

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles

# GLORIA A VENEZIA!

Giovanni Gabrieli



OPÉRA ROYAL  
**250**  
ANS  
1770-2020

  
CHÂTEAU DE VERSAILLES

Adrien Mabire  
La Guilde des Mercenaires

**MENU**

# GLORIA A VENEZIA!

53'47

## CLAUDIO MERULO (1533-1604)

- |    |            |      |
|----|------------|------|
| 1. | Magnificat | 5'38 |
|----|------------|------|

## GIOVANNI GABRIELI (1557-1612)

- |    |                      |      |
|----|----------------------|------|
| 2. | Canzon terza a 4     | 1'50 |
| 3. | Ego Dixi a 7         | 2'42 |
| 4. | Beati immaculati a 8 | 2'42 |

## GIOSSEFO GUAMI (1542-1611)

- |    |                                      |      |
|----|--------------------------------------|------|
| 5. | Canzon alla francese «La Lucchesina» | 2'46 |
|----|--------------------------------------|------|

## GIOVANNI GABRIELI

- |     |                         |      |
|-----|-------------------------|------|
| 6.  | Inclina Domine a 6      | 3'20 |
| 7.  | O magnum mysterium a 10 | 2'50 |
| 8.  | Canzon quarta a 4       | 2'26 |
| 9.  | Jubilate deo a 8        | 3'22 |
| 10. | Deus, deus meus a 10    | 3'43 |
| 11. | Ricercar per organo     | 1'49 |
| 12. | Domine exaudi a 10      | 1'52 |

**ADRIAN WILLAERT (1490-1562)**

13. Le dur travail 1'21

**GIOVANNI GABRIELI**

14. Surrexit pastor bonus a 10 2'37

15. Canzon seconda 2'36

16. Beata es virgo maria a 6 3'24

17. Canzon «La Spiritata» a 4 3'00

18. Angelus ad pastores a 12 2'42

**ROLAND DE LASSUS (1532-1594)**

19. Lucescit iam o socii 2'58

# La Guilde des Mercenaires

## Adrien Mabire, direction et cornet

### Chanteurs

Violaine Le Chenadec, soprano  
Anaïs Bertrand, mezzo soprano  
Marnix De Cat, contre-ténor  
Marc Mauillon, baryton-basse  
Renaud Bres, baryton-basse  
Marc Busnel, basse

### Instrumentistes

Benoit Tainturier, cornet  
Juan Gonzales Martinez, trombone  
Arnaud Bretecher, trombone  
Abel Rohrbach, trombone  
Jean-Luc Ho, orgue



## Note d'intention

L'histoire enseignée dans les écoles explique que François I<sup>er</sup> serait revenu, tel un explorateur, d'Italie avec l'art de la Renaissance. 1515, et la bataille de Marignan serait donc la date charnière entre le Moyen-Âge, et l'époque Renaissance. A en croire cette facilité historique, l'Italie serait donc l'unique berceau de la Renaissance. Si l'on s'attarde un peu plus sur cette période, on s'aperçoit que ce constat demeure réducteur. En réalité, les différentes Cours d'Europe pratiquaient déjà les échanges culturels et artistiques. Le nord de l'Italie en général, et Venise en particulier, est le centre de toutes les attentions.

Nous sommes ici un groupe de musiciens français recrutés et allant à Venise pour l'office. Le programme est basé sur les œuvres de jeunesse de Gabrieli pour la plupart publiées en 1587 dans « *Concerti* » et en 1597 dans les premières « *Sacrae Symphoniae* ». Il montre la genèse des grandes pièces à simple et double chœurs,

art typiquement italien, tout en conservant l'objectif de restituer cette musique dans sa forme originelle, où voix et instruments sont mêlés.

Pour un musicien pratiquant les cuivres classiques (trompette, trombone, cor et tuba), l'évocation de Giovanni Gabrieli est rattachée aux grandes *Symphoniae Sacrae* à double ou triple chœurs. Quand on entreprend la musique de Giovanni Gabrieli, c'est donc naturellement que l'on sélectionne des pièces de grande envergure, et à la nomenclature chargée.

Nonobstant, rares sont les productions musicales comportant uniquement des pièces à simple et double chœurs de Giovanni. C'est le point de départ de cet enregistrement. J'ai conçu ce programme comme le début de notre rapport à la musique de ce compositeur principal pour la musique d'ensemble de cuivres. J'ai voulu appréhender son œuvre de façon chronologique. Ayant joué de nombreuses

fois du Giovanni Gabrieli en tant que cornettiste dans différents ensembles, mais en étant ici aux initiatives, il m'était primordial de commencer par les bases.

Le terme d'œuvre de jeunesse, comme on le dénomine de façon moderne, pourrait être utilisé pour marquer le début de l'édition de ses pièces en 1587. Bien que Giovanni ait publié avec son oncle Andrea, c'est aussi en le faisant en son nom propre qu'il prend son indépendance. Si on considère que son année de naissance est 1557, ce qui semble être le cas, alors Giovanni a trente ans lorsqu'il publie ce recueil. Pour l'époque, c'est relativement vieux, c'est aussi pourquoi je pense qu'il faut considérer ces pièces comme abouties, et non comme véritables œuvres de jeunesse, synonyme parfois d'essais ou «en devenir». Autre point à noter, c'est que la présente publication apparaît deux ans après la mort de son oncle Andrea. Cet élément est important car, sans doute, l'influence et le rôle de son aîné furent imposants, et freinèrent sa propre réalisation.

