Moll hören, um zu fühlen, wie sich Geschmack und Praxis im Laufe der Zeit verändern. Im Zentrum dieser Problematik steht eben dieser Abgrund zwischen Notation und Interpretation. Sicherlich wären wir sehr überrascht, könnten wir eine Aufnahme aus der Entstehungszeit einer *Tragédie lyrique* von Lully oder von Peris *Euridice* oder einer Oper von Händel hören...

In Frankreich bezeugen verschiedene Quellen, dass ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts Verzierungen zur Partitur

hinzugefügt wurden. Jehan Titelouze, der als Komponist und Organist ein Pionier des französischen Barocks war, nennt uns den Grund dafür: „Takt und Akzente sind sowohl für Stimmen als auch für Instrumente empfehlenswert, wobei der Takt die Bewegung reguliert und die Akzente den Gesang der Stimmen beleben. [...] Was die Akzente anbelangt, so hat mich die Schwierigkeit, so vielen Noten wie notwendig ein besonderes Zeichen zu verleihen, dazu gebracht, dem Interpreten zu vertrauen, dass er wie ich Kadenzes spielt, die, wie jeder weiß, häufig sind.“ (Titelouze, *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue [Kirchliche Hymnen auf der Orgel zu spielen]*, 1623). Das wird auch von seinem Zeitgenossen, dem Theoretiker Marin Mersenne, bestätigt: „Doch es wäre notwendig, über mehrere besondere Zeichen zu verfügen, um die Stellen des hämmernden Spiels, der Tremoli, der Schläge und anderer auserlesener Dinge anzuzeichnen, mit denen dieser ausgezeichnete Organist sein Spiel bereichert, wenn er die Klaviatur berührt“ [...] (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, zweiter Teil, sechstes Buch, 1637).

Die gesamte Barockzeit hindurch wurden diese Verzierungen ausgiebig in Abhandlungen – von Mersenne, Loulié, Rousseau (Jean), Millet, Bacilly, Pignolet de Montéclair, Bérard, Raparlier, Lécuyer oder Lacassagne, um nur einige zu nennen – beschrieben und auch in den Verzierungstabellen erläutert, die die Komponisten (d'Anglebert, Couperin, Rameau, Hotteterre, usw.) oft mit ihren Instrumentalwerken oder in Vorworten veröffentlichten, die sie an die Interpreten richteten, um die von ihnen verwendeten Zeichen zu erklären.

Mehrere Faktoren bestimmen die Wahl der Verzierungen und ihre Platzierung, vor allem der Charakter des Stücks, das Tempo, die Art des Instruments, auf dem gespielt wird, und die Länge der Noten - die der Länge der Silben im Liedtext entspricht. Bertrand de Bacilly vervollständigte diese Hinweise in seinen *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter [Interessante Bemerkungen über die Kunst gut zu singen]* (1668), indem er erklärt, dass man die Verzierungen insbesondere je nach der Länge der Silben wählen muss. Mit welcher Sorgfalt man an diese Verbindung zwischen Silben

und Verzierungen heranging, bezeugten auch Brossard und Bérard, die betonten, dass sogar die Aussprache der Nasallaute variiert, je nachdem ob sie mit einer Verzierung versehen sind oder nicht: wenn sie nicht verziert sind, werden sie als Nasallaute ausgesprochen, wie es heute der Fall ist, wenn sie es aber sind, werden sie „entnasalisiert“ (d.h. dass zuerst ein reiner Vokal gesungen wird, wobei das „n“ erst ganz am Schluss der Note kommt). So konnte man in ein und demselben Satz zwei verschiedene Aussprachen vorfinden, ohne nach Homogenität zu streben.

Bacilly oder Millet (in seiner 1666 veröffentlichten *Belle Méthode ou l'Art de bien chanter* [Schöne Methode oder Kunst gut zu singen]) geben in ihren Werken Ratschläge und stellen Regeln auf, die auf alle Arten von Musik, sei sie geistlich oder nicht, anwendbar sind. Beide Musiker versehen ihre Stücke mit einer Menge Verzierungen und empfehlen darüber hinaus weitere hinzuzufügen, auch wenn sie nicht angegeben sind. Dieses Übermaß an Verzierungen findet sich sowohl in dem so genannten *Air de cour* [Hoflied] – Bacilly, Chabanceau de La Barre, d'Ambruy, Lambert gaben

dafür glänzende Beispiele – als auch in der geistlichen Musik, von den *Leçons de ténèbres* [Lektionen der Finsternis] Geoffroys, Lamberts, Charpentiers und anderer bis hin zu den verschiedenen religiösen Vokalstücken von Nivers, um nur ihn zu nennen.

Im 18. Jahrhundert hält dieser Wunsch nach Präzision an. 1735 beschreibt Michel Pignolet de Montéclair in seinen *Principes de Musique* die „achtzehn für den Gesang wichtigsten Verzierungen“: „*le coulé, le port de voix, la chute, l'accent, le tremblement, le pincé, le flatté, le balancement, le tour de gosier, le passage, la diminution, la coulade, le trait, le son filé, le son enflé, le son diminué, le son glissé* und *le sanglot*. » Für jede Verzierung gibt er die Art an, in der sie auszuführen ist, manchmal auf sehr anschauliche Weise („Der Sanglot ist ein Enthusiasmus, der in der Tiefe der Brust durch ein heftiges Einatmen entsteht, durch das man nur einen dumpfen, erstickten Hauch zu hören bekommt“), doch er weist auch auf die Stellen hin, die für die Verzierungen geeignet sind, und folgt so der reinen Tradition der Musiker des 17. Jahrhundert.

Während Lalonde uns als Zeuge seiner Zeit hinsichtlich eines Großteils der hinzuzufügenden Verzierungen freie Wahl lässt, ist Couperin für seine Zeit ein Ausnahmefall, da er von seinen Interpreten fordert, sich an die von ihm gewählten Verzierungen genauestens zu halten. Im Vorwort zu seinem *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* [Dritten Buch der Cembalostücke], das 1722 veröffentlicht wurde, erinnert er uns daran, dass man nicht willkürlich die Verzierungen einfügen kann, die man will. „Ich erkläre daher, dass meine Stücke so aufgeführt werden müssen, wie ich sie geschrieben habe.“ Tatsächlich notierte Couperin die Verzierungen seiner Stücke sehr

sorgfältig und seine Veröffentlichungen zeigen, dass er der Präzision auf allen Ebenen große Aufmerksamkeit schenkte (Präzision des Stichts, der Notenwerte, der Verzierungszeichen usw.). Dazu ist zu bemerken, dass Couperins publizierte Werke wie bei d'Anglebert äußerst viele Ornamente aufweisen. Es ist daher nicht undenkbar, seinen unveröffentlichten Werken, zu dem die *Victoria*-Motette gehört, ebenso viele hinzuzufügen.

All diese musikalische Feinarbeit ist Teil des kohärenten Bildes einer Welt, in der das Ornament das alltägliche Leben sublimiert, von der kleinsten Stickerei eines Gewandes bis zum extravagantesten Gold eines Hochaltars.



François Couperin (1668-1733)

Par Laurent Brunner

La seconde partie du règne de Louis XIV, celle qui recouvre l'installation à Versailles et la vieillesse du roi, est en soi une période passionnante pour la musique: Lully et Molière ont disparu, une nouvelle génération de musiciens arrive à maturité dans leur splendide héritage. Parmi ceux-ci François Couperin a une place de choix, dans un créneau bien à lui cependant: un répertoire sacré et chambriste, qui ne s'approche pas du Grand Motet dont Lalande reste le maître, ni du monde lyrique pour lequel il faut dépenser l'essentiel de son énergie si l'on veut se donner une chance de le conquérir... et qui est assez incompatible avec une charge à la Chapelle du Roi.

Dans la redécouverte des œuvres françaises de l'époque baroque, Couperin occupe cependant une place prioritaire. Son *Tombeau* par Ravel (1917) était déjà une consécration.

Dès le milieu du XX^e siècle, ses deux messes pour orgue font l'objet de concerts et d'enregistrements, et ses *Leçons de Ténèbres* connaissent la célébrité grâce au disque d'Alfred Deller. Voici Couperin sorti de l'oubli. La curiosité des interprètes, puis celle du public, font ressortir l'originalité de son œuvre pour le clavecin, qui nous paraît aujourd'hui une « somme » de l'art du clavier français.

Né en 1668 à Paris, Couperin est le membre le plus illustre d'une dynastie de

musiciens qui s'est principalement illustrée aux orgues de l'Eglise Saint Gervais, dont ils tinrent les claviers aux XVII^e et XVIII^e siècles. Son père Charles est le frère du grand claveciniste Louis Couperin (1626-1661) qui devient en 1653 le premier de la famille à tenir l'orgue de Saint Gervais. Titulaire à son tour, Charles laisse en 1679 le jeune François orphelin mais titulaire par survivance, avec un interlude assuré par le grand Lalande jusqu'à ce que François puisse tenir sa place. Elève de Jacques Thomelin (organiste de la Chapelle Royale), c'est par son entremise et celle de Lalande qu'il devient très tôt musicien du Roi, puis organiste de la Chapelle Royale de 1693 à 1733.

