

Château de

VERSAILLES
Spectacles

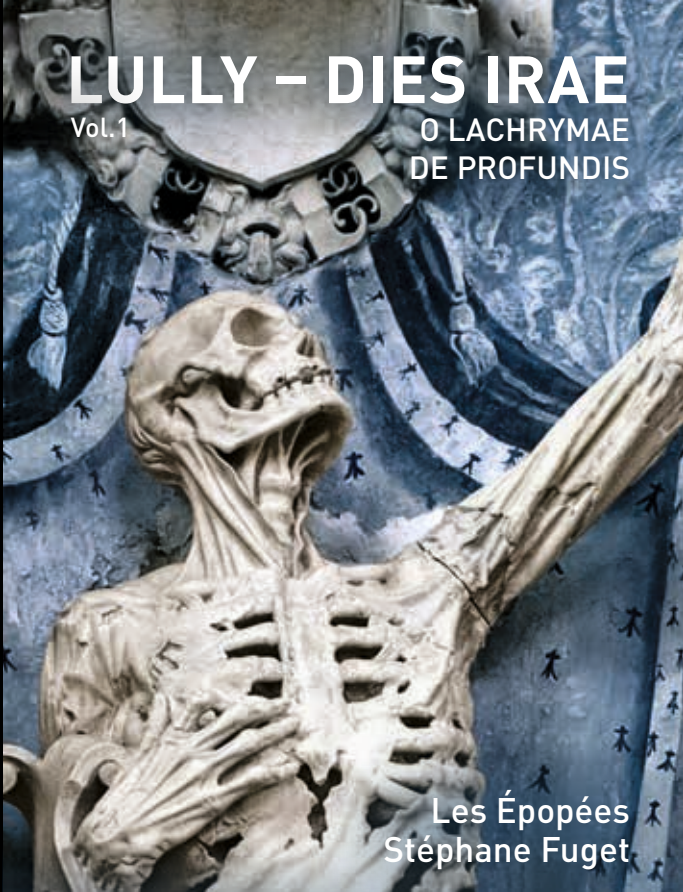
Collection
GRANDS MOTETS
N°1



LULLY – DIES IRAE

Vol.1

O LACHRYMAE
DE PROFUNDIS



Les Épopées
Stéphane Fuget

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)
GRANDS MOTETS
POUR TEMPS DE PÉNITENCE

Vol. 1

69'25

DIES IRAE

1	Dies Iræ, dies illa	3'54
2	Liber scriptus proferetur	1'29
3	Rex tremendæ majestatis	6'49
4	Inter oves locus præsta	2'46
5	Oro suplex et acclinis	3'53
6	Pie Jesu Domine	4'14

O LACHRYMAE

7	O Lachrymæ, fideles lachrymæ	5'15
8	O fons amoris	2'39
9	Sed in planctu	2'27
10	Exultant cœli	1'03
11	Et in excelsis	3'12
12	O Lachrymæ, fideles lachrymæ	3'19
13	O fons amoris	6'24

DE PROFUNDIS

14	De profundis clamavi ad te, Domine	3'50
15	Fiant aures tuæ intendentes	1'55
16	Si iniquitates observaveris, Domine	2'33
17	Quia apud te propitiatio est	3'25
18	A custodia matutina usque ad noctem	1'48
19	Quia apud Dominum misericordia	2'36
20	Et ipse redimet Israël	1'17
21	Requiem æternam dona eis Domine	2'28
22	Et lux perpetua luceat eis	1'40



Les Epopées et Stéphane Fuget, Chapelle Royale

Les Epopées – Stéphane Fuget, direction

Orchestre

Dessus de violon

Josef Zak
(Soliste premier dessus)
Charlotte Grattard
(Soliste second dessus)
Yuna Lee
Hélène Decoin
Maud Sinda
Sabine Cormier
Koji Yoda
Louise Ayrton

Haute-contre de violon

Maialen Loth
Satryo Yudomartono
Delphine Grimbert

Taille de violon

Leïla Pradel
Diane Omer
Céline Cavagnac

Quinte de violon

Laurence Martinaud
Youn Young Kim

Basse de violon

Alice Coquart
François Gallon
Julien Hainsworth

Basse de viole

Claire Gautrot
Mathias Ferré

Grosse basse de violon

Ludovic Coutineau

Hautbois et flûte à bec

Laura Duthuillé
Luc Marchal

Flûte à bec

Marie Hervé
Bertrand Blondet
Frédéric Naël

Basson à la quarte et flûte à bec

Arnaud Condé

Basson et flûte à bec

Anaïs Ramage

Serpent

Volny Hostiou

Orgue

Marie van Rhijn

Clavecin

Loris Barrucand

Théorbe

Pierre Rinderknecht
Nicolas Wattinne

Chœur et solistes

Dessus

Caroline Arnaud
Ambroisine Bré
Claire Lefilliâtre
Jeanne Lefort
Ileana Ortiz
Lucy Page
Marie Perbost
Marie Zaccarini

Haute-contre

Cyril Auvity
Clément Debieuvre
Serge Goubioud
Lisandro Pelegrina

Taille

Marco Angioloni
Marc Mauillon

Basse-taille

Vlad Crosman
Imanol Iraola
Benoît Arnould

Basse

Luc Bertin-Hugault
Renaud Bres
Thierry Cartier
Olivier Gourdy

De l'ornementation en France au XVII^e siècle

Par Stéphane Fuget

La notion d'interprétation pose sans cesse la question de la lecture de la partition, et donc de la matière même de cette partition. Particulièrement à l'époque baroque, et plus spécialement au XVII^e siècle, la partition est une trame que le compositeur laisse pour faire revivre son œuvre. Il ne faudrait pas se laisser abuser par elle comme par un trompe-l'œil ; il y manque 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 compléter leurs partitions, les faire revivre.