Il faut aussi imaginer quelles influences Giovanni a pu avoir, après l'éducation avec son oncle, puis avec Roland de

Lassus. En dehors *des canzon a 4*, et des motets nommés précédemment, je voulais laisser une trace de l'éducation de Giovanni Gabrieli, c'est la raison de l'introduction des trois pièces n'étant pas de Giovanni Gabrieli. Premièrement le *Magnificat* de Claudio Merulo. Ce dernier était organiste à San Marco aux mêmes périodes que les Gabrieli, il est évident que son œuvre a eu un impact sur celle de Giovanni. Ensuite la chanson d'Adrian Willaert (1490-1562), maître de chapelle à San Marco, et grand enseignant, dont Andrea fut l'élève, ici comme une pause dans l'office. Pour clôturer, une petite pièce parodique de Roland de Lassus. Pour le protéger de la peste, Andrea envoie Giovanni travailler pour le duc de Bavière à Munich de 1575 à 1579, où ce dernier suit l'enseignement de Roland de Lassus. La période que nous enregistrons ici est juste cinq ou six ans après. Le choix de *Lucescit iam* est plus par envie qu'autre chose, en reproduisant le double chœur alors que la pièce est écrite pour un seul.

La grande difficulté, lorsque l'on décide d'enregistrer des motets où chaque pièce est à nomenclature différente, est de

trouver une équipe cohérente en alliant projet artistique et budget de production. Le disque est ici conçu avec la même équipe réduite, six chanteurs, quatre cuivres et orgue. Pour les motets à plus de six voix, ce sont donc les instruments qui jouent les parties vocales, comme on le pratiquait à l'origine. Nous voulions enregistrer les cinq motets de l'édition de 1585, et *Angelus ad Pastores* à 12 voix, c'est pourquoi nous avons fait appel à un chanteur et un trombone supplémentaires. J'ai profité de ces deux musiciens supplémentaires pour la *canzon quarta* (cornet et trois trombones), et *Lucescit iam*.

Aussi, en réunissant des musiciens d'univers différents, nous avons vécu cette expérience comme un assemblage de toutes nos forces. La grande difficulté a été de réunir une équipe de chanteurs pour ce projet. Il fallait des voix matures et affirmées pour pouvoir être cohérentes avec les cuivres, tout en étant à la fois solistes et polyphonistes. De grands polyphonistes comme Marnix venu de Flandres, des chanteurs avec beaucoup d'expérience comme Marc Busnel, la jeune génération comme Violaine, Anaïs et Renaud, en passant par un soliste tout terrain comme

Marc Mauillon. Grande fierté pour moi d'avoir eu une telle équipe pour ce projet.

Dans la conception de l'image sonore, l'avis de Ken fût comme toujours essentiel dans la prise de décision. Faire un disque est un acte moderne sur lequel nous posons pourtant de la musique vieille de plusieurs siècles, il faut concevoir cet anachronique travail collectivement, en tenant compte à la fois des contraintes techniques, physiques et artistiques. Pour les cuivres j'ai fait appel à des compagnons de route rencontrés lors de concerts avec d'autres ensembles, avec qui nous avons des valeurs communes. Benoît est mon binôme et ami depuis plusieurs années. J'ai rencontré Abel, Juan et Arnaud grâce aux collègues et autres chefs faisant appel à nous simultanément. Cette équipe de Mercenaires réunie ici ne saurait être complète sans mon compagnon de longue date : Jean-Luc, à l'orgue. Il réussit ici la prouesse de jouer sur un tout nouvel instrument : cet orgue est une commande toute neuve de Laurent Brunner à Quentin Blumenroeder. L'instrument est une copie d'un instrument situé au



musée des arts décoratifs de la ville de Strasbourg. L'original est d'Andreas Silbermann (1678-1734), livré en 1730 aux Sœurs grises de Haguenau. Ces religieuses avaient entre autre pour vocation l'enseignement musical des jeunes filles de bonne famille. Nous ne sommes donc pas en présence d'une copie exacte d'un orgue typiquement vénitien comme celui dont jouait Giovanni Gabrieli à San Marco de Venise.

Mais nous enregistrons à Versailles et ce projet était aussi une occasion d'inaugurer ce magnifique instrument! Une fois de plus, nous essayons de montrer qu'il est plus que jamais nécessaire de jouer cette musique sur un grand instrument, trop longtemps nous avons cantonné ce répertoire aux petits positifs.

Adrien Mabire

---

## Background Note

History as it is taught in schools tells us that Francis I returned from Italy like some kind of an explorer, bringing with him the art of the Renaissance. The year 1515, and the Battle of Marignan would therefore be the pivotal date between the Middle Ages and the Renaissance period. According to this historical "soft option", Italy would be the unique birthplace of the Renaissance. If we look a little closer

at this period, we come to the conclusion that this observation is somewhat simplistic. In reality, the various Courts of Europe were already engaged in cultural and artistic exchanges. Northern Italy in general and Venice in particular, was the centre of attention. Here we have a group of French musicians recruited and travelling to Venice to play in religious services. Our programme is based on

Gabrieli's early works, most of which were published in 1587 in "*Concerti*" and in 1597 in the first "*Sacrae Symphoniae*". It shows the genesis of the great single and double choir pieces, a typically Italian art form, whilst aiming to restore this music to its original form, where voices and instruments were mixed.

For a musician who plays classical brass instruments (trumpet, trombone, horn and tuba), the evocation of Giovanni Gabrieli conjures up the great double or triple choir *Symphonie Sacrae*. When one approaches the music of Giovanni Gabrieli, it is therefore natural to choose pieces of great scope and with a substantial nomenclature.