La vie de Couperin ne comporte en soi pas de traits saillants ni de combats homériques, pas de révolution musicale non plus. C'est ainsi sans doute qu'il s'impose comme le grand maître du clavier français au XVIII^e siècle, au côté de Jean-Philippe Rameau. Brillant musicien, compositeur prolifique, professeur de clavecin recherché des grands, il trace un parcours musical dont les œuvres publiées posent les dates principales.

En 1690 paraissent les deux œuvres maîtresses du répertoire de l'orgue classique français: la Messe à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, et la Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses. Ces deux suites de pièces d'orgue sont les seuls témoignages laissés par Couperin de son instrument de travail principal... Improvisateur par essence, l'organiste français publie en effet assez peu. Mais ces deux messes sont le « grand œuvre » de Couperin, faisant briller l'instrument tout en maîtrisant ses effets, et réalisant le premier grand recueil d'orgue français, après les publications plus anciennes de Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Lebègue, et celle de la même année de Gilles Julien. Couperin le Grand transcende ces maîtres, et l'invention mélodique de ses pièces d'orgue lui vaut la première place au Panthéon des organistes français...

Cette place de choix au sein de la Chapelle Royale inspire à Couperin nombre d'œuvres sacrées de petit effectif, en particulier une somme de Petits Motets à une ou plusieurs voix, et les fameuses *Leçons de Ténèbres* dont ne nous restent que celles du Mercredi Saint. Composées pour

les religieuses de l'Abbaye Royale de Longchamp et interprétées lors de la Semaine Sainte de 1714, elles s'inscrivent dans la grande tradition des Ténèbres, mais avec une inspiration mélodique exceptionnelle qui a en assure le succès.

Magnifique claveciniste, « Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin », Couperin publie quatre livres de pièces pour cet instrument, de 1713 à 1730, et un traité *L'Art de toucher le clavecin* en 1716, qui font le pendant français aux recueils de Bach de la même époque. S'inspirant des Suites à la française, Couperin en transcende la logique pour créer ses « ordres » auxquels une poésie subtile donne des couleurs inédites et des pamoisons bien françaises en contraste avec la grande école contrapuntique. Les noms aussi curieux que *Le Réveil-Matin*, *Les Barricades mystérieuses*, *Le Tic-toc-choc* ou *Les Ombres errantes*, ne lassent pas d'interroger l'auditeur sur l'inspiration des pièces concernées... à mille lieues du *Clavier bien tempéré*!

En musique de chambre, Couperin suit la même voie et publie plusieurs sonates à partir de 1690, puis les *Concerts Royaux*

(1722), suites de pièces issues de celles données devant le roi à son crépuscule, en 1714 et 1715: « Je les avais faites pour les petits Concerts de Chambre, où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. J'y touchais le clavecin. » Ces rares témoignages de pièces composées et jouées dans l'intimité de Louis XIV ont souvent des couleurs qui rappellent l'organiste, avec un sens abouti du rythme, et des thèmes déjà galants, mais c'est avant tout un régal pour chaque musicien dont l'instrument sonne à son meilleur. « J'aime beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend », dit Couperin: voici un manifeste de sa musique, et son ancrage dans la tradition française...

Ce « chant noble et gracieux » selon Titon du Tillet va cependant mêler la musique française et la musique italienne, dont la victoire en tous lieux n'épargne pas la France. Couperin manie habilement les deux styles pour jouer en contrastes de leurs palettes respectives. Viennent ainsi *Les Goûts Réunis* (1724), *Les Apothéoses* (1724) qui accolent celles de Lully et de Corelli, enfin *Les Nations* (1726) où se succèdent en « Sonades et suites de simphonies en Trio » la *Françoise*, *l'Espagnole*, *l'Impériale* et la *Piémontaise*.

Quelques airs profanes et deux suites de pièces pour la viole complètent en 1728 ces œuvres chambristes, dont le goût théâtral est affirmé, mais reste toujours plus pittoresque que grandiose. Ses deux filles sont elles-mêmes des musiciennes accomplies: Marie-Madeleine (1690-1742) a été religieuse et organiste à l'Abbaye de Maubuisson, tandis que Marguerite-Antoinette (1705-1778) est devenue claveciniste de la Chambre du Roi.

Abandonnant sur la fin de sa vie les charges dont il était titulaire, Couperin s'éteint en 1733 en laissant une œuvre idiomatiquement française, au charme transcendant les siècles, et dont l'esprit parle la même subtile langue que le *Turcaret* de Lesage (1709), que les *Lettres Persanes* de Montesquieu et que *Arlequin poli par l'Amour*, première pièce de Marivaux en 1720...

The second part of Louis XIV's reign, that which covers the installation at Versailles and the King's old age, is in itself an enthralling period for music: both Lully and Molière are no more, and a new generation of musicians has come to maturity in the wake of their splendid heritage. Amongst them, François Couperin takes pride of place, in a domain which was really made for him: a sacred and chamber repertoire, which did not go anywhere near the Grand Motet of which Delalande remained the master, nor the world of opera in which it is necessary to use up most of your energy if you want to give yourself a chance of making it...

but which was quite incompatible with a responsibility at the King's Chapel. In the rediscovery of French works of the baroque period, Couperin has priority. His *Tombeau* by Ravel (1917) already represented a consecration. As early as the middle of the XX century his two organ masses were recorded and performed in concert and his *Leçons de Ténèbres* became very well known thanks to the recording by Alfred Deller. And so Couperin came out of oblivion. The curiosity of performers followed by that of the public brought out once more the originality of his work for the harpsichord, which appears to us today as a "pinnacle" of French keyboard music.

Born in Paris in 1668, Couperin is the most illustrious member of a dynasty of musicians who devoted themselves to the organs of the church of Saint Gervais where they remained at the keyboards during the XVII and XVIII centuries. His father Charles, was the brother of the great harpsichordist Louis Couperin (1626-1661) who in 1653 became the first family member to be organist at Saint Gervais. In turn titular organist, Charles left the young François an orphan, but titular organist by legacy, with an interlude in which the great Delalande stepped in until François was able to take up his place. A pupil of Jacques Thomelin (organist of the Royal Chapel), it was through his own intercession and that of Delalande that he very soon became a King's musician, and then organist of the Royal Chapel from 1693 to 1733.

Couperin's life does not reveal any prominent characteristics nor any difficult combats, no musical revolution either. This is undoubtedly how he managed to become the great master of the French keyboard in the XVIII century, alongside Jean-Philippe Rameau. A brilliant musician, prolific composer, harpsichord teacher sought after by the

greatest, he followed a musical career path of which the published works fix the principle dates.

In 1690, appeared the two master works of the French classical organ repertoire: the Ordinary Mass for the use of the parish and for solemn feasts, and the Proper Mass for the convents of nuns and clergymen. These two suites of organ pieces are the only evidence left by Couperin of his principal work instrument. Essentially an improviser, a French organist did indeed publish rather little. But these two masses are Couperin's "Magnum Opus", allowing the instrument to stand out whilst controlling its effects and producing the first great French organ collection, following on from the older publications of Guillaume-Gabriel Nivers and Nicolas Lebègue and those of the same year by Gilles Julien. Couperin le Grand (Couperin the Great) transcended his teachers, and the melodic invention of his organ pieces earned him the first place in the Pantheon of French organists.

This dominant position at the heart of the Royal Chapel was to inspire Couperin a number of small-scale sacred works,

in particular a group of *Petits Motets* for one or several voices and the famous *Leçons de Ténèbres* of which only those for Holy Wednesday have come down to us. Composed for the nuns of the Abbaye Royale de Longchamp and performed during the Holy Week of 1714, they fall into the great tradition of the "Tenebrae", but with an exceptional melodic inspiration which guaranteed their success. Magnificent harpsichordist, "Ordinary Chamber Music for His Majesty for harpsichord", Couperin published four books of pieces for this instrument from 1713 to 1730, and a treatise *L'Art de toucher le clavecin* (*The art of playing the harpsichord*) in 1716, which are identical to the volumes by Bach at the same epoch. Taking his inspiration from the *Suites à la française*, Couperin goes beyond its logic and creates his "orders" to which a subtle poetry gives unheard of colours and very French "swoons" contrasting with the great contrapuntic school. Titles as strange as *Le Reveil-Matin* (*The Morning Awakening*), *Les Barricades mystérieuses* (*The Mysterious Barricades*), *Le Tic-toc-choc* and *Les Ombres errantes* (*The Wandering Shadows*), do not prevent the listener from enquiring about the inspiration of the pieces in question,

which are a thousand miles away from the Well Tempered Keyboard!

In chamber music, Couperin was to follow the same path and published several sonatas from 1690, followed by the *Concerts Royaux* (1722), suites of pieces taken from those given before the King in his twilight years in 1714 and 1715 "I had written them for the little chamber concerts, to which Louis XIV invited me to come almost every Sunday of the year. I played the harpsichord there." These rare testimonies of pieces composed and played in intimacy with Louis XIV often have colours which remind us of the organist, with an accomplished sense of rhythm and themes which can already be considered as "Galant", but it is above all a sheer delight for every musician whose instrument sounds at its best. "I like much more that which moves me rather than that which surprises me", said Couperin: here we have a manifesto of his music and its entrenchment in the French tradition.