Quelquefois, ils ont écrit quelques lignes d'explications, souvent en préface de leurs œuvres, pour savoir mieux les interpréter. Mais ces explications théoriques ont leurs limites, et souvent ils invitent le lecteur à venir les voir chez eux pour 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 témoignage 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 caracteres 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 caracteres particuliers pour marquer les endroits des martelemens, des tremblemens, des battemens, et des autres gentilleses, dont cet excellent Organiste enrichit son jeu, lors qu'il touche le Clavier » [...] (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Seconde Partie, Livre Sixième, 1637).

Tous ces ornements sont longuement décrits dans des traités – ceux de Mersenne, Loulié, Rousseau (Jean), Millet, Bacilly

pour ne citer qu'eux – et sont explicités également dans ces tables d'agréments que les instrumentistes publient souvent avec leurs œuvres – celle de d'Anglebert, une des plus complètes, se verra même être recopiée par Bach – pour expliquer les signes qu'ils utilisent.

Lully n'a pas laissé d'explications pour jouer sa musique, et peu de ces ornements figurent sur ses partitions. Le témoignage le plus proche que nous ayons sur l'interprétation de sa musique, c'est Georg Muffat, venu étudier à Paris entre 1663 et 1669 qui nous le donne, en particulier dans le long et très détaillé avis aux lecteurs de son *Florilegium secundum* publié en 1698. Il nous parle en particulier des coups d'archet, du tempo et des ornements. Des ornements, dans ses exemples, il va jusqu'à en mettre sur la moitié voire les deux tiers des notes, tout en nous recommandant de n'en mettre ni trop, ni trop peu, ni au mauvais endroits – on est encore pourtant stupéfait par le nombre d'ornements dans les pièces de clavecin de d'Anglebert, y compris dans ses transcriptions d'œuvres de Lully.

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 – ce qui correspond à la longueur des syllabes en chant. Si Muffat nous donne les bons endroits pour ajouter ceux nécessaires à l'orchestre, Bertrand de Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, publiées dès 1668, complète indirectement ces indications, expliquant qu'il faut les choisir notamment en fonction des longueurs de syllabes, auxquelles il accorde de nombreuses pages dans son ouvrage.

Bacilly, ou Millet (dans sa *Belle Méthode ou l'Art de bien chanter*, publiée en 1666), auteurs ne parlant pas directement de Lully mais se trouvant être ses contemporains, écrivent bel et bien des ouvrages sur le chant en général, donnant des conseils, des règles, applicables à toutes sortes de mu-

siques, sacrées ou non. Le traité de Millet (chanoine sur-chantre en l'église métropolitaine de Besançon) 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'Ambruys, Lambert en donnent des exemples rutilants – que dans la musique religieuse, depuis les *Leçons de ténèbres* de Geoffroy, Lambert, Charpentier et autres, jusqu'au diverses pièces vocales religieuses de Nivers pour ne citer que lui.

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.

Ornamentation in France in the seventeenth-century

By Stéphane Fuget

The notion of interpretation constantly raises the question of how to read a score, and therefore of the very subject matter of the score. Particularly in the Baroque period, and especially in the seventeenth-century, the score is but an infrastructure that the composer leaves behind to allow his work to be brought to life. One should not be led astray by it as you might by a trompe-l'œil for instance; it lacks a great deal of information: nuances, instrumentation, ornaments, playing styles, etc. The majority of these composers thus leave the performers a great deal of latitude for the completion of their scores in order to bring them to back to life.

Sometimes composers wrote a few words of explanation, often as a preface to their works, in order to inform us how to interpret them better. But these theoretical explanations have their limits, and often they invited the player to come and see them at their home to learn how to play

their pieces or how to correctly play this or that ornament which was 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 allow 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 realise 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 Haendel...

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).

All these ornaments are described at length in treatises – those by Mersenne, Loulié,

Rousseau (Jean), Millet, Bacilly to name but a few – and are also explained in tables of ornaments that instrumentalists often published with their works – d'Anglebert's, is one of the most complete, and would even be copied by Bach – to explain the symbols used.

Lully left no explanations for playing his music, and few of these ornaments appear on his scores. The closest testimony we have on the interpretation of his music is that of Georg Muffat, who came to study in Paris between 1663 and 1669, particularly in the long and very detailed notice to readers of his *Florilegium secundum* published in 1698. He tells us in particular about bowings, tempo and ornaments. In his examples he goes so far as to put ornaments on half or even two-thirds of the notes, while recommending that we do not put too many, or too few, or in the wrong places – yet we are still amazed by the number of ornaments in d'Anglebert's harpsichord pieces, including in his transcriptions of works by Lully.

Several factors determine the choice of ornaments and their placement, including the character of the piece, the tempo,

the type of instrument being played on, and the length of the notes – which corresponds to the length of the syllables in song. If Muffat gives us the right places to add those necessary for the orchestra, Bertrand de Bacilly, in his *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, published as early as 1668, indirectly supplements these indications, explaining that they should be chosen in particular according to the length of the syllables, devoting a good many pages in his work to the subject.