Nevertheless, few musical productions include only single and double-choir pieces by Giovanni. This is the starting point for this recording. I conceived this programme as the beginning of our relationship to the music of this principal composer for brass ensemble music. I wanted to approach his work in a chronological way. Having played Giovanni Gabrieli many times as a cornetist in different ensembles, but here,

being at the initiative, it was essential for me to start with the fundamentals. The term "early work", as it is currently known, could be used to mark the beginning of the publication of his music in 1587. Although Giovanni published with his uncle Andrea, it was also by doing so in his own name that he established his independence. If we consider that his year of birth was 1557, which seems to be the case, then Giovanni was thirty years old when he published this collection. At that time, this was thought of as being relatively old, which is also why I think these pieces should be considered as completed works, and not really as youthful works, sometimes regarded as sketches or "work in progress". Another point to note is that the present publication appeared two years after the death of his uncle Andrea. This element is important because, without doubt, the influence and role of his elder was formidable, and slowed down his own achievement. One must also imagine what influences Giovanni may have had, after his education with his uncle and then with Roland de Lassus. Apart from the *canzon a 4*, and the previously

mentioned motets, I wanted to leave a trace of Giovanni Gabrieli's education, which is why the three pieces are not by Giovanni Gabrieli. First the *Magnificat* by Claudio Merulo (1533-1604). The latter was organist at San Marco during the same periods as the Gabrielis, so it is clear that his work had an impact on that of Giovanni. Then the Song by Adrian Willaert (1490-1562), choirmaster at San Marco and great teacher, of whom Andrea was a pupil, here as a break in the religious ceremony. To close, a small parodic piece by Roland de Lassus. To protect him from the plague, Andrea sent Giovanni to work for the Duke of Bavaria in Munich from 1575 to 1579, where he followed the teaching of Roland de Lassus. The period we record here is just five or six years later. The choice of *Lucescit iam* is more out of desire than anything else, reproducing the double choir whereas the piece is written for one.

The great difficulty, when deciding to record motets where each piece has a different nomenclature, is to find a coherent team capable of keeping the artistic project within the production budget. The recording here is made with

the same small team, six singers, four brass and organ. For motets with more than six voices, it is therefore the instruments that play the vocal parts, as was originally the case. We wanted to record the five motets from the 1585 edition, and *Angelus ad Pastores* for 12 voices, so we used an extra singer and trombone. I took advantage of these two extra musicians for the *canzon quarta* (cornett and three trombones), and *Lucescit iam*. So, by bringing together musicians from different backgrounds, we entered into this experience with the aim of bringing out all of our strong points. The great challenge was to bring together a team of singers for this project. We needed mature and assertive voices to achieve cohesion with the brass instruments, whilst being both soloists and polyphonists. Great polyphonists like Marnix from Flanders, singers with a lot of experience like Marc Busnel, the younger generation such as Violaine, Anaïs and Renaud, not forgetting an all-terrain soloist like Marc Mauillon. I am very proud to have brought together such a team for this project.

In the conception of the sound image, Ken's opinion was, as always, essential in the decision-making process. Making

a recording is a present-day procedure which nevertheless involves music that is several centuries old, we had to carry out this anachronistic work as a group, taking into account at the same time the technical, physical and artistic constraints. For the brass instruments, I called on fellow musicians I had met during concerts with other ensembles, with whom I share common values. Benoît has been my associate and friend for several years. I met Abel, Juan and Arnaud thanks to colleagues and other conductors who might call on us at the same time. This team of *Mercenaries* assembled here would not be complete without my long-time comrade: Jean-Luc, on the organ. Here he succeeds in the feat of playing on a brand-new instrument: this organ is a brand-new commission by Laurent Brunner to Quentin Blumenroeder. It is a copy of an instrument located in the

museum of decorative arts of the city of Strasbourg. The original is by Andreas Silbermann (1678-1734), made in 1730 for the *Soeurs Grises* nuns of *Haguenau*. Among other things, these nuns had as their vocation the musical education of young girls from well-to-do families. We are therefore not in the presence of an exact copy of a typical Venetian organ like the one played by Giovanni Gabrieli in San Marco in Venice. But we are recording in Versailles and this project was also an opportunity to inaugurate this magnificent instrument! Once again, we are trying to show that it is more than ever necessary to play this music on a large instrument, for too long we have confined this repertory to small positive organs.

Adrien Mabire

## Zum besseren Verständnis

In den Schulen wird im Geschichtsunterricht gelehrt, dass François I. wie ein Entdecker die Kunst der Renaissance aus Italien mitgebracht habe. Das Jahr 1515 und die Schlacht von Marignan stellen demnach den Wendepunkt vom Mittelalter zur Renaissance dar. Schenkt man dieser vereinfachten Geschichtsauffassung Glauben, so wäre Italien die einzige Wiege der Renaissance gewesen. Beschäftigt man sich aber ein wenig näher mit dieser Zeit, erkennt man, dass diese Behauptung zu eng gefasst ist. In Wirklichkeit gab es an den verschiedenen Höfen Europas bereits einen kulturellen und künstlerischen Austausch. Norditalien im Allgemeinen und Venedig im Besonderen standen im Mittelpunkt des Interesses.

Wir sind eine Gruppe französischer Musiker, die engagiert wurden, um bei einem Gottesdienst in Venedig zu spielen. Das Programm besteht aus Gabriellis frühen Werken, von denen die meisten 1587 in den „*Concerti*“ und 1597 in den ersten „*Sacrae Symphoniae*“ veröffentlicht wur-

den. Es veranschaulicht die Entstehung der typisch italienischen Kunst großer ein- und doppelchöriger Stücke und verfolgt dabei das Ziel, diese Musik in ihrer ursprünglichen Form wiederzugeben, in der Stimmen und Instrumente kombiniert werden.

Ein Musiker, der die klassischen Blechblasinstrumente (Trompete, Posaune, Horn und Tuba) spielt, denkt bei der Erwähnung Giovanni Gabriellis an die großen *Symphonie Sacrae* mit Doppel- oder Tripelchören. Wenn man sich mit der Musik dieses Komponisten beschäftigt, ist es daher naheliegend, umfangreiche Stücke mit reichhaltiger Instrumentation auszuwählen.

Daher gibt es nur wenige musikalische Produktionen, die ausschließlich ein- und doppelchörige Stücke von Giovanni enthalten. Dies ist aber der Ausgangspunkt für diese Aufnahme. Ich habe dieses Programm als den Beginn unserer Beziehung zur Musik dieses führenden

Komponisten der Ensemblesmusik für Blechbläser konzipiert und wollte mich seinem Werk auf chronologische Weise nähern. Da ich Giovanni Gabrielis Werke schon oft als Zinkspieler in verschiedenen Ensembles interpretiert habe, hier aber der Initiator war, fand ich es wichtig, mit den Grundlagen anzufangen.