This "noble and gracious singing" according to Titon du Tillet was however to mix French music and Italian music whose victoriousness everywhere did not spare France. Couperin cleverly manages the two styles in order to play on the contrasts of their respective palettes.

Thus appear *Les Goûts Réunis* (1724), *Les Apothéoses* (1724) which join those of Lully and of Corelli, and finally *Les Nations* (1726) to which succeed “Sonades and suites de simphonies en Trio” (Sonatas and suites of symphonies in trio) *la Françoise, l’Espagnole, l’Impériale* and *la Piémontaise*.

A few secular airs and two suites of pieces for viol complete in 1728 these chamber works, of which the theatrical flavour was pronounced but remaining always more pitouresque than grandiose.

His two daughters were themselves accomplished musicians: Marie-Madeleine (1690-1742) was a nun and organist at

the Abbaye de Maubuisson, whereas Marguerite-Antoinette (1705-1778) became a harpsichordist of the King’s chambers.

Towards the end of his life he abandoned all the responsibilities of which he was the head, Couperin passed away in 1733, leaving behind him a corpus which is idiomatically French, with a charm which transcends the centuries, and of which the spirit speaks the same subtle language as the *Turcaret* by Lesage (1709), as the *Lettres Persanes* by Montesquieu and *Arlequin poli par l’Amour*, the first of Marivaux’s plays in 1720.

Der zweite Teil der Regierungszeit Ludwigs XIV., der den Einzug in Versailles und die letzten Jahre des alten Königs umfasst, ist an sich schon eine faszinierende Zeit für die Musik: Lully und Molière sind gestorben, und in deren glanzvollem Erbe erreicht eine neue Generation von Musikern die Reifezeit ihres Schaffens. Unter ihnen kommt François Couperin ein erstklassiger Rang zu, allerdings in

einem ihm ganz eigenen Bereich: einem geistlichen und kammermusikalischen Repertoire, das sich weder an die *Grand Motet* annähert, dessen Meister Lalande bleibt, noch an die Welt der Oper, für die man einen wesentlichen Teil an Energie aufwenden muss, wenn man sich eine Chance geben will, sie zu erobern, und die auch ziemlich unvereinbar mit einer Anstellung an der *Chapelle du Roi* ist.

Bei der Wiederentdeckung der französischen Werke aus der Barockzeit nimmt Couperin jedoch eine Vorrangstellung ein. *Le Tombeau de Couperin* von Ravel (1917) war bereits eine Hommage an ihn.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurden seine beiden Orgelmessen in Konzerten und für Aufnahmen interpretiert, und seine *Leçons de Ténèbres* wurden dank der Schallplatte von Alfred Deller berühmt. So entkam Couperin der Vergessenheit. Die Neugier der Interpreten und danach die des Publikums sprechen für die Originalität seines Werkes für Cembalo, das uns heute als eine „Summe“ der französischen Kunst der Tasteninstrumente erscheint.

Der 1668 in Paris geborene Couperin war das berühmteste Mitglied einer Musikerdynastie, die vor allem an den Organen der Kirche Saint Gervais brillierte, wo sie im 17. und 18. Jahrhundert den Organistenposten bekleideten. Sein Onkel, der große Cembalist Louis Couperin (1626-1661), war das erste Mitglied dieser Familie, der 1653 Organist von Saint Gervais wurde. Sein Vater Charles wurde dessen Nachfolger, starb aber bereits 1679. Er ließ den jungen François als Waise zurück, vermachte ihm aber die Organistenstelle, die in der Zwischenzeit vom großen Lalande übernommen wurde,

bis François fähig war, sie zu besetzen. Als Schüler von Jacques Thomelin (Organist an der *Chapelle Royale*) wurde er durch dessen Vermittlung und dank Lalande sehr jung „Musiker des Königs“ und danach von 1693 bis 1733 Organist der *Chapelle Royale*.

Couperins Leben an sich weist weder besondere Merkmale, noch homerische Kämpfe auf und er revolutionierte auch nicht die Musik. Auf diese Art setzt er sich zweifellos neben Jean-Philippe Rameau als der große Meister der französischen Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts durch. Als brillanter Musiker, produktiver Komponist und bei den Mächtigen sehr gesuchter Cembalolehrer verfolgte er eine musikalische Laufbahn, deren wichtigste Daten durch die veröffentlichten Werke gekennzeichnet werden.

Im Jahr 1690 erschienen die beiden Meisterwerke des klassischen französischen Orgelrepertoires: die Messe für den gewöhnlichen Gebrauch der Pfarreien zu feierlichen Anlässen sowie die für die Klöster von Ordensbrüdern oder -schwestern bestimmte Messe. Diese beiden Suiten von Orgelstücken sind die einzigen Zeugnisse, die uns Couperin von seinem wichtigsten Arbeitsinstrument hinterließ. Seinem Wesen nach ein Meister

der Improvisation, veröffentlichte dieser französische Organist tatsächlich nur wenig. Doch die beiden Messen sind das „große Werk“ Couperins, in dem er das Instrument zum Brillieren bringt und gleichzeitig seine Effekte beherrscht. Es handelt sich dabei um die erste große französische Sammlung von Orgelwerken nach den früheren Veröffentlichungen von Guillaume-Gabriel Nevers und Nicolas Lebègue sowie der desselben Jahres von Gilles Jullien. „Couperin der Große“ übertrifft diese Meister, und der melodische Erfindungsreichtum seiner Orgelstücke verschafft ihm den ersten Platz im Pantheon der französischen Organisten.

Seine bedeutende Stellung in der königlichen Kapelle inspirierte Couperin zu einer Reihe geistlicher Werke für kleine Besetzung, besonders zu etlichen ein- oder mehrstimmigen *Petits Motets* und zu den berühmten *Leçons de Ténèbres*, von denen uns nur die des Karmittwochs erhalten sind. Für die Nonnen der *Abbaye Royale de Longchamps* komponiert und in der Karwoche des Jahres 1714 aufgeführt, stehen sie in der großen Tradition der *Ténèbres*, jedoch mit einer außergewöhnlichen melodischen Inspiration, die ihnen sicheren Erfolg einträgt.

Als hervorragender Cembalist, „Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin“, veröffentlichte Couperin von 1713 bis 1730 vier Bücher mit Stücken für dieses Instrument und 1716 eine Abhandlung *L'Art de toucher le clavecin*, die das französische Gegenstück zu den Sammlungen Bachs aus derselben Zeit darstellen. Couperin ließ sich von den *Suites à la française* inspirieren, ging allerdings über deren Logik hinaus, um seine „ordres“ zu schaffen, denen eine subtile Poesie noch nie dagewesene Farbtöne und typisch französische *Pamaisons* [Extasen] im Gegensatz zur großen kontrapunktischen Schule verleiht. So merkwürdige Namen wie *Le Reveil-Matin* [Das morgendliche Erwachen], *Les Barricades mystérieuses* [Die geheimnisvollen Barrikaden], *Le Tic-toc-Choc* [Der Tic-toc-Schock] oder *Les Ombres errantes* (Die herumirrenden Schatten] lassen die Hörer über die Inspirationsquellen der jeweiligen Stücke rätseln... meilenweit entfernt vom Wohltemperierten Klavier!

In der Kammermusik folgte Couperin dem gleichen Weg und veröffentlichte ab 1690 mehrere Sonaten, danach die *Concerts Royaux* (1722), d.h. Suiten von Stücken,

die unter anderen vor dem König 1714 und 1715 in dessen letzten Lebensjahren gespielt wurden: „Ich machte sie für die kleinen Kammerkonzerte, zu denen mich Ludwig XIV. fast jeden Sonntag des Jahres kommen ließ. Ich spielte dort Cembalo.“ Diese seltenen Zeugnisse von Stücken, die für den privaten Kreis Ludwigs XIV. komponiert und dort gespielt wurden, haben oft Färbungen, die an den Organisten erinnern, mit einem vollendeten Sinn für den Rhythmus und bereits galanten Themen. Sie sind aber vor allem ein Genuss für jeden Musiker, dessen Instrument darin bestmöglich klingt. „Ich mag das, was mich bewegt, viel lieber als das, was mich überrascht“, sagt Couperin: ein Manifest seiner Musik und ihrer Verankerung in der französischen Tradition.

Dieses „edle und anmutige Lied“, wie Titon du Tillet meinte, sollte jedoch die französische Musik und die italienische mischen, die allerorts siegte und auch Frankreich nicht verschonte. Couperin handhabt gekonnt die beiden Stile, um mit den Kontrasten der jeweiligen Paletten zu spielen. So entstehen *Les Goûts Réunis* [Die vereinigten Geschmacksrichtungen] (1724),

Les Apothéoses (1724), die zu denen von Lully und Corelli hinzukommen, und schließlich *Les Nations* (1726), wo *La Française, l'Espagnole, l'Impériale* [Die Kaiserliche] und *la Piémontaise* in „Sonades et suites de symphonies en Trio“ aufeinanderfolgen.