Bacilly, or Millet (in his *Belle Méthode ou l'Art de bien chanter*, published in 1666), authors who did not speak directly of Lully but who happened to be his contemporaries, did indeed write works on singing in general, giving advice and rules, applicable to all kinds of music, sacred or

other. The treatise by Millet (Precentor at the metropolitan church of Besançon) ends with secular tunes and religious pieces. Both write a lot of ornaments in their pieces, and recommend adding them when they are not written. This ornamental overload is found both in the so-called court air – Bacilly, Chabanceau de La Barre, d'Ambruys, Lambert provide 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 by Nivers to name but him.

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 im 18. Jahrhundert in Frankreich

Von Stéphane Fuget

Der Begriff der Interpretation wirkt 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 diente die Partitur gleichsam als Raster, das der Komponist anfertigt, damit sein Werk jederzeit wieder zum Leben 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 ihre Partituren zu vervollständigen und ihnen neues Leben einzuhauchen.

Manchmal schrieben die Komponisten als Vorwort zu ihren Werken ein paar erläuternde Zeilen, damit man sie besser interpretiere. Doch diese theoretischen Erklärungen haben Grenzen, und daher laden die Komponisten den Leser mitun-

ter zu sich ein, um ihm beizubringen, wie man ihre Stücke spielen soll oder wie man dieses oder jenes schwer zu beschreibende Ornament richtig ausführt.

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 anderer mechanischer Uhren aus dem 18. Jahrhundert, die uns oft überraschende Interpretationen zu hören geben. 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 Kadenzen spielt, die, wie jeder weiß, häufig sind.“ (Titelouze, *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue*, 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 hämmernenden Spiels, der Tremoli, der Schläge und anderer delikater Dinge anzuzeichnen, mit denen dieser ausgezeichnete Organist sein Spiel bereichert, wenn er die Klaviatur berührt“ [...] (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, zweiter Teil, sechstes Buch, 1637).

All diese Verzierungen wurden in Abhandlungen ausführlich beschrieben – von Mersenne, Loulié, Rousseau (Jean), Millet, Bacilly, um nur einige zu nennen – und auch in Verzierungstabellen erläutert, die Instrumentalisten oft mit ihren Werken veröffentlichten, um die von ihnen verwendeten Zeichen zu erklären – die von Anglebert ist eine der vollständigsten und wurde sogar von Bach kopiert.

Lully hinterließ keine Erklärungen für das Spielen seiner Musik, und in seinen Partituren sind nur wenige dieser Verzierungen zu finden. Das ihm zeitlich am nächsten liegende Zeugnis, das wir über die Interpretation seiner Musik haben, ist dem zwischen 1663 und 1669 zum Studium nach Paris gekommenen Georg Muffat zu verdanken und stammt vor allem aus dem langen und sehr detaillierten Hinweis für den Leser

seines 1698 veröffentlichten *Florilegium secundum*. Er erläutert uns darin insbesondere Bogenstriche, Tempi und Verzierungen. In seinen Beispielen geht er sogar so weit, dass er die Hälfte oder sogar zwei Drittel der Noten mit Verzierungen versieht, während er uns gleichzeitig empfiehlt, weder zu viele noch zu wenige zu verwenden und sie nicht an die falschen Stellen zu setzen – dennoch sind wir immer noch über die Anzahl der Verzierungen in d'Angleberts Cembalowerken und auch in seinen Transkriptionen von Werken Lullys erstaunt.

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. Muffat gibt uns die richtigen Stellen an, um die notwendigen Verzierungen für das Orchester hinzuzufügen, während Bertrand de Bacilly in seinen 1668 veröffentlichten *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* indirekt diese Hinweise vervollständigt, indem er erklärt,

dass sie insbesondere nach der Länge der Silben gewählt werden sollten, denen er in seinem Werk viele Seiten widmet.

Bacilly oder Millet (in seiner 1666 veröffentlichten *Belle Méthode ou l'Art de bien chanter*) sprachen zwar nicht direkt von Lully, waren aber seine Zeitgenossen und schrieben Werke über den Gesang im Allgemeinen, in denen sie Ratschläge gaben und Regeln aufstellten, die auf alle Arten von Musik – sei sie geistlich oder nicht – anwendbar waren. Am Ende der Abhandlung Millets (Domherr und Oberkantor an der Metropolitankirche von Besançon) finden sich übrigens weltliche *Airs* und geistliche Stücke. Beide Musiker versehen ihre Stücke mit einer Menge Verzierungen und empfehlen darüber hinaus andere hinzuzufügen, auch wenn sie nicht angegeben sind. Dieses Übermaß an Verzierungen findet sich sowohl in dem so genannten *Air de cour* – Bacilly, Chabanceau de La Barre, d'Ambrus, Lambert gaben dafür glänzende Beispiele – als auch in der geistlichen Musik, von den *Leçons de ténèbres* Geoffroys, Lamberts, Charpentiers und anderer

bis hin zu den verschiedenen religiösen Vokalstücken von Nivers, um nur einige zu nennen. 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.



Ambroisine Bré, Claire Lefillâtre et Marie Perbost



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

par Laurent Brunner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La compagnie des violons de Mademoiselle, imitating the twenty-four violins of the King. However, the disgrace of the princess after La Fronde (civil revolt) obliged Lully to find himself a new destiny.

This was to be in the Twenty-four violins of the King! Rapidly integrated into the royal circle, he created with the young Louis XIV, with whom he was the dance companion in the court ballets, notably the *Ballet Royal de la Nuit* (1653), la *Bande des Petits Violons*.