Mit dem heute geläufigen Begriff Jugendwerk könnte man die Stücke zu Beginn seiner Publikationen im Jahr 1587 bezeichnen. Obwohl sie Giovanni gemeinsam mit seinem Onkel Andrea veröffentlichte, wurde er auch dadurch unabhängig, dass er dies in seinem eigenen Namen tat. Wenn wir davon ausgehen, dass Giovanni 1557 geboren wurde, was der Fall zu sein scheint, war er, als er diese Sammlung herausgab, dreißig Jahre alt. Für die damalige Zeit ist das relativ alt, weshalb ich meine, dass wir diese Stücke als erfolgreich zu Ende geführt betrachten sollten und nicht als echte Jugendwerke, die manchmal mit Versuchen oder mit „in Entwicklung begriffenen Werken“ gleichgesetzt werden. Zu beachten ist auch, dass die vorliegende Publikation zwei Jahre nach dem Tod seines Onkels Andrea erschien. Das ist deshalb wichtig,

weil der Einfluss und die Rolle seines älteren Verwandten zweifellos prägend waren und seine eigene Entfaltung bremsten.

Man muss sich auch vorstellen, unter welchen Einflüssen Giovanni durch die Ausbildung bei seinem Onkel und danach bei Orlando di Lasso stand. Abgesehen von den *Canzon a 4* und den oben genannten Motetten wollte ich einen Hinweis auf Giovanni Gabrielis Ausbildung geben. Das ist der Grund für die Einbeziehung der drei Stücke, die nicht von Giovanni Gabrieli stammen: Erstens das *Magnificat* von Claudio Merulo, der an der Markuskirche zur selben Zeit wie die Gabrielis Organist war. Es ist offensichtlich, dass seine Arbeit Giovanni beeinflusste. Zweitens ein Lied von Adrian Willaert (1490-1562), Kapellmeister der Basilika San Marco und ein großer Pädagoge, dessen Schüler Andrea war. Es wird hier als Unterbrechung des Gottesdienstes wiedergegeben. Und schließlich ein kleines Parodie-Stück von Orlando di Lasso. Um Giovanni vor der Pest zu schützen, schickte Andrea ihn von 1575 bis 1579 zum Herzog von Bayern nach München, wo er von Orlando di Lasso unterrichtet wurde. Die Zeit, aus der die hier aufgezeichneten Stücke stam

men, ist nur fünf oder sechs Jahre später anzusetzen. Der Grund für die Wahl von *Lucescit jam* ist vor allem darauf zurückzuführen, dass ich Lust hatte, es zu spielen, wobei wir einen Doppelchor einsetzen, obwohl das Werk nur für einen einfachen Chor geschrieben ist.

Die große Schwierigkeit, wenn man sich entschließt, Motetten aufzunehmen, bei denen jedes Stück eine andere Instrumentation hat, besteht darin, ein kohärentes Team zu finden, indem man das künstlerische Projekt und das Produktionsbudget in Einklang bringt. Die vorliegende CD ist mit demselben reduzierten Team von sechs Sängern, vier Blechbläsern und Orgel konzipiert. Bei den Motetten mit mehr als sechs Stimmen spielen auch die Instrumente Vokalparts, wie es ursprünglich üblich war. Wir wollten die fünf Motetten der Ausgabe von 1585, aber auch das 12-stimmige *Angelus ad Pastores* aufnehmen, also haben wir einen weiteren Sänger und eine Posaune hinzugezogen. Ich nutzte die Mitwirkung dieser beiden Musiker auch bei der *Canzon quarta* (Zink und drei Posaunen) und bei *Lucescit jam*.

*Dadurch, dass wir Musiker mit verschiede-*

*nen Backgrounds zusammenbrachten, erleben wir diese Erfahrung als eine Vereinigung all unserer Kräfte.* Die große Schwierigkeit bestand darin, ein Team von Sängern für dieses Projekt zusammenzustellen. Wir brauchten reife, durchsetzungsfähige Stimmen, die mit den Blechbläsern harmonieren konnten und gleichzeitig sowohl Solisten als auch mit dem polyphonen Gesang vertraut waren: einen großen Polyphoniker wie Marnix aus Flandern, einen Sänger mit viel Erfahrung wie Marc Busnel, Vertreter der jungen Generation wie Violaine, Anaïs und Renaud, und einen Allround-Solisten wie Marc Mauillon. Ich bin sehr stolz darauf, für dieses Projekt ein solches Team vereint zu haben.

Um bei der Konzeption des Klangbildes Entscheidungen zu treffen, war Kens Meinung wie immer wesentlich. Die Aufnahme einer CD ist ein moderner Akt, auch wenn wir dabei jahrhundertealte Musik aufzeichnen, und diese anachronistische Arbeit muss unter Berücksichtigung der technischen, räumlichen und künstlerischen Erfordernisse gemeinsam entworfen werden. Für die Blasinstrumente habe

ich mich an Musikerkollegen gewandt, die ich bei Konzerten mit anderen Ensembles kennengelernt habe und mit denen ich gemeinsame Werte teile. Benoît ist seit mehreren Jahren mein Mitarbeiter und Freund. Abel, Juan und Arnaud habe ich dank von Kollegen und anderen Dirigenten kennengelernt, die uns zur gleichen Zeit engagierten. Dieses hier versammelte Team der *Mercenaires* wäre ohne meinen langjährigen Begleiter nicht vollständig: Jean-Luc an der Orgel. Hier gelingt ihm das Kunststück, auf einem nagelneuen Instrument zu spielen: Laurent Brunner hat diese Orgel erst vor ganz kurzer Zeit bei Quentin Blumenroeder in Auftrag gegeben. Sie ist die Kopie eines Instruments, das sich im Kunstgewerbemuseum der Stadt Straßburg befindet. Das Original stammt von Andreas Silbermann (1678-

1734), das 1730 an die Grauen Schwestern von Haguenau geliefert wurde. Diese Nonnen hatten unter anderem die Aufgabe, jungen Mädchen aus guten Familien Musikunterricht zu erteilen. Es handelt sich also nicht um die genaue Kopie einer typisch venezianischen Orgel, wie sie Giovanni Gabrieli in San Marco in Venedig spielte. Aber wir nehmen in Versailles auf, und dieses Projekt war auch eine Gelegenheit, dieses großartige Instrument einzuweihen! Einmal mehr versuchen wir zu zeigen, dass es notwendiger denn je ist, diese Musik auf einem großen Instrument zu spielen, zu lange haben wir dieses Repertoire auf kleine Positive beschränkt.