Einige profane *Airs* und zwei Suiten mit Stücken für Gambe ergänzten 1728 diese Kammermusikwerke, deren Hang zum Theatralischen ausgeprägt ist, aber immer eher pittoresk als grandios bleibt. Die beiden Töchter Couperins waren ebenfalls vollendete Musikerinnen: Marie-Madeleine (1690-1742) war Nonne und Organistin an der *Abbaye de Maubuisson*, während Marguerite-Antoinette (1705-1778) Cembalistin der *Chambre du roi* wurde.

An seinem Lebensende trat Couperin von den Ämtern, die er bekleidete, zurück. Er starb 1733 und hinterließ ein idiomatisch französisches Werk, dessen Charme die Jahrhunderte überdauert und dessen Geist die gleiche subtile Sprache spricht wie Lesages *Turcaret* (1709), Montesquieus *Lettres Persanes* und *Arlequin poli par l'Amour*, das erste Stück Marivaux aus dem Jahr 1720.



Florie Valiquette et Sophie Junker

Sophie Junker, soprano

La soprano Sophie Junker perce sur la scène internationale en 2010 en remportant le Concours de Haendel de Londres. Son ascension rapide se voit vite confirmée par sa victoire au Concours international Cesti du Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck en 2012.

Elle se produit régulièrement avec de grands chefs d'orchestre tels que Harry Bicket (Dorinda dans *Orlando*), Laurence Cummings (Sigismondo dans *Arminio*, Aspasia dans *Alexander Balus* et Michal dans *Saul* de Haendel), Christian Curnyn (Femme italienne dans *Médée* de Charpentier, Phoebe dans *Castor et Pollux* de Rameau), Richard Egarr (Drusilla/Virtu dans *L'Incoronazione di Poppea*), Christophe Rousset (La première Dame dans *Die Zauberflöte*), Masaaki Suzuki (*Vêpres* de Monteverdi), ou encore Stefano Montanari (Zerlina dans *Don Giovanni*).

Parmi ses autres rôles à l'opéra, on retrouve Caio dans *Ottone in Villa* de Vivaldi dirigé par Lars Ulrik Mortensen, Cunegunda dans *Gismondo* de Vinci à Gliwice, Vienne, Moscou et Bayreuth, Elisetta dans *Il Matrimonio segreto* à l'Opéra royal de Liège Wallonie, Venere dans *La divisione*

du mondo de Legrenzi dirigé par Christophe Rousset et Eurilla dans *Il Pastor Fido* de Haendel à la Händel-Festspiele Halle. Elle a également fait ses débuts au Staatsoper Berlin en chantant Drusilla dans *L'Incoronazione di Poppea* sous la direction de Diego Fasolis. Toujours en Allemagne, elle a chanté le rôle-titre dans *Die Getreue Alceste* de Schürmann dirigé par Christina Pluhar (Rokokotheater Schwetzingen).

Sa discographie inclut *Sacrifices* (Figlia dans *Jephte* de Carissimi avec La Nuova Musica pour Harmonia Mundi – «...la star du disque» selon le magazine *Gramophone*), *Esther* de Händel avec Laurence Cummings (Accent), *L'Épreuve Villageoise* de Grétry (Naxos), *Cantates Séculaires* de Bach avec le Bach Collegium Japan et Masaaki Suzuki (BIS), *Stravaganza d'amore* avec Pygmalion sous la direction de Raphaël Pichon (Harmonia Mundi), ou encore Cunegunda dans *Gismondo* de Vinci (Parnassus Arts Productions). A l'automne 2020, son premier album solo, *La Francesina*, sortait sous le label Aparté, une publication récompensée d'un CHOC de Classica et du Diamant d'Opéra Magazine.

Soprano Sophie Junker came to international attention in 2010 by winning the International Handel Festival Singing Competition in London. Her rapid rise was soon confirmed by her victory at the International Cesti Competition at the Innsbruck Early Music Festival in 2012.

She performs regularly with great conductors such as Harry Bicket (Dorinda in *Orlando*), Laurence Cummings (Sigismondo in *Arminio*, Aspasia in Handel's *Alexander Balus* and Michal in Handel's *Saul*), Christian Curnyn (Italian Woman in Carpenter's *Medea*), Phoebe in Rameau's *Castor et Pollux*), Richard Egarr (Drusilla/Virtu in *L'Incoronazione di Poppea*), Christophe Rousset (The First Lady in *Die Zauberflöte*), Masaaki Suzuki (Monteverdi's *Vespers*), and Stefano Montanari (Zerlina in *Don Giovanni*).

Other operatic roles include Caio in Vivaldi's *Ottone in Villa* conducted by Lars Ulrik Mortensen, Cunegunda in Vinci's *Gismondo, re di Polonia* in Gliwice, Vienna, Moscow and Bayreuth, Elisetta in *Il Matrimonio segreto* at the Opéra royal de Liège, Wallonie, Venere in *La divisione del mondo* by Legrenzi conducted by

Christophe Rousset and Eurilla in Handel's *Il Pastor Fido* at the Händel-Festspiele Halle. She also made her debut at the Staatsoper Berlin singing Drusilla in *L'Incoronazione di Poppea* conducted by Diego Fasolis. Also in Germany, she sang the title role in Schürmann's *Die Getreue Alceste* conducted by Christina Pluhar (Rokokotheater Schwetzingen).

Her discography includes *Sacrifices* (Figlia in Carissimi's *Jephte* with La Nuova Musica for Harmonia Mundi – "...the star of the recording," according to Gramophone magazine), Handel's *Esther* with Laurence Cummings (Accent), Grétry's *L'Épreuve Villageoise* (Naxos), Bach's Secular Cantatas with Bach Collegium Japan and Masaaki Suzuki (BIS), *Stravaganza d'amore* with Pygmalion conducted by Raphaël Pichon (Harmonia Mundi), and Cunegunda in Vinci's *Gismondo re di Polonia* (Parnassus Arts Productions). In the autumn of 2020, her first solo album, *La Francesina*, was released on the Aparté label, a CD that won a *CHOC de Classica* and *Le Diamant* from *Opéra Magazine*.

Der Sopranistin Sophie Junker gelang 2010 der internationale Durchbruch, als sie den Händel-Wettbewerb in London gewann. Ihr schneller Aufstieg wurde durch den Sieg beim „Cesti Wettbewerb“ der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2012 bestätigt. Sie tritt regelmäßig mit großen Dirigenten auf, wie etwa Harry Bicket (Dorinda in *Orlando*), Laurence Cummings (Sigismondo in *Arminio*, Aspasia in *Alexander Balus* und Michal in *Saul* von Händel), Christian Curnyn (Femme italienne in *Médée* von Charpentier, Phoebe in *Castor et Pollux* von Rameau), Richard Egarr (Drusilla/Virtu in *L'Incoronazione di Poppea*), Christophe Rousset (Erste Dame in *Die Zauberflöte*), Masaaki Suzuki (*Vêpres* von Monteverdi) oder auch Stefano Montanari (Zerlina in *Don Giovanni*).

Unter den anderen von ihr interpretierte Opernrollen finden sich Caio in *Ottone in Villa* von Vivaldi unter der Leitung von Lars Ulrik Mortensen, Cunegunda in *Gismondo* von Vinci in Gliwice, Wien, Moskau und Bayreuth, Elisetta in *Il Matrimonio segreto* an der Opéra royal de Wallonie in Lüttich, Venere in *La divisione du mondo* von Legrenzi unter der Leitung

von Christophe Rousset sowie Eurilla in *Il Pastor Fido* von Händel bei den Händel-Festspielen Halle. Außerdem gab sie ihr Hausdebüt an der Staatsoper Berlin als Drusilla in *L'Incoronazione di Poppea* unter Diego Fasolis. Ebenfalls in Deutschland sang sie die Titelrolle in *Die Getreue Alceste* von Schürmann unter Christina Pluhar (Rokokotheater Schwetzingen).

Ihre CD-Aufnahmen umfassen *Sacrifices* (Figlia in *Jephte* von Carissimi mit La Nuova Musica für Harmonia Mundi – von der Zeitschrift *Gramophone* wurde sie als „...Star dieser CD“ bezeichnet), *Esther* von Händel mit Laurence Cummings (Accent), *L'Épreuve Villageoise* von Grétry (Naxos), *Weltliche Kantaten* von Bach mit dem Bach Collegium Japan unter Masaaki Suzuki (BIS), *Stravaganza d'amore* mit Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon (Harmonia Mundi) sowie Cunegunda in *Gismondo* von Vinci (Parnassus Arts Productions). Im Herbst 2020 erschien Sophie Junkers erste Solo-CD, *La Francesina*, beim Label Aparté, die mit einem „CHOC“ von *Classic* und dem „Diamant“ von *Opéra Magazine* preisgekrönt wurde.