From the *Ballet d'Alcidiane* (1658) to the *Ballet des Arts* (1663) and to the *Ballet des Muses* (1666), the great moments of court ballet were due to Lully. At first, composer of dance music, he quickly became the grand organiser of the royal spectacles, intervening in the smallest details during the rehearsals, making his orchestra into an elite formation, and developing with Molière the *Comédie-ballet* from 1664 to 1671. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) was to become his chef-d'œuvre alongside *George Dandin* and *Monsieur de Pourceaugnac*.

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

from competing with him (which would be prejudicial notably for Charpentier).

It was with the author Philippe Quinault that Lully developed as early as 1673 the *tragédie-lyrique*, which was a French adaptation of Italian opera and court ballet. According great importance to dance and to the role of the choir, the Lullyst opera endeavours to portray the feelings and the tragic destiny of mythological heroes, in which the French court often identified the greatest King in the world. A work created for the King, the *tragédie-lyrique* includes an allegorical prologue glorifying the sovereign.

The success of Lully's operas owes a good deal to the shared labour he carried out with Quinault in order to create a total work of art: the rhythm is determined by an efficient libretto and a prosody which perfectly adapts itself to the musical lines. The result marvelously captures the lamentations, the bravura and rage arias, the incantation of the chorus: this is truly a tragedy put to music, and the splendour of the French language would rarely be served with such genius. Finally, Lully knew how to draw out the tears from his public including those of his most

important spectator, the King, who wept over the tragic destiny of Persée or Atys, moved by the duos of a staggering beauty. Lully thus composed the music for thirty court ballets also provided the choreography and the stage direction, for nine *comédie-ballets*, fourteen *tragédies lyriques* of which we will principally remember the first chef-d'œuvre *Alceste* (1674) already including a dream scene, and the famous, funeral parlour scene and then *Thésée* (1675), *Atys* (1676), the King's opera, with an anthological sleep scene, *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Roland* (1685), and finally *Armide* (1686), final and absolute chef-d'œuvre.

Superintendant of the Music to Louis XIV, Lully exercised an all-powerful authority on the musical world during two decades, reigning at court, where he gave to the King's

sacred music a new breath proportionate to the glory which the sovereign gave to all artistic expression (a dozen *Grands Motets* imposed a French style which would last until the Revolution), but also in Paris where his operas carried off a very great success.

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

Jean-Baptiste Lully, ein unermüdlicher Musiker, Geiger, Sänger, Komponist, Tänzer und Theaterdirektor, ist der Erfinder der französischen Oper und hat für ein Jahrhundert eine Reihe von Werken geschaffen, die bis zur Revolution

das „Repertoire“ der französischen Oper darstellten. Der 1632 in Florenz geborene *Giovanni Battista Lulli* wurde dort vom Herzog von Guise entdeckt und kam 1646, im Alter von nur vierzehn Jahren, nach Paris, um in den Dienst der Prinzessin von

Montpensier, der Grande Mademoiselle, zu treten. Schnell gründete er für sie die *Compagnie des Violons de Mademoiselle*, die die *Vingt-quatre Violons du Roi* imitierte. Aber die Prinzessin fiel nach der Fronde in Ungnade, was Lully zwang, ein neues Schicksal zu finden – und zwar in den *Vingt-quatre Violons du Roi*!

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

Aber Lully wollte noch weiter gehen und erhielt 1672 von Ludwig XIV. das königliche Privileg, die Oper aufführen zu lassen, wodurch die *Académie Royale de Musique* entstand, eine Institution, die heute noch in Form der Pariser Nationaloper weiterlebt. Eigentlich war es Robert Cambert, der das Privileg erhalten hatte und die Institution im Vorjahr gegründet hatte und dies mit großem Erfolg, aber sie richtig zu leiten, was zum Konkurs führte. Lully konnte seinen Vorteil beim König nutzen und kaufte das Privileg zurück. Er wurde der Einzige, der in Frankreich Opern aufführen konnte, wodurch andere Musiker daran gehindert wurden, mit ihm zu konkurrieren (was insbesondere Charpentier schadete).

Mit dem Schriftsteller Philippe Quinault entwickelte Lully 1673 *Tragédies lyriques*, eine französische Adaption des italienischen Opern- und Hofballetts. Lullys Oper, die dem Tanz und der Rolle des Chores große Bedeutung beimisst, versucht, die Gefühle und das tragische Schicksal der mythologischen Helden darzustellen, in denen der französische Hof oft den größten König der Welt sieht. Die lyrische Tragödie, ein für den König

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

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

umfangreichen Traumszene, *Perseus* (1682), *Phaeton* (1683), *Roland* (1685), schließlich *Armida* (1686), ein letztes und absolutes Meisterwerk.

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



Les Epopées et Stéphane Fuget, Chapelle Royale



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 Penner, l'orgue avec Nicole Pillet-Wiener, le clavecin avec Ilton Wjunisky, le clavecin avec Christophe Rousset, Pierre Hantaï et Ton Koopman, la direction d'orchestre avec Nicolas Brochot... et la vielle à roue en autodidacte !

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

Stéphane Fuget s'est d'abord fait connaître avec un ensemble de musique de chambre

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

Puis, pendant une dizaine d'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...

À la demande d'Anne-Sophie 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 l'Orchestre de l'Opéra Royal dans un enregistrement des *Leçons de Ténèbres* de Couperin (Label Château de Versailles Spectacles).