Adrien Mabire





*Marc Mauillon*



*Jean-Luc Ho*



*Anaïs Bertrand*



*Marnix De Cat*

## Venise et les Flandres : toute une histoire

Ce disque se présente comme les deux facettes d'un ducat d'or vénitien: une cérémonie profane d'un côté, sacrée de l'autre. Une cérémonie? Peut-être celle d'un renouvellement de vœux: la célébration d'une alliance bien consommée entre la république de Venise et la région franco-flamande. Le premier coup de cloche de ce mariage, plaçons-le en 1962: dans une discographie où tout restait encore à faire en matière de musique de la Renaissance, Noah Greenberg et son New York Pro Musica sortait son disque *Renaissance Festival Music: Flemish Dances and Venetian Music* et mettait aux oreilles les conjugaisons et coïncidences de ces deux musiques, sous forme de *pavanes* et de *canzoni*, de *branles* et de *ricercari*. Ce disque renoue avec cette entreprise de poignée de mains en suivant également le même trajet qui part des Flandres pour aller à Venise. Ce trajet a commencé au XIII<sup>e</sup> siècle, quand Venise était le cœur de l'Europe méridionale, offrant une fenêtre ouverte sur le monde

ottoman et arabe. A l'origine, le commerce avec les Flandres se faisait sous forme de foires dans la région de Champagne, et les marchands italiens achetaient de la laine, et vendaient de la soie, des épices et du sucre. Les routes maritimes entre la Méditerranée occidentale et l'océan Atlantique allaient plus tard affirmer la puissance des ports de Bruges puis Anvers, créant ainsi un nouveau point nodal pour les marchands d'Angleterre, de la mer Baltique, d'Italie et de France. Les navires arrivant de Venise débarquaient dans le port d'Anvers avec des cales pleines de marchandises mais aussi de tableaux, qui se trouveraient remplacés par de l'art flamand pour le chemin de retour. Ces échanges remplissaient ainsi les collections personnelles des riches marchands ou banquiers vénitiens et flamands. Nous pouvons ainsi placer avec certitude les débuts de l'influence artistique mutuelle entre Venise et Anvers entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup>

siècles. Il y avait une véritable atmosphère d'échange culturel entre l'Italie et les Pays-Bas. Les peintres flamands voyageaient jusqu'en Italie pour trouver l'inspiration. Mentionnons le "*Tenhemelopneming van Maria*" de Rubens dans la Cathédrale d'Anvers, inspirée par "*l'Assomption*" du Titien, exposée dans la Basilica dei Frari à Venise. Musicalement, le lien entre Venise et les Flandres est étroit. *I Fiamminghi*, les polyphonistes flamands, comptent parmi eux: Josquin des Prez, Cipriano de Rore, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, Jacob Clemens non Papa, Philippus de Monte, ou encore Roland de Lassus. Mais le compositeur flamand le plus à connu à Venise est sans doute Adrian Willaert. Né

à Rumbek, il se rend à Venise en 1515, et y développe un style musical éclectique et divers en tant que *Maestro di Cappello* de la basilique San Marco en 1527.

Cette position lui a permis de rayonner musicalement dans toute l'Europe, grâce notamment à ses innovations dans le domaine des *cori spezzati* (les chœurs dispersés dans toute la basilique) qui allaient marquer les débuts de la musique baroque. Lorsque *Maestro Adriano* meurt en 1562, c'est Cipriano de Rore qui lui succède, un autre compositeur flamand. Vers les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'influence mutuelle entre les Flandres et Venise se dissipe: les styles divergent, et Venise perd son rôle de capitale du commerce...

## Venice and Flanders: Quite a story

This recording presents itself as the two facets of a golden Venetian ducat: a secular ceremony on one side, a sacred one on the other. A ceremony? Perhaps that of a renewal of vows: the celebration of a well-established alliance between the Republic of Venice and the Franco-Flemish region. Let us place the first bell-ring of this marriage in 1962: in a discography where everything still remained to be done in terms of Renaissance music, Noah Greenberg and his *New York Pro Musica* released his disc *Renaissance Festival Music*:

*Flemish Dances* and *Venetian Music* and brought to our ears the unifying and coincidental elements of these two genres, in the form of pavaues and canzoni, branles and ricercari. Our disc revives this gesture by also following the same route from Flanders to Venice. This journey began in the 13th century, when Venice was the heart of southern Europe, offering an

open window onto the Ottoman and Arab world. Originally, trade with Flanders took place in the form of fairs in the Champagne region, and Italian merchants bought wool, and sold silk, spices and sugar. The sea routes between the western Mediterranean and the Atlantic Ocean would later assert the power of the ports of Bruges and then Antwerp, creating a new hub for merchants from England, the Baltic Sea, Italy and France. Ships arriving from Venice would land in the port of Antwerp with holds full of goods and paintings, which would be replaced by Flemish art on their way home. These exchanges filled the personal collections of rich Venetian and Flemish merchants and bankers. We can thus place with certainty the beginnings of the mutual artistic influence between Venice and Antwerp between the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. There was a real atmosphere of cultural exchange between Italy and the