Florie Valiquette, soprano

Après avoir été artiste en résidence à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, la soprano québécoise Florie Valiquette a ensuite intégré le Studio puis l'Ensemble de l'Opernhaus Zürich.

Sa musicalité et sa virtuosité lui permettent d'exceller dans une grande variété de répertoires – en concert mais également à l'opéra grâce à ses qualités de comédienne – de la musique baroque (*Médée* de Charpentier, *Le Couronnement de Poppée*, *Acis and Galatea* de Haendel, le *Dixit Dominus* de Haendel, le *Stabat mater* de Pergolèse...) au répertoire contemporain (elle créé le rôle de Milica dans *Svadba* d'Ana Sokolovic, le rôle-titre dans la version française de *Coraline* de Mark-Anthony Turnage, l'œuvre *Voix-Vénus* de Denis Gougeon)...

Elle incarne également des rôles majeurs du répertoire mozartien: Pamina dans *La Flûte enchantée*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Madame Silberklang dans *Der Schauspieldirektor*, ainsi que du répertoire français: rôle-titre de *Cendrillon*, Sophie dans *Werther*, Madeleine/Madame de Latour dans *Le Postillon de Lonjumeau*, La Princesse et La Chauve-Souris dans *L'Enfant et les sortilèges*...

Elle se produit sur des scènes prestigieuses telles que l'Opernhaus Zürich, le Festival de Verbier, l'Opéra Royal de Versailles, l'Opéra Comique, le Théâtre des Champs-Élysées, le Théâtre du Capitole de Toulouse, le Festival d'Aix-en-Provence... et collabore régulièrement avec Les Violons du Roy, l'Orchestre symphonique de Montréal, Le Cercle de l'harmonie, Les Talens lyriques, Le Concert de la Loge, Le Concert Spirituel...

After being artist in residence at the *Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal*, Quebec soprano Florie Valiquette joined the Studio and then the Ensemble at the Zurich Opera House.

Her musicality and virtuosity allow her to excel in a wide variety of repertoires – in concert but also in opera thanks to her acting skills – from baroque music (Charpentier's *Médée*, Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*, Handel's *Acis and Galatea*, Handel's *Dixit Dominus*, Pergolesi's *Stabat mater*...) in the contemporary repertoire (she created the role of Milica in Ana Sokolovic's *Svadba*, the title role in the French version of *Coraline* by Mark-Anthony Turnage and Denis Gougeon's *Voix-Vénus*)...

She also has sung major roles from the Mozartian repertoire: Pamina in *Die Zauberflöte*, Zerlina in

Don Giovanni, Madame Silberklang in *Der Schauspieldirektor*, as well as from the French repertoire: title role in *Cinderella*, Sophie in Massenet's *Werther*, Madeleine / Madame de Latour in Adam's *Le Postillon de Lonjumeau*, La Princesse and La Chauve-Souris in Ravel's *L'Enfant et les sortilèges*...

She performs on prestigious stages such as the *Zürich Opera House*, the *Verbier Festival*, the *Royal Opera of Versailles*, the *Opéra Comique*, the *Théâtre des Champs-Élysées*, the *Théâtre du Capitole* in Toulouse, the *Festival d'Aix-en-Provence*... and collaborates regularly with *Les Violons du Roy*, the *Montreal Symphony Orchestra*, *Le Cercle de l'harmonie*, *Les Talens lyriques*, *Le Concert de la Loge*, *Le Concert Spirituel*...

Nachdem sie Artist in Residence am Atelier Lyrique der Opéra de Montréal war, wurde die aus Quebec stammende Sopranistin Florie Valiquette zunächst Mitglied des Studios und dann des Ensembles am Opernhaus Zürich.

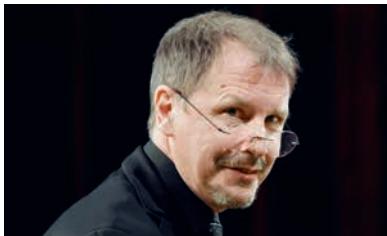
Durch ihre Musikalität und Virtuosität zeichnet sie sich in den verschiedensten Repertoires aus – sowohl im Konzert, als auch dank ihrer schauspielerischen Begabung in der Oper –, die von Barockmusik (*Médée* von Charpentier, *L'Incoronazione di Poppea* von Monteverdi, *Acis and Galatea* sowie *Dixit Dominus* von Händel, Pergolesis *Stabat mater* u.a.m.) bis hin zum zeitgenössischen Repertoire reichen (in der Uraufführung von *Svada* von Ana Sokolovic sang sie die Rolle der Milica, die Titelrolle in der französischen Fassung von Mark-Anthony Turnages *Coraline*, das Werk *Voix-Vénus* von Denis Gougeon) usw.

Außerdem interpretiert sie große Rollen aus Mozart-Opern (Pamina in der *Zauberflöte*, Zerlina in *Don Giovanni*, Madame Silberklang in *Der Schauspieldirektor*), aber auch aus dem französischen Repertoire (die Titelrolle in *Cendrillon*, Sophie in *Werther*, Madeleine / Madame de Latour in *Le Postillon de Lonjumeau*, die Prinzessin und die Fledermaus in *L'Enfant et les sortilèges* u.a.m.).

Sie tritt auf renommierten Bühnen auf, wie etwa dem Opernhaus Zürich, der Opéra Royal de Versailles, der Opéra Comique, dem Théâtre des Champs-Élysées, dem Théâtre du Capitole in Toulouse sowie bei Festivals wie dem von Verbier, von Aix-en-Provence u.a.m. Außerdem arbeitet sie regelmäßig mit Les Violons du Roy, dem Orchestre symphonique de Montréal, Le Cercle de l'harmonie, Les Talens lyriques, Le Concert de la Loge, Le Concert Spirituel u.a.m.



Florie Valiquette, Sophie Junker, Stéphane Fuget et l'Orchestre de l'Opéra Royal



Stéphane Fuget

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

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

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

Stéphane Fuget s'est d'abord fait connaître avec un ensemble de musique de chambre baroque et préclassique :

L'Entretien des Muses. Son disque de trios de Haydn sorti chez Calliope en 2004 a été unanimement salué par la critique internationale. L'ensemble s'est régulièrement produit en concert tant en France qu'à l'étranger, avec des solistes de renommée internationale comme Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa... On a pu l'entendre régulièrement sur les ondes : France Musique, Radio Classique, DeutschlandRadio Berlin, etc.

Puis, pendant une dizaine d'année, il s'est consacré à sa carrière internationale de chef de chant dans les plus grandes maisons d'opéra. Aux côtés de chefs comme Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi ou Marc Minkovski, il travaille sur

les plus grandes scènes internationales : Staatsoper et Theater an der Wien (Vienne), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelone), La Monnaie (Bruxelles), Opéra de Leipzig, Théâtre Royal de Drottningholm (Suède), Lotte Concert Hall (Séoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. Il a pu ainsi tisser des liens étroits avec les artistes les plus prestigieux : Anne-Sophie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg...

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

Parallèlement, il développe sa carrière de chef invité. Il dirige ainsi Le Concert d'Astrée d'Emmanuelle Haïm à l'opéra de Lille et dans la région nord dans un spectacle de Stuart Seide, l'Ensemble Dix dans *Jephté* de Carissimi à Paris, l'ensemble

Opalescences lors d'une production de la *Flûte enchantée* de Mozart au Fort du Vert-Galant (France), le Joy Ballet Orchestra dans *Les Paladins* de Rameau à Tokyo et tout récemment Les Épopées dans un enregistrement des *Grands Motets* de Lully (Label Château de Versailles Spectacles).

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

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

Stéphane Fuget is a harpsichordist, pianist and conductor.

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

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

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

Musique, Radio Classique, Deutschland Radio Berlin, etc.

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

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

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

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

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

Stéphane Fuget ist Cembalist, Pianist und Dirigent.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orchestre de l'Opéra Royal

Un orchestre c'est toute une histoire... ou bien une histoire à construire! C'est ce que tente le tout nouvel Orchestre de l'Opéra Royal, créé pour les représentations des *Fantômes de Versailles* en décembre 2019.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre du Château de Versailles sera régulièrement en fosse à l'Opéra Royal, mais également en géométrie variable pour des concerts et des enregistrements de notre Label discographique Château de Versailles Spectacles comme le *Stabat Mater pour deux castrats* (CD, repris en concert en avril 2021) porté par les deux contre-ténors Samuel Mariño et Filippo Mineccia et dirigé par Marie Van Rhijn, puis les trois contre-ténors en récital également en avril 2021 (Valer Sabadus, Filippo Mineccia et Samuel Mariño), Florie Valiquette en récital en mai 2021, les *Quatre Saisons* de Guido avec Andrès Gabetta dont la sortie est programmée en juin 2021.