Animé du désir de travailler avec 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 Epopées, 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 conduc-

tor. 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 the Orchestre de l'Opéra Royal for a recording of Couperin's *Leçons de Ténèbres* (Label Château de Versailles Spectacles).

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

opera, that are both unique in France. These led him to experiment his vision of declamation and ornamentation on numerous opera productions in the Baroque repertoire: *l'Incoronazione di Poppea* and *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* by Monteverdi, *Semele* and *Rodelinda* by Handel, *Calisto* by Cavalli, *Tito* by Cesti, *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 Pilet-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 Minkowski arbeitete er an den größten internationalen Bühnen: Wiener Staatsoper und Theater an der Wien, DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brüssel), Oper Leipzig, Schlosstheater Drottningholm (Schweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, usw. Auf diese Weise konnte er enge Beziehungen zu den renommiertesten Künstlern knüpfen: Anne-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-Sophie 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.

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 Epopées zu gründen, mit dem er eine entschieden neue Auffassung von Interpretation vorschlägt.

Les Epopées

L'ensemble Les Epopées, dirigé par Stéphane Fuget, est composé des meilleurs instrumentistes et chanteurs du moment. Son répertoire est principalement centré sur la musique des XVII^e et XVIII^e siècles.

Mélangant jeunes artistes et artistes confirmés de réputation internationale, il accueille en son sein parmi les plus brillants musiciens de la jeune génération, issus des grands conservatoires (Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et de Lyon, etc.).

Depuis juillet 2020, Les Epopées sont en résidence au Château de Versailles, tant pour la musique religieuse (intégrale des *Grands Motets* de Lully d'ici 2024) que pour d'autres répertoires variés. Des enregistrements pour son label de disque Château de Versailles Spectacles viennent compléter les concerts donnés à l'Opéra et à la Chapelle Royale.

Les Epopées sont également présentes à Arques-la-Bataille pour une résidence d'airs de cour, et au Festival International d'Opéra de Beaune pour la trilogie des opéras de Monteverdi.

L'ensemble tire son nom de ces grands récits fondateurs dont la lecture nous fait encore rêver aujourd'hui.

Les Epopées, sous l'impulsion de leur chef, tissent un voyage musical à la vision riche et émouvante, au-delà des frontières de la notation.

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

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

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

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

The ensemble Les Épopées, conducted by Stéphane Fuget, is composed of the current best instrumentalists and singers. Its repertoire is mainly centred on the music of the 17th and 18th centuries.

Mixing young and established artists of international reputation, it welcomes among its members some of the most brilliant musicians of the younger generation, coming from the great conservatories (Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et de Lyon, etc.).

Since July 2020, Les Epopées have been in residence at the Château de Versailles, both for religious music (the complete

Grands Motets by Lully through to 2024) and for other varied repertoires. Recordings for its record label Château de Versailles Spectacles complete the concerts given at the Opera and the Royal Chapel.

Les Épopées are also present at Arques-la-Bataille for a residency of court airs, and at the Beaune International Opera Festival for the trilogy of Monteverdi's operas.

The ensemble takes its name from the great ancient founding heroic poems, the reading of which still inspire us today.

Les Épopées, under the impulse of their musical director, create a musical journey with a rich and moving vision, beyond the frontiers of simple notes.

Indeed, the score serves merely as a framework, a kind of trompe-l'œil. The interpretation must find life beyond the visual representation of notes: the melody of baroque song both clothed in an extravagant profusion of ornaments, and very declamatory.

To do this, the voice makes the text resound by enriching the musical line with a multitude of micro-intervals, tiny in-

flexions. We are no longer dealing with note pitches, but a level of declamation.

The speech thus liberated, the comprehensible text immediately comes to the fore. Closer to us, freely carried by the emotion of the song, it reaches the heart of the listener.

The sound is very modern, the result is unexpected, striking, and emotionally charged and to which it is very difficult to remain insensitive...

Das von Stéphane Fuget geleitete Ensemble Les Épopées besteht aus den besten Instrumentalisten und Sängern der Gegenwart. Sein Repertoire konzentriert sich hauptsächlich auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Es vereinigt junge und erfahrene Künstler von internationalem Ruf und empfängt in seiner Mitte einige der brilliantesten Musiker der jüngeren Generation, die von den großen Konservatorien kommen (Conservatoire à Rayonnement Régional

de Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse von Paris und Lyon usw.).

Seit Juli 2020 sind Les Épopées im Château de Versailles Orchestra in Residence, u. zw. sowohl für geistliche Musik (bis 2024 ist eine Gesamtaufnahme von Lullys *Grands Motets* vorgesehen) als auch für andere verschiedenartige Repertoires. Aufzeichnungen für das Plattenlabel Château de Versailles Spectacles ergänzen die in der Oper und der Chapelle Royale gegebenen Konzerte.

Les Épopées sind außerdem Orchestra in Residence in Arques-la-Bataille für *Airs de cour* und beim Festival International d'Opéra de Beaune für die Trilogie der Opern Monteverdis.

Der Name des Ensembles geht auf die großen, grundlegenden Epen unserer Kultur zurück, deren Lektüre uns auch heute noch zum Träumen bringt.

Unter dem Impuls ihres Dirigenten laden Les Épopées zu einer musikalischen Reise ein, die über die Grenzen der Notation hinaus mit einem reichen, bewegenden Blickwinkel aufwartet.