turellen Austausches. Flämische Maler reisten nach Italien, um Inspiration zu finden. Rubens' „*Ten hemelopneming van Maria*“ [Mariae Himmelfahrt] in der Kathedrale von Antwerpen, inspiriert von Tizians „*Mariae Himmelfahrt*“ in der Basilica dei Frari in Venedig, ist ein Beispiel dafür. Auch im Bereich der Musik ist die Verbindung zwischen Venedig und Flandern eng, wovon die flämischen Polyphoniker, genannt *I Fiamminghi*, zeugen: Josquin des Prez, Cipriano de Rore, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, Jacob Clemens non Papa, Philippus de Monte und Orlando di Lasso. Aber der berühmteste flämische Komponist in Venedig war zweifellos Adrian Willaert. In Rumbeke geboren, zog er 1515 nach Venedig. 1527 wurde er *Maestro di Cappello*

der Basilika von San Marco und entwickelte in dieser bedeutenden Stellung einen eklektischen und vielfältigen Musikstil, der bald ganz Europa beeinflusste, und das insbesondere dank seiner Innovationen auf dem Gebiet der *cori spezzati* (in der ganzen Basilika verteilte Chöre), die die Anfänge der Barockmusik kennzeichnen sollten.

Als *Maestro Adriano* 1562 starb, wurde Cipriano de Rore, ein anderer flämischer Komponist, sein Nachfolger. Gegen das 17. und im 18. Jahrhundert verlor Venedig seine Rolle als Hauptstadt des Handels, der gegenseitige Einfluss zwischen Flandern und Venedig verflüchtigte sich, und die Entwicklung der Stile verlief nun unterschiedlich.



*Violaine Le Chenadec*



*Ken Yoshida*



*Benoît Tainturier*



*Renaud Bres*

## Sur le programme

### CLAUDIO MERULO

*Magnificat*, (dans *Sacrarium concentuum Liber primus*, Venise, 1594)

L'organiste virtuose Claudio Merulo est né à Correggio en 1533 et mort à Parme en 1604. Il est probable qu'il a étudié avec Adrian Willaert à Venise. En 1557, il remporte le concours pour devenir le deuxième organiste à Saint Marc (devant Andrea Gabrieli, notamment). C'est lorsqu'il démissionne de son poste pour vivre à Parme que Giovanni Gabrieli, en 1585, intègre le personnel musical de la basilique, pendant que son oncle Andrea accédait au poste d'organiste principal. Nous connaissons beaucoup plus sa littérature pour clavier du fait qu'il était, encore plus que ses contemporains, un instrumentiste dans son siècle : ses voyages dans l'Italie d'une charge à l'autre sont très bien documentés (second organiste de

Saint Marc en 1557, premier organiste en 1566, il quitte Venise en 1584 pour se fixer à Mantoue, puis en 1586, le Duc de Parme le prend comme organiste de la cour ; en 1591, il cumule les charges avec celle d'organiste de la cour ducale de la Steccata). Sa musique non instrumentale comprend des messes, deux *Magnificats*, un certain nombre de motets et des madrigaux. Son *Magnificat* est la parfaite entrée pour cette messe imaginaire. Il rassemble tous les procédés d'écriture abordés dans ce disque : le double chœur, l'homorythmie, le contrepoint, l'imitation, les contrastes la place laissée aux choix d'instrumentation, et surtout : de l'espace à remplir pour les interprètes d'aujourd'hui, leur sensibilité et leurs ornements cultivés.

## ADRIAN WILLAERT

“*Le dur travail*” (dans *Quatrième livre des chansons à quatre parties*, éd. Tielman Susato à Anvers, 1544)

Cette chanson d'Adrian Willaert, le flamand le plus connu de Venise, a traversé le temps jusqu'à nous grâce au travail de Tielman Susato, musicien et imprimeur. La cité d'Anvers, durant son Âge d'Or, était inégalée, selon l'envoyé vénitien Lodovico Guicciardini dans son *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*: “Anvers était une cité maîtresse dans quasiment tous les domaines... Je demeurais interdit devant Anvers, réalisant que Venise était dépassée.” Ce qui est curieux, c'est que si Anvers, comme Venise, est rapidement devenue la métropole principale de l'imprimerie et ainsi un centre de diffusion de la *bonae litterae* intellectuelle, elle ne possédait quasiment pas d'imprimeurs musicaux avant 1542. La cité décida alors de s'octroyer les

services d'un musicien pour y remédier: Tielman Susato, actif à Anvers de 1542 à 1561. En 1544, il acquiert les parts de son collègue Willem van Vissenaken après un long et complexe procès et obtient ainsi le monopole de l'impression musicale... dans une des cités les plus importantes musicalement. Il entreprend alors l'édition de livres de chansons contemporaines, formidables sources encyclopédiques pour connaître l'air du temps à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, avec des chansons de Gombert, Crecquillon, Certon, Manchicourt, des Prez, Appenzeller et Willaert). *Le dur travail* est à 4 voix, avec une écriture verticale, les voix sont rigoureusement en homorythmie.



## L'INSTRUMENT

En 1608, l'imprimeur Alessandro Raverii (ou Rauerij) publie un recueil : *Canzoni per sonare con ogni sorti di stromenti* ("Canzoni à jouer sur n'importe quel instrument"). Cette collection brosse avec exhaustivité le paysage de la *canzon* à l'apogée de sa forme : trente-six compositions, par douze des compositeurs les plus célèbres de l'époque : Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Gioseffo Guami, Luzzasco Luzzaschi (adulé de ses contemporains), Florentio Maschera (qui, plus encore que les autres compositeurs a donné ses lettres de noblesse à la *canzon* et qui a véritablement démarré le genre), ou encore Girolamo Frescobaldi (encore relativement inconnu au moment de la publication de ce recueil). Les *canzoni* présentes dans la compilation de Raverii nous apportent de sérieux renseignements sur les techniques stylistiques à disposition des compositeurs du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles sont écrites pour quatre, cinq, huit et seize voix. Quelques-unes précisent l'instrumentation, et l'une d'entre elle indique même les nuances.