Théâtre de la vie monarchique puis républicaine, l'Opéra Royal de Versailles accueille tout au long de son histoire des festivités (bals et banquets des mariages princiers), des opéras, des concerts et même... des débats parlementaires. Depuis 2009 les spectacles, conçus dans cette perspective et pour ce lieu bien particulier, font revivre l'époque où Versailles était en Europe l'un des principaux foyers de la création musicale. Aujourd'hui, l'Opéra Royal accueille 100 représentations par saison musicale, des opéras mis en scène ou en version de concert, des récitals, des pièces de théâtre et des ballets: tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour, en réunissant les meilleurs instrumentistes des ensembles et orchestres prestigieux à travers l'Europe, avec pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

An orchestra is a story... or a story to be built! This is what the brand new Royal Opera Orchestra, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in december 2019, is doing.

Gathering musicians working regularly with the greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera), but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat Mater pour deux castrats* (CD, in concert in Versailles in april 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn, then the three countertenors in recital also in April 2021, (Valer Sabadus, Filippo Mineccia and Samuel Mariño), Florie Valiquette in recital in May 2021, Guido's *Four Seasons* with Andrès Gabetta, a CD that will be released in June 2021.

Theater of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centers of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international performers succeed one another on this prestigious stage. Strong of these high-level experiences, the Royal Opera Orchestra was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

Über ein Orchester gibt es viel zu sagen... auch wenn es noch am Anfang seiner Geschichte steht! Genau das versucht das ganz neue Orchestre de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von *Fantômes de Versailles* im Dezember 2019 gegründet wurde.

Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das *Stabat Mater pour deux castrats* (CD, Wiederaufnahme im Konzert im April 2021), getragen von den beiden Countertenören Samuel Mariño und Filippo Mineccia und dirigiert von Marie Van Rhijn, dann im April 2021 beim Rezital der drei Countertenöre (Valer Sabadus, Filippo Mineccia und Samuel Mariño) und im Mai 2021 beim Rezital von Florie Valiquette, im Juli 2021 bei Guidos *Vier Jahreszeiten* mit Andrés Gabetta usw.

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Schauplatz von Festlichkeiten (Bällen und Banketten für fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar... Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versailles eines der wichtigsten Zentren des Musikschaffens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Spielzeit 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Operaufführungen, Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf. Das Orchestre de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es führt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastkünstler anzupassen.



Orchestre de l'Opéra Royal

François Couperin (1668-1733)
LEÇONS DE TÉNÈBRES

PREMIÈRE LEÇON DE TÉNÈBRES
POUR LE MERCREDI SAINT

1. Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ

Aleph

Quomodo sedit sola civitas
plena populo facta est quasi vidua domina
gentium princeps provinciarum facta est
sub tributo

2. Beth

Plorans ploravit in nocte et lacrimæ eius
in maxillis eius non est qui consoletur eam ex
omnibus caris eius omnes amici eius spreverunt
eam et facti sunt ei inimici

3. Ghimel

Migravit Iuda propter adflictionem et
multitudinem servitutis habitavit inter gentes
nec invenit requiem omnes persecutores eius
adprehenderunt eam inter angustias

4. Daleth

Viæ Sion lugent eo quod non sint qui
veniant ad sollemnitatem omnes portæ eius
destructæ sacerdotes eius gementes virgines
eius squalidæ et ipsa oppressa amaritudine

1. Début des lamentations du Prophète Jérémie

Aleph

Comment cette ville si pleine de peuples est-elle
maintenant si solitaire et si désolée? La maîtresse
des nations est devenue comme veuve; la reine des
provinces a été assujettie au tribut.

2. Beth

Elle n'a point cessé de pleurer pendant la nuit, et ses
joues sont trempées de ses larmes. De tous ceux qui lui
étaient chers, il n'y en a pas un qui la console; tous ses
amis l'ont méprisée, et sont devenus ses ennemis.

3. Ghimel

La fille de Juda s'est retirée en d'autres pays, à cause de
la servitude insupportable qui l'affligeoit. Elle a demeuré
parmi les nations, et elle n'y a point trouvé de repos.
Tous ses persecuteurs se sont saisis d'elle dans son
extrême douleur.

4. Daleth

Les rues de Sion pleurent, parce qu'il n'y a plus
personne qui vienne à ses sollemnités. Toutes ses portes
sont détruites. Ses Prêtres ne font que gemir; ses vierges
sont toutes défigurées de douleur: et elle est plongée
dans l'amertume.

1. Here beginneth the Lamentations of Jeremiah

Aleph

How doth the city sit solitary, that was full of
people! How is she become as a widow! She that
was great among the nations, and princess among
the provinces, how is she become tributary!

2. Beth

She weepeth sore in the night, and her tears are on
her cheeks. Among all her lovers she hath none to
comfort her: all her friends have dealt treacherously
with her, they are become her enemies.

3. Ghimel

Judah is gone into captivity because of affliction,
and because of great servitude. She dwelleth among
the heathen, she findeth no rest. All her persecutors
overtook her between the straits.

4. Daleth

The ways of Zion do mourn, because none come
to the solemn feasts. All her gates are desolate:
her priests sigh, her virgins are afflicted, and she
is in bitterness.

1. Beginn des Klageliedes des Propheten Jeremia.

Aleph

Wie liegt die Stadt so verlassen, die voll Volks war: sie
ist wie eine Witwe, die Fürstin unter den Völkern, und
ie eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen.

2. Beth

Sie weint des Nachts, dass ihr die Tränen über die
Backen laufen. Es ist niemand unter allen ihren
Liebhabern, der sie tröstet: alle ihre Freunde sind ihr
untreu und ihre Feinde geworden.

3. Ghimel

Juda ist gefangen in Elend und schwerem Dienst,
es wohnt unter den Heiden und findet keine Ruhe; alle
seine Verfolger kommen heran und bedrängen es.

4. Daleth

Die Straßen nach Zion liegen wüst, weil niemand auf
ein Fest kommt. Alle Tore der Stadt stehen öde, ihre
Priester seufzen, ihre Jungfrauen sehen jammervoll
drein, und sie ist betrübt.

5. He

Facti sunt hostes eius in capite inimici illius
locupletati sunt quia Dominus locutus est super
eam propter multitudinem iniquitatum eius
parvuli eius ducti sunt captivi ante faciem tribulantis

6. Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum

DEUXIÈME LEÇON DE TÉNÈBRES POUR LE MERCREDI SAINT

7. Vau

8. Et egressus est a filia Sion omnis decor eius
facti sunt principes eius velut arietes non
invenientes pasquam et abierunt absque
fortitudine ante faciem subsequentis

9. Zain

Recordata est Jerusalem dierum
ad afflictionis suae et praevaricationis omnium
desiderabilium suorum quae habuerat a diebus
antiquis cum caderet populus eius in manu hostili
et non esset auxiliator viderunt eam hostes et
deriserunt sabbata eius

5. He

Ses ennemis se sont élevés au dessus d'elle: ceux qui
la haïssoient se sont enrichis, parce que le Seigneur l'a
condamnée; à cause de la multitude de ses iniquités.
Ses petits-enfants ont été emmenés captifs devant
l'ennemi qui les chassoit.

6. Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

7. Vau

8. Tout ce que la fille de Sion avoit de beau lui a été
enlevé. Ses Princes sont devenus comme des bœliers
qui ne trouvent point de pâturage, et ils sont allés
tous, foibles et languissans, devant l'ennemi qui les
poursuivoit.

9. Zain

Jerusalem s'est souvenue des jours de son affliction,
de ses prévarications, et de tout ce qu'elle avoit eu
dans les siècles passés de plus desirable, lorsque son
peuple tomboit sous la main ennemie, sans qu'il y eût
personne pour la secourir. Ses ennemis l'ont vûe, et ils
se sont moqués de ses fêtes du sabbat.

5. He

Her adversaries are the chief, her enemies prosper;
for the Lord hath afflicted her for the multitude
of her transgressions: her children are gone into
captivity before the enemy.

6. Jerusalem, turn back to the Lord your God.

7. Vau

8. And from the daughter of Zion all her beauty is
departed: her princes are become like harts that
find no pasture, and they are gone without strength
before the pursuer.

9. Zain

Jerusalem remembered in the days of her affliction
and of her miseries all her pleasant things that
she had in the days of old, when her people fell
into the hand of the enemy, and none did help her:
the adversaries saw her, and did mock at her
sabbaths.

5. He

Ihre Widersacher sind obenauf, ihren Feinden geht's
gut; denn der Herr hat über die Stadt Jammer gebracht
um ihrer großen Sünden willen, und ihre Kinder sind
gefangen vor dem Feind dahingezogen.

6. Jerusalem, bekehre dich zu deinem Herrn!

7. Vau

8. Es ist von der Tochter Zion aller Schmuck dahin.
Ihre Fürsten sind wie Hirsche, die keine Weide finden
und matt vor dem Verfolger herlaufen.

9. Zain

Jerusalem denkt in dieser Zeit, da sie elend und ver-
lassen ist, wie viel Gutes sie von alters her gehabt hat,
wie aber all ihr Volk darniedersank unter des Feindes
Hand und ihr niemand half. Ihre Feinde sehen auf sie
herab und spotten über ihren Untergang.