Die Partitur ist in der Tat ein Raster, eine Art Trompe-l'œil. Die Interpretation muss jenseits dieser Notation lebendig werden: die Melodie des barocken Gesangs, die

zugleich in eine extravagante Fülle von Ornamenten gehüllt und sehr deklamatorisch ist.

Dazu bringt die Stimme den Text zum Klingen, indem sie die musikalische Linie mit einer Vielzahl von Mikrointervallen, winzigen Modulationen, anreichert. Es kommt nicht mehr auf die Tonhöhen sondern auf die Deklamationshöhen an.

Der so befreite Diskurs bzw. der plötzlich verständliche Text rückt in den Vordergrund. Er kommt uns näher und erreicht frei getragen von der Emotion des Gesanges das Herz des Zuhörers.

Das Klangergebnis ist sehr modern und daher unerwartet, markant und emotional so aufgeladen, dass es sehr schwer ist, dem gegenüber unempfindlich zu bleiben...

Les Épopées ont pour mécène principal la Caisse des Dépôts, et sont ponctuellement soutenues par la SPEDIDAM, l'ADAMI et l'ADOR.

The main sponsor of Les Épopées is Caisse des Dépôts, with occasional support from the SPEDIDAM, ADAMI and ADOR.

Hauptsponsor von Les Épopées ist Caisse des Dépôts. Gelegentlich wird das Ensemble auch von SPEDIDAM, ADAMI und ADOR unterstützt.

DIES IRAE

1. Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla!
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et Natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

2. Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde Mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nihil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

3. Rex tremendæ majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.
Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuæ viæ;
ne me perdas illa die.
Quærens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus,
tantus labor non sit cassus.

DIES IRAE

1. Jour de colère, que ce jour-là
Où le monde sera réduit en cendres,
Selon les oracles de David et de la Sibylle.
Quelle terreur nous saisira
lorsque le Juge apparaîtra
pour tout juger avec rigueur!
Le son merveilleux de la trompette,
se répandant sur les tombeaux,
nous rassemblera au pied du trône.
La Mort, surprise, et la Nature
verront se lever tous les hommes
pour comparaître face au Juge.

2. Le livre alors sera ouvert,
où tous nos actes sont inscrits;
tout sera jugé d'après lui.
Lorsque le Juge siègera,
tous les secrets seront révélés
et rien ne restera impuni.
Dans ma détresse, que pourrai-je alors dire?
Quel protecteur pourrai-je implorer?
alors que le juste est à peine en sûreté?

3. Ô Roi d'une majesté redoutable,
toi qui sauves les élus par grâce,
sauve-moi, source d'amour.
Rappelle-toi, Jésus très bon,
que c'est pour moi que tu es venu;
Ne me perds pas en ce jour-là.
À me chercher tu as peiné,
Par ta Passion tu m'as sauvé.
Qu'un tel labeur ne soit pas vain!

DIES IRAE

1. The day of wrath, that day
will dissolve the world in ashes
as David prophesied with the Sibyl.
What dread there will be
when the Judge shall come
to examine all things with rigour!
The trumpet, diffusing a wondrous sound
through the tombs of every region,
will summon all before the throne.
Death and nature shall stand amazed
when creation rises again
to answer to the Judge.

2. A written book will be brought forth,
that contains everything
for which the world shall be judged.
When therefore the Judge takes his seat,
whatever is hidden shall be made manifest:
nothing will remain unpunished.
What am I, wretch, then to say,
what advocate ask to plead for me,
when scarcely the righteous shall be safe?

3. King of awful majesty,
who freely savest the redeemed,
save me, O Fount of pity.
Remember, merciful Jesus,
that I am the cause of thy journey,
lest thou destroy me on that day.
Seeking me, thou didst sit down weary;
thou didst redeem me by suffering the Cross:
let not such hardship be in vain.
Just Judge of vengeance,

DIES IRAE

1. Tag des Zornes, Tag der Sünden,
Wird das Weltall sich entzünden,
Wie Sibyll und David künden.
Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!
Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.
Schaudernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

2. Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.
Weh! Was werd ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?

3. König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, lass Gnade walten!
Milder Jesus, wollst erwägen,
Dass Du kamest meinethwegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.
Bist mich suchend müd gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.
Richter Du gerechter Rache,

Juste Judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

4. Inter oves locus praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

5. Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus
Huic ergo parce, Deus.

6. Pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Tu serais juste en me condamnant,
mais accorde-moi ton pardon
lorsque j'aurai à rendre compte.
Vois, je gémis comme un coupable
et le péché rougit mon front;
Seigneur, pardonne à qui t'implore.
Tu as absous Marie-Madeleine
et exaucé le larron;
tu m'as aussi donné espoir.
Mes prières ne sont pas dignes,
mais toi, si bon, fais par pitié
que j'évite le feu sans fin.

4. Place-moi parmi tes brebis,
Garde-moi à l'écart des boucs
en me mettant à ta droite.
Quand les maudits, couverts de honte,
seront voués au feu rongeur,
appelle-moi parmi les bénis.

5. En m'inclinant je te supplie,
le cœur broyé comme la cendre :
prends soin de mes derniers moments.
Jour de larmes que ce jour-là,
où, de la poussière, ressuscitera
le pécheur pour être jugé !
Daigne, mon Dieu, lui pardonner.