La *canzon* reflète une attitude musicale qui tient plus de la Renaissance que

du Baroque. Les outils techniques plus modernes sont employés avec parcimonie, et la *basso generale* est plus un accessoire qu'une partie essentielle de la musique. Chez Giovanni Gabrieli, la *canzon* présente une élégante alternance entre polyphonie et homorythmie, des passages rythmés qui mettent en conflit des valeurs contradictoires, et surtout des dialogues responsoriaux entre les instruments. Il opte pour une écriture à plusieurs voix égales : il doit donc chercher le contraste ailleurs, c'est-à-dire dans les nuances et la spatialisation. Il y avait deux Gabrieli dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle : l'oncle Andrea (1532 ou 1533-1585) et le neveu Giovanni (1554 ou 1557-1612). Ils ont tous les deux travaillé avec Roland de Lassus à la Cour du Duc Albrecht de Bavière, et étaient tous deux organistes à la Basilique Saint Marc. De nombreuses œuvres étaient publiées dans des collections, dont les *Sacrae Symphoniae* de 1597. Les pièces instrumentales dans les *Sacrae Symphoniae* étaient intitulées

soit “canzonas” soit “sonatas”. La *canzon* trouve son origine dans l’arrangement de “chansons” polyphoniques franco-flamandes. Progressivement, la *canzon* prend son indépendance par rapport à la chanson et celles composées par Giovanni Gabrieli sont toutes originales. Ces pièces étaient jouées pendant la messe: durant

l’épître et après la communion. Les quatre *canzoni per sonare* de Giovanni Gabrieli apparaissent pour la première fois dans la compilation d’Alessandro Raverii en 1608, mais elles ont été composées avant: il existe par exemple une version pour clavier de *La Spiritata* publiée en 1593.

## LA VOIX

Depuis quelques années, le retour à l’examen des premières partitions de Gabrieli doublé d’une connaissance des traités de chants et d’instruments du XVII<sup>e</sup> siècle nous apporte de nombreuses indications sur la façon dont il faut traiter ses pièces vocales. Un des points les plus importants à émerger des récentes études des archives vénitiennes concernant la musique à Saint Marc durant le mandat de Gabrieli entre 1585 et 1612 est que les œuvres en *cori spezzati* (“chœurs dispersés”) étaient interprétées en divisant les voix en groupes *solo* et *ripieno*: c’est le cas des *Sacrae Symphoniae*. Le terme

*capella* indique un chœur (en général à quatre voix) de chanteurs *ripieno*; ce qui veut dire que le texte présent dans l’autre chœur devait être chanté par des solistes: c’est ainsi que les interprètes peuvent savoir où et quand orner pour habiller les passages prévus pour un interprète soliste. Toutefois, la présence d’indications n’est pas toujours constante, laissant à penser que les décisions d’instrumentations et de dispositions des ressources vocales étaient laissées à la discrétion du *maestro di cappella* ou du *capo dei concerti*. La dimension la

plus intéressante à retenir dans l'étude de la musique des Gabrieli est la relation entre les instruments et les voix: il est évident que des instruments étaient utilisés dans les œuvres vocales de Giovanni Gabrieli. Ils étaient utilisés pour aider à l'intonation d'une part, mais aussi pour jouer les notes hors de l'étendue des chanteurs, surtout dans les pièces aux ambitus très larges. La preuve la plus indiscutable de la présence des instruments se trouve sur la couverture des *Symphoniae Sacrae*: "tam vocibus, quam instrumentis" ("tant pour les voix que pour les instruments"). Les indications ponctuelles "Cornetto", "Cornetto e Voce si placet", "Voce", "Trombone", "Trombone e Voce si placet", etc. permettent d'établir qu'une certaine marge est laissée à l'interprète. Michael Praetorius par exemple recommande que le chœur *capella* soit chanté par des garçons et des hommes, et ne devrait donc jamais être remplacé. Quant aux autres chœurs: ils doivent être joués aux instruments (une famille d'instruments différente par chœur), et chaque chœur doit avoir au moins une partie chantée par un soliste vocal. Les copies contemporaines des éditions de Gabrieli permettent d'en savoir un peu plus

sur les habitudes d'interprétation de ces pièces. Par exemple, Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) a pu, en connaissance de cause, indiquer quels instruments étaient joués pour accompagner le "*Domine exaudi orationem meam*" (avec même le nom des interprètes de l'époque) ainsi qu'une alternance de "Pian" et de "Forte", offrant ainsi une idée des nuances jouées naturellement par les interprètes de l'époque. Une question se pose pour la superposition des instruments et des voix: celle de l'ornementation et de la diminution. Si les instruments et les voix jouent en *colla parte* (la même voix), peuvent-ils superposer leurs interprétation? Dans le cas où certaines voix supérieures étaient confiées à des enfants, peu susceptibles donc de diminuer, l'instrument chargé de doubler la voix pouvait alors se laisser toute latitude pour proposer son ornementation.

Dans le cas de la musique vénitienne, une solution était quelquefois pratiquée: séparer dans l'espace les instrumentistes et les chanteurs d'une même voix. Les partitions étant souvent composées pour double-chœurs, la basilique pouvait

alors accueillir jusqu'à douze ensembles de chanteurs et d'instrumentistes qui se répartissaient alors les parties. Ainsi, l'espace était occupé par une myriade de musiciens et de chanteurs, interprétant pour certains les partitions du « Chœur 1 » et pour les autres les partitions du

« Chœur 2 ». L'ingéniosité consistait à placer les interprètes d'une même partie suffisamment loin pour qu'ils puissent orner, embellir, monnayer, diminuer leurs mélodies à l'envi, sans empiéter sur l'interprétation du musicien *alter ego* qui jouait ou chantait la même partie.