10. Heth

Peccatum peccavit Jerusalem propterea instabilis facta est omnes qui glorificabant eam spreverunt illam quia viderunt ignominiam eius ipsa autem gemens et conversa retrorsum

11. Teth

Sordes eius in pedibus eius nec recordata est finis sui deposita est vehementer non habens consolatorem vide Domine afflictionem meam quoniam erectus est inimicus

12. Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum

TROISIÈME LEÇON DE TÉNÈBRES POUR LE MERCREDI SAINT

13. loth

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia eius quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum de quibus præceperas ne intrarent in ecclesiam tuam

14. Caph

Omnis populus eius gemens et quærens panem desiderant pretiosa quæque pro cibo ad refocilandam animam vide Domine considera quoniam facta sum vilis

10. Heth

Jerusalem a commis un grand péché: c'est pourquoi elle est devenue errante et vagabonde. Tous ceux qui l'honorioient l'ont méprisée, parce qu'ils ont vu son ignominie, et elle a tourné son visage en arrière, en gémissant.

11. Teth

Ses souillûres ont paru sur ses pieds, elle ne s'est point souvenue de sa fin. Elle a été prodigieusement abaissée, sans qu'elle ait de consolateur. Seigneur, considerez mon affliction, parce que l'ennemi s'est élevé avec orgueil

12. Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

13. loth

Les ennemis ont porté leurs mains à tout ce qu'elle avoit de plus desirable, parce qu'elle avoit vu entrer dans son sanctuaire les nations au sujet desquelles vous aviez ordonné qu'elles n'entroient jamais dans votre assemblée.

14. Caph

Tout son peuple est dans les gemissemens, et cherche du pain. Ils ont donné tout ce qu'ils avoient de plus précieux pour trouver de quoi soutenir leur vie. Voyez, Seigneur, et considerez l'avisement où je suis réduite.

10. Heth

Jerusalem hath grievously sinned; therefore she is removed. All that honoured her despise her, because they have seen her nakedness: yea, she sigheth, and turneth backward.

11. Teth

Her filthiness is in her skirts; she remembereth not her last end; therefore she came down wonderfully: she had no comforter. O Lord, behold my affliction: for the enemy hath magnified himself.

12. Jerusalem, turn back to the Lord your God.

13. loth

The adversary hath spread out his hand upon all her pleasant things: for she hath seen that the heathen entered into her sanctuary, whom thou didst command that they should not enter into thy congregation.

14. Caph

All her people sigh, they seek bread; they have given their pleasant things for meat to relieve the soul: see, O Lord, and consider; for I am become vile.

10. Heth

Jerusalem hat sich versündigt; darum muß sie sein wie ein unreines Weib. Alle, die sie ehrten, verschmähen sie jetzt, weil sie ihre Blöße sehen; sie aber seufzt und hat sich abgewendet.

11. Teth

Ihr Unflat klebt an ihrem Saum; sie hätte nicht gemeint, daß es ihr zuletzt so gehen würde. Sie ist ja zu greulich heruntergestoßen und hat dazu niemand, der sie tröstet. Ach Herr, siehe an mein Elend; denn der Feind prangt sehr!

12. Jerusalem, bekehre dich zu deinem Herrn!

13. loth

Der Feind hat seine Hand gelegt an alle ihre Kleinode. Ja, sie musste zusehen, dass die Heiden in ihr Heiligtum gingen, während du geboten hast, sie sollten nicht in deine Gemeinde kommen.

14. Caph

Alles Volk seufzt und geht nach Brot, es gibt seine Kleinode um Speise, um sein Leben zu erhalten. Ach Herr, sieh doch und schau, wie verachtet ich bin!

15. Lamed

O vos omnes qui transitis per viam
 attendite et videte si est dolor sicut dolor meus
 quoniam vindemiavit me ut locutus est
 Dominus in die iræ furoris sui

16. Mem

De excelso misit ignem in ossibus meis
 et erudit me expandit rete pedibus meis
 convertit me retrorsum posuit me desolatam
 tota die mærore confectam

17. Nun

Vigilavit iugum iniquitatum mearum in
 manu eius convolutæ sunt et inpositæ collo meo
 infirmata est virtus mea dedit me Dominus in
 manu de qua non potero surgere

18. Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum

15. Lamed

O vous tous qui passez par le chemin, considérez
 et voyez s'il y a une douleur comme la mienne
 car le Seigneur m'a traitée selon sa parole
 au jour de sa fureur.

16. Mem

Il a envoyé d'en-haut un feu dans mes os, et il m'a
 châtiée. Il a tendu un rets à mes pieds, et il m'a fait
 tomber en arrière. Il m'a rendu toute désolée et toute
 épuisée de tristesse pendant tout le jour.

17. Nun

Le joug que m'ont attiré mes iniquités m'a accablé
 tout-d'un-coup. La main de Dieu en a fait comme
 des chaînes, qu'il m'a mises sur le cou. Ma force a été
 affaiblie. Le Seigneur m'a livrée à une main de laquelle
 je ne pourrai jamais me défaire.

18. Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

15. Lamed

Is it nothing to you, all ye that pass by? Behold,
 and see if there be any sorrow like unto my sorrow,
 which is done unto me, wherewith the Lord
 hath afflicted me in the day of his fierce anger.

16. Mem

From above hath he sent fire into my bones, and
 it prevaieth against them: he hath spread a net for
 my feet, he hath turned me back. He hath made me
 desolate and faint all the day.

17. Nun

The yoke of my transgressions is bound by his hand:
 they are wreathed, and come up upon my neck: he
 hath made my strength to fall, the Lord hath
 delivered me into their hands, from whom I am
 not able to rise up.

18. Jerusalem, turn back to the Lord your God.

15. Lamed

Euch allen, die ihr vorübergeht, sage ich:
 Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz ist wie
 mein Schmerz,
 der mich getroffen hat; denn der Herr hat Jammer
 über mich gebracht am Tage seines grimmigen Zorns.

16. Mem

Er hat ein Feuer aus der Höhe in meine Gebeine
 gesandt und lässt es wüten. Er hat meinen Füßen ein
 Netz gestellt und mich rückwärts fallen lassen; er hat
 mich zur Wüste gemacht, dass ich für immer siech bin.

17. Nun

Schwer ist das Joch meiner Sünden; durch seine Hand
 sind sie zusammengeknüpft. Sie sind mir auf den Hals
 gekommen, so dass mir alle meine Kraft vergangen ist.
 Der Herr hat mich in die Gewalt derer gegeben, gegen
 die ich nicht aufkommen kann.

18. Jerusalem, bekehre dich zu dem Herrn deinem Gott.

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

CANTIQUE SUR LE BONHEUR DES JUSTES ET LE MALHEUR DES RÉPROUVÉS

19. Heureux, qui de la sagesse
Attendant tout son secours
N'a point mis en la richesse
L'espoir de ses derniers jours.
La mort n'a rien qui l'étonne;
Et dès que son Dieu l'ordonne,
Son âme prenant l'effort
S'élève d'un vol rapide
Vers la demeure, où réside
Son principal trésor.

20. De quelle douleur profonde
Seront un jour pénétrés
Ces insensés, qui du Monde
Seigneur, vivent enivrés;
Quand par une fin soudaine,
Détrompés d'une ombre vaine,
Qui passe et ne revient plus,
Leurs yeux du fond de l'abîme
Près de ton trône sublime
Verront briller tes Elus.

21. Infortunés que nous sommes
Où s'égarèrent nos esprits?
Voilà, diront-ils, ces hommes,
Vils objets de nos mépris.
Leur sainte et pénible vie
Nous parut une folie;
Mais aujourd'hui triomphant,
Le Ciel chante leur louange,
Et Dieu lui-même les range
Au nombre de ses Enfants.

19. Blessed is he that from wisdom
Expects his help to come,
And has not entrusted the hope
Of his last days in riches;
Death cannot astonish him,
And whenever his God commands,
His soul, exerting its strength,
Will rise upon swift wings
Towards the abode where
His greatest treasure dwells.

20. What great anguish
One day shall pierce
Those foolish ones who by the world,
O Lord, live enthralled,
When, by a sudden end,
Deceived by a fleeting shadow
That passes and never returns,
Their eyes, from the depths of the abyss
Behold your chosen ones shine
Beside the sublime throne.

21. Miserable wretches that we are,
Whither do our spirits go astray?
Behold, they say, those men,
Vile objects of our contempt.
Their saintly and afflicted life
To us seems but folly.
But today, triumphantly,
Heaven sings their praises,
And God Himself counts them
Among the number of His children.

19. Selig ist, der in die Weisheit allein
Seine ganze Zuversicht setzte,
Der niemals die Pracht und den Reichtum
Zur Hoffnung seiner letzten Tage gemacht,
Für ihn hat der Tod keinen Schrecken;
Und sobald sein Gott es befiehlt,
Macht seine Seele freudig sich auf,
Erhebt sich, enteilt mit kräftigen Schwingen,
Kehrt ein in die liebliche Wohnung des Herrn,
Sein Ziel und sein kostbarstes Gut.