6. Bon Jésus, notre Seigneur,
accorde-lui le repos. Amen.

grant me remission
before the day of reckoning.
I groan as one who is guilty;
my face blushes with guilt:
Spare the suppliant, O God.
Thou who didst absolve Mary Magdalene
and didst hear the thief's entreaty,
to me too hast thou given hope.
My prayers are not worthy,
yet thou who art kind, show mercy,
lest I burn in eternal fire.

4. Grant me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
setting me on thy right hand.
When the accursed have been confounded,
and consigned to the searing flames,
call me with the blessed.

5. I pray, kneeling in supplication,
my heart as contrite as ashes:
take my fate into thy care.
Full of weeping will be that day
when from the ashes shall rise again
guilty man to be judged:
therefore spare this one, O God.

6. Merciful Lord Jesus,
grant them rest. Amen.

Nachsicht üb in meiner Sache
Eh ich zum Gericht erwache.
Seufzen d steh ich schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Lass mein Bitten Gnad erlangen.
Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.
Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade lass geschehen,
Dass ich mög der Höll entgehen.

4. Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheide,
Stell mich auf die rechte Seite.
Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

5. Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.
Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;
Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.

6. Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.

O LACHRYMAE

(Pierre Perrin)

7. O Lachrymæ, fideles lachrymæ,
Dolentis animæ!
Exite nostris cordibus,
Et ex oculis sontibus,
Rorate plenis fontibus.

8. O fons amoris in te peccavimus:
Sed prae dolore faciem vellimus,
Pectora tundimus.
Non in gaudio,
Sed in fletu;
Non in jubilo,

9. Sed in planctu,
Invocamus te, Domine Jesu.

10. Exultant coeli,
Cantent Angeli
Sancti laetentur:

11. Et in excelsis,
Tibi modulentur
Cantica pacis,
Cantica gloriae,
Cantica laudis et victoriae.
Nos peccatores, peccata flebimus,
Et lugebimus,
Et clamabimus:

12. O Lachrymæ, fideles lachrymæ,
Dolentis animæ!
Exite nostris cordibus,

O LACHRYMAE

7. Ô pleurs, fidèles pleurs
D'une âme pénitente,
Sortez de nos cœurs,
Et tomber de nos yeux
Dans une fontaine d'abondance.

8. Ô fontaine d'amour, nous avons péché contre toi.
De chagrin, nous nous écorchons le visage,
Nous frappons la poitrine.
Pas dans la joie,
Mais dans les pleurs.
Pas dans la jubilation,

9. Mais dans le deuil.
Nous t'invoquons, Seigneur Jésus.

10. Que les cieux exultent,
Que les anges chantent,
Que les saints se rejouissent:

11. Et pour toi, au plus haut des cieux,
Entonons
Des chants de paix,
Des chants de gloire,
De louanges, et de victoire.
Nous, les pécheurs, nous pleurerons sur nos péchés,
Et nous porterons le deuil,
Et nous gémirons.

12. Ô pleurs, fidèles pleurs
D'une âme pénitente,
Sortez de nos cœurs,

O LACHRYMAE

7. O tears, faithful tears
Of the sorrowful soul
Come forth from our hearts,
And drop from the eyes
In a plentiful fountain.

8. O fountain of love we have sinned against you.
Because of our sorrow we tear our face,
We beat our breast.
Not in joy,
But in weeping.
Not in jubilation,

9. But in mourning.
We invoke you, Lord Jesus.

10. Let the heavens exult,
Let the angels sing,
Let the saints be joyful:

11. And to you on high
Let us intone
Chants of peace,
Chants of glory,
Of praise, and victory.
We sinners will weep over our sins,
And we will mourn,
And we will cry out.

12. O tears, faithful tears
Of the sorrowful soul
Come forth from our hearts,

O LACHRYMAE

7. O Tränen, treue Tränen
Von der traurigen Seele
Kommen Sie aus unseren Herzen,
Und Tropfen aus den Augen
In einem reichlich vorhandenen Brunnen.

8. O Brunnen der Liebe, wir haben gegen dich
[gesündigt].
Wegen unserer Trauer zerreißen wir unser Gesicht,
Wir schlagen uns an die Brust.
Nicht vor Freude,
Aber im Weinen.
Nicht im Jubel,

9. Aber in Trauer.
Wir flehen dich an, Herr Jesus.

10. Lasst den Himmel jubeln,
Lasst die Engel singen,
Mögen die Heiligen fröhlich sein:

11. Und für Sie, im höchsten Himmel,
Entononen
Lieder des Friedens,
Lieder der Herrlichkeit,
Von Lob und Sieg.
Wir Sünder werden um unsere Sünden weinen,
Und wir werden trauern,
Und wir jammern.

12. O Tränen, treue Tränen
Von der traurigen Seele
Kommen Sie aus unseren Herzen,

Et ex oculis sontibus,
Rorate plenis fontibus.

13. O fons amoris in te peccavimus:
Sed prae dolore faciem vellimus,
Pectora tundimus.
Non in gaudio,
Sed in fletu;
Non in jubilo,
Sed in pinctu,
Invocamus te, Domine Jesu.

Et tomber de nos yeux
Dans une fontaine d'abondance.

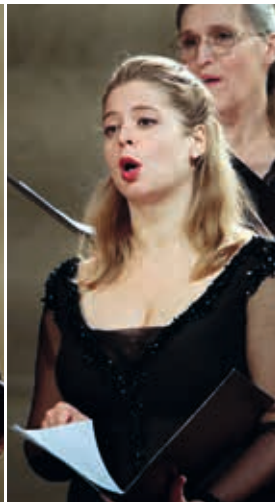
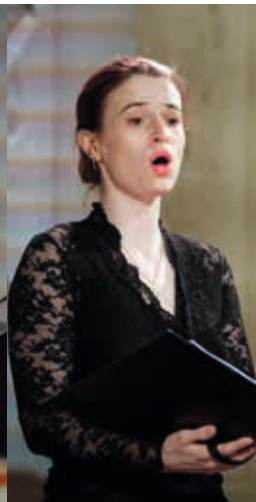
13. Ô fontaine d'amour, nous avons péché contre
toi.
De chagrin, nous nous écorchons le visage,
Nous frappons la poitrine.
Pas dans la joie,
Mais dans les pleurs.
Pas dans la jubilation,
Mais dans le deuil.
Nous t'invoquons, Seigneur Jésus.

And drop from the eyes
In a plentiful fountain.

13. O fountain of love we have sinned against you.
Because of our sorrow we tear our face,
We beat our breast.
Not in joy,
But in weeping.
Not in jubilation,
But in mourning.
We invoke you, Lord Jesus.

Und Tropfen aus den Augen
In einem reichlich vorhandenen Brunnen.

13. O Brunnen der Liebe, wir haben gegen dich
gesündigt.
Wegen unserer Trauer zerreißen wir unser Gesicht,
Wir schlagen uns an die Brust.
Nicht vor Freude,
Aber im Weinen.
Nicht im Jubel,
Aber in Trauer.
Wir flehen dich an, Herr Jesus.



DE PROFUNDIS

14. De profundis clamavi ad te, Domine, Domine, exaudi vocem meam.
15. Fiant aures tuæ intendentes in vocem deprecationis meæ.
16. Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit?
17. Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinui te, Domine.
Sustinuit anima mea in verbo ejus, speravit anima mea in Domino.
18. A custodia matutina usque ad noctem, speret Israël in Domino.
19. Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio.
20. Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus ejus.
21. Requiem æternam dona eis Domine.
22. Et lux perpetua luceat eis.

DE PROFUNDIS

14. Seigneur, je m'écrie vers vous du fond des abîmes, Seigneur, écoutez ma voix.
15. Que vos oreilles soient attentives à la prière que je vous fais.
16. Seigneur, si vous examinez nos péchés, qui pourra subsister devant vous?
17. Mais vous vous laissez fléchir clémence, et je vous ai attendu, Seigneur, à cause de votre loi.
Mon âme a attendu le Seigneur, à cause de sa promesse; mon âme a espéré au Seigneur.
18. Que depuis le point du jour jusqu'à la nuit, Israël espère au Seigneur.
19. Car le Seigneur est plein de miséricorde, et la rédemption que nous trouvons en lui est abondante.
20. Il racheta lui-même Israël de tous ses péchés
21. Accordez-leur, Seigneur, le repos éternel.
22. Et faites luire sur eux votre éternelle lumière.

DE PROFUNDIS

14. Out of the depths I have cried to thee, O Lord, Lord, hear my voice.
15. Let thy ears be attentive to the voice of my supplication.
16. If thou, O Lord, wilt mark iniquities: Lord, who shall stand it?
17. For with thee there is merciful forgiveness: and by reason of thy law, I have waited for thee, O Lord.
My soul hath relied on his word: My soul hath hoped in the Lord.
18. From the morning watch even until night, let Israel hope in the Lord.
19. Because with the Lord there is mercy: and with him plentiful redemption.
20. And he shall redeem Israel from all his iniquities.
21. Rest eternal grant unto them, O Lord.
22. And let perpetual light shine upon them.

DE PROFUNDIS

14. Aus den Tiefen rufe ich, Herr, zu dir: mein Herr, höre doch meine Stimme!
15. Lass deine Ohren achten auf mein Flehen um Gnade.
16. Würdest du, Herr, die Sünden beachten, mein Herr, wer könnte bestehen?
17. Doch bei dir ist Vergebung, damit man in Ehrfurcht dir dient.
Ich hoffe auf den Herrn, es hofft meine Seele, ich warte auf sein Wort.
18. Meine Seele wartet auf meinen Herrn mehr als Wächter auf den Morgen.
19. Israel, warte auf den Herrn, denn beim Herrn ist die Huld, bei ihm ist Erlösung in Fülle.
20. Ja, er wird Israel erlösen aus all seinen Sünden.
21. Gewähre ihnen ewige Ruhe, Herr, ewige Ruhe.
22. Und sende dein ewiges Licht auf sie.



Chapelle Royale, Versailles

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

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

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

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

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

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

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

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

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur
www.chateauversailles-spectacles.fr

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

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

facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, 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 Königs Ludwigs 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



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 du Château de Versailles
du 10 au 12 juillet 2020

Enregistrement, montage et mastering :
Dominique Daigremont et Frédéric Briant

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

Avec le soutien de la Caisse des Dépôts,
mécène principal des Epopées,
l'ADOR a soutenu cette production des
Grands Motets de Lully,
l'Adami a contribué au financement
de l'enregistrement au Château de Versailles.

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, productrice
Bérénice 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

Couverture et 4^e : Le Transi par Ligier Richier, Bar-le-Duc © Domaine public ;
Photos du concert © Pascal Le Mée ; p.24 Stéphane Fuget © Pascal Le Mée ;
p.44 Chapelle Royale © DR ; p.52 Marie-Antoinette © MBB - Olivier Houeix.
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Mécénat



LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
Spectacles





Le Transi par Ligier Richier, Bar-le-Duc