20. Welch grausamer Schmerz, welche Qual
Wird die einst durchdringen,
Die Frevler und Toren, die in dieser Welt,
Herr, im Rausch und im Taumel nur leben;
Wenn durch ein plötzliches Ende sie dann
Endlich erkennen den Wahn ihres Tuns
Und gleich wie ein Schatten dahinschwinden,
Dann werden sie aus der Tiefe des Abgrunds
Um den höchsten Thron geschart schauen
Deine Auserwählten in ihrer Herrlichkeit.

21. Unglücklich sind wir, so werden sie sagen,
Ach, wie verblendet war unser Geist,
Dies sind die Männer, die wir verlachten,
Die wir gemein einst verhöhten, wir Toren.
Ihr frommes, von Mühen begleitetes Leben,
Erschien uns als Wahnsinn;
Doch heute stehen sie voll Zuversicht da,
Der Himmel frohlocket und preiset und rühmt sie,
Und Gott belohnt sie, der Höchste beschützt sie
Und nimmt sie als seine Kinder auf in sein Reich.

22. Pour trouver un bien fragile
Qui nous vient d'être arraché,
Par quel chemin difficile,
Hélas! Nous avons marché!
Dans une route insensée,
Notre âme en vain s'est lassée,
Sans se reposer jamais,
Fermant l'œil à la lumière
Qui nous montrait la carrière
De la bienheureuse paix.

23. De nos attentas injustes
Quel fruit nous est-il resté?
Où sont les titres augustes
Dont notre orgueil s'est flatté?
Sans amis et sans défense,
Au Trône de la vengeance,
Appelez en jugement,
Faibles et tristes victimes,
Nous n'y venons de nos crimes
Accompagnés seulement

24. Aussi d'une voix plaintive
Exprimera les remords
La pénitence tardive
Des inconsolables morts.
Ce qui faisait leurs délices
Seigneur, fera leur supplice,
Et par une égale loy,
Tes saints trouveront des charmes
Dans le souvenir des larmes
Qu'ils versent ici pour toi.

22. In quest of a frail treasure,
That has been snatched from us,
Along what arduous ways,
Alas, we have roamed!
Upon a misguided path
Our soul in vain has grown weary,
Without ever resting,
Closing the eye to the light
That shows us the direction
To blessed peace.

23. Of all our evil deeds
What fruit has remained to us?
Where are the august titles
With which our pride flattered itself?
Friendless and defenceless,
To the Throne of retribution
Called in judgment,
Weak and wretched victims,
We come accompanied by nothing
But our crimes.

24. Even in a plaintive voice
The inconsolable dead
Shall express remorse
And too late their repentance.
That which was their delight,
Lord, shall become their doom,
And according to an impartial law,
Thy saints shall find bliss
In the remembrance of the tears
They shed here for Thee.

22. Was nützte uns aller irdische Reichtum,
Er ist uns entrissen, er war so vergänglich;
Wir gingen die Pfade des Unrechts,
Durch weglose Wüsten sind wir gewandert;
Abgeirrt vom Wege der Wahrheit
Hat unsere Seele sich rastlos erschöpft
Und bis zum Überdruß sich vergeblich zermürbt.
Das Licht der Gerechtigkeit strahlte uns nicht,
Wir verschlossen die Augen und wollten nicht sehen
Die Bahn, die zum Frieden der Seligen führt.

23. Wo sind die Früchte unserer Taten,
Unseres Frevels und unsrer Vergehen?
Wo sind die klangvollen Titel und Namen,
Mit denen sich einst unser Hochmut geschmückt?
Ganz ohne Freunde und bar jeder Fürsprache
Tretend wir hin vor den Thron der Vergeltung
Zitternd gerufen zum letzten Gericht,
Seufzende, angstvolle Opfer geworden
Haben wir Tugenden nicht aufzuweisen,
Sind überführt durch unsre Vergehen.

24. Also mit kläglicher Stimme ertönen
Die Worte des vergeblich erwachten Gewissens,
Denn Reue und Einsicht kommen zu spät
Für die zu ewigem Tode Verdammten.
Was einst ihre Begierde und Lust war,
O Herr, wird nun ihre Qual.
Und durch die gleiche Gerechtigkeit wird einst
Deinen Heiligen das Erbe des Himmels zuteil
Als Lohn für die Tränen, die hier auf Erden
Sie oft für Dich weinen.

François Couperin (1668-1733)

MOTET POUR LE JOUR DE PÂQUES : VICTORIA CHRISTO RESURGENTI!

25. Victoria Christo resurgenti
Christo triumphanti
Applaudant sydera!
Alleluia!

26. Haec dies quam fecit Dominus,
Dies sollemnitatis,
Dies felicitatis,
Dies laetitiae,
Dies victoriae,
In qua surrexit,
Victa morte,
Rex immortalis gloriae.
Alleluia!

27. Sic Jesus pastor,
Bonus pastor,
Morte mortem
Voluit domare.
Sic Jesus
Pastor bonus
Morte hostem
Voluit fugare.
Alleluia!

28. O Jesu, salus, lux et vita,
Presta ut nos resurgamus
Ut tecum semper vivamus
In eterna saecula. Alleluia!

25. Victoire, Christ renaissant,
Le Christ triomphant!
Que les astres applaudissent
Alleluia!

26. Voici le jour que Dieu a fait,
Jour de solennité,
Jour de félicité,
Jour d'allégresse,
Jour de victoire,
Jour où, la mort vaincue,
Il est ressuscité
En roi d'immortelle gloire.
Alleluia!

27. C'est ainsi que Jésus berger,
Le bon berger,
A voulu par sa mort
Dompter la mort.
C'est ainsi que Jésus,
Le bon berger,
A voulu par sa mort
Défaire l'ennemi.
Alleluia!

28. O Jésus, salut, lumière et vie,
Vous êtes maintenant prêt à nous élever
Pour vivre avec vous pour toujours
Dans l'éternité. Alléluia!

25. Victory Christ arisen,
Christ triumphant
is celebrated by the stars.
Alleluia!

26. This is the day which the Lord has made;
solemn day,
happy day,
joyful day,
victorious day,
in which death's conqueror arose,
death's conqueror arose,
the King of immortal glory.
Alleluia!

27. Thus Jesus,
the Good Shepherd,
dead,
did tame death;
Thus Jesus,
the Good Shepherd,
dead,
drove away the enemy.
Alleluia!

28. O Jesus, salvation, light and life,
You are ready now to raise us up,
To live with you always
In eternity. Alleluia!

25. Sieg Christus wiedergeboren,
Christus triumphiert!
Lasst die Sterne klatschen
Halleluja!

26. Dies ist der Tag, den Gott gemacht hat,
Feierlicher Tag,
Tag der Glückseligkeit,
Glücklicher Tag,
Tag des Sieges,
Der Tag, an dem der Tod siegte,
Er ist von den Toten auferstanden
Als König von unsterblichem Ruhm.
Halleluja!

27. So ist Jesus, der Hirte,
Der gute Hirte,
Gesucht durch seinen Tod
Den Tod zähmen.
So ist Jesus,
Der gute Hirte,
Gesucht durch seinen Tod
Den Feind besiegen.
Halleluja!

28. O Jesus, Rettung, Licht und Leben,
Du bist jetzt bereit, uns aufzurichten
Um für immer mit dir zu leben
In der Ewigkeit. Alleluja!



Chapelle Royale de 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, Coppel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait

chaque jour la messe du Roi, messe basse accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

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

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

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

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)

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
www.chateauversailles-spectacles.fr

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

Mass every day; a low mass accompanied by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

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

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lud 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, Präsidentin
Laurent Brunner, Direktor
www.chateauversailles-spectacles.fr

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

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



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

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

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



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

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

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



Cet enregistrement
est dédié à Joëlle Broguet (1954-2020),
fondatrice de l'ADOR.



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur : www.chateauversailles-spectacles.fr

RÉSERVATIONS : +33 (0)1 30 83 78 89

Enregistré à la Chapelle Royale de Versailles
du 13 au 17 juin 2020.

Enregistrement, montage et mastering : Laure Casenave
Conseils en matière de prononciation ancienne du français :
Jean-Noël Laurenti

Traductions anglaises (hors textes chantés) :
Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

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


Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, productrice
Béatrice Gallitelli, chargée d'édition discographique
Stéphanie Hokayem, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES



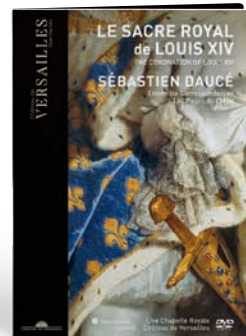
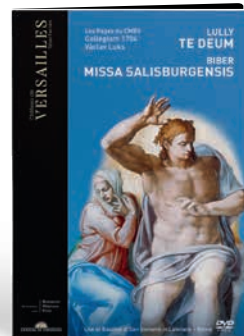
Couverture : La Théologie, Michel François Dandré Bardon © Domaine public ;
Photos de l'enregistrement et p.34 © Pascal Le Mée ; p. 16 © Château de Versailles ;
p. 58 © DR ; p. 64 © Agathe Poupeney ; p. 66 © Gauthier Brunner ;
p. 68 Marie-Antoinette © MBB – Olivier Houeix.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles





Florie Valiquette et Sophie Junker