## ROLAND DE LASSUS

*Lucescit jam o socii* (dans *Vingt-quatrième livre d'airs et chansons*, éd. Adrien Le Roy et Robert Ballard à Paris, 1578)

Ce livre (*Vingt-quatrième livre d'airs et chansons*, éd. Adrien Le Roy et Robert Ballard) publié à Paris en 1578 contient quatre "chansons" de Roland de Lassus, douze de Claude Le Jeune et une de Jean Planson. Comme nous pouvons le voir dans cette pièce, le texte présente une alternance de latin et de français, demandant ainsi de la part de l'auditeur un certain degré de complicité avec la culture non-vernaculaire. Si la renommée de Roland de Lassus se fonde sur la publication de certaines chansons "spiritualisées" (même

mélodies mais remplacement par un texte sacré) pour pouvoir être chantées lors d'offices protestants, il ne faut pas oublier le versant séculaire de son œuvre, comme son corpus de chansons à boire. L'hypothèse la plus vraisemblable pour expliquer cette alternance de français et de latin est que l'auteur comptait sur l'ignorance possible de l'auditeur et du tenancier de l'auberge pour mettre en scène cette joyeuse bande de compagnons qui déguisaient ainsi leurs desseins malhonnêtes.

Christophe Dilys

## About the programme

### CLAUDIO MERULO

*Magnificat*, (in *Sacrarum concentuum Liber primus*, Venice, 1594)

The virtuoso organist Claudio Merulo was born in Correggio in 1533 and died in Parma in 1604. It is likely that he studied with Adrian Willaert in Venice. In 1557 he won the competition to become the second organist in San Marco (ahead of Andrea Gabrieli, amongst others). It was when he resigned from his position to live in Parma that Giovanni Gabrieli joined the musical staff of the basilica in 1585, whilst his uncle Andrea became principal organist. We are much more familiar with his keyboard works because he was, even more than his contemporaries, an instrumentalist in touch with his century: his travels in Italy from one post to another are very well documented (second organist of San Marco in 1557, first organist in 1566, he left Venice in

1584 to settle in Mantua, then in 1586 the Duke of Parma took him on as court organist; in 1591 he combined the posts with that of organist at the ducal court of the Steccata). His non-instrumental music includes masses, two Magnificats, a number of motets and madrigals. His Magnificat is the perfect introduction for this imaginary mass. It brings together all the writing processes approached on this recording: the double choir, homorhythm, counterpoint, imitation, contrasts, the room left for the choice of instrumentation, and above all: room for today's performers, to accommodate their sensitivity and their learned ornamentation.

## ADRIAN WILLAERT

“*Le dur travail*” (Fourth Book of Songs with four parts, ed. Tielman Susato in Antwerp, 1544)

This song by Adrian Willaert, Venice’s most famous Fleming, has come down through time thanks to the work of Tielman Susato, a musician and printer. The city of Antwerp during its Golden Age was unequalled, according to the Venetian envoy Lodovico Guicciardini in his *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*: “Antwerp was a master city in almost every field... I was reduced to silence in the face of Antwerp, with the realisation that Venice had been surpassed”. What is curious is that although Antwerp, like Venice, quickly became the main printing metropolis and thus a centre for the dissemination of the intellectual *bonae litterae*, it had hardly any musical printers before 1542. The city then decided to hire a

musician to remedy this situation: Tielman Susato, who was active in Antwerp from 1542 to 1561. In 1544 he acquired the shares of his colleague Willem van Vissenaken after a long and complex process and thus obtained a monopoly of musical printing... in one of the most musically important cities. He then undertook the publishing of contemporary song books, formidable encyclopedic sources for getting to know the spirit of the time in the middle of the 16th century, with songs by Gombert, Crecquillon, Certon, Manchicourt, des Prez, Appenzeller and Willaert). *Le Dur Travail* is for 4 voices, vertically written, the voices are rigorously homorhythmic.

## THE INSTRUMENT

In 1608, the printer Alessandro Raverii (or Rauerij) published a collection: *Canzoni per sonare con ogni sorti di stromenti* (“Canzoni to be played on any instrument”). This collection exhaustively draws the landscape of the canzon at the height of its form: thirty-six compositions, by twelve of the

most celebrated composers of the time: Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Gioseffo Guami, Luzzasco Luzzaschi (adored by his contemporaries), Florentio Maschera (who, even more than other composers, gave the canzon its letters of nobility and truly launched the genre),

and Girolamo Frescobaldi (still relatively unknown at the time of publication of this collection). The canzoni present in the Raverii compilation provide us with important information on the stylistic techniques available to composers of the early 17th century. They are written for four, five, eight and sixteen voices. Some of them specify the instrumentation, and one of them even indicates the nuances.

The canzon reflects a musical attitude that is more Renaissance than Baroque. More modern technical tools are used sparingly, and the *basso generale* is more an accessory than an essential part of the music. In Giovanni Gabrieli's work, the canzon presents an elegant alternation between polyphony and homorhythm, rhythmic passages that oppose contradictory note values, and above all responsorial dialogues between the instruments. He opts for writing in several equal voices: he must therefore look for contrast elsewhere, that is

to say in nuances and spatialisation. There were two Gabrieli in sixteenth-century Venice: Uncle Andrea (1532 or 1533-1585) and nephew Giovanni (1554 or 1557-1612). They both worked with Roland de Lassus at the court of Duke Albrecht of Bavaria, and were both organists at the Basilica of San Marco. Numerous works were published in collections, including the *Sacrae Symphoniae* of 1597. The instrumental pieces in the *Sacrae Symphoniae* were entitled either "canzonas" or "sonatas". The canzon has its origin in the arrangement of Franco-Flemish polyphonic "songs". Gradually, the canzon became independent of song and those composed by Giovanni Gabrieli are all original. These pieces were played during mass: during the epistle and after communion. The four *canzoni per sonare* by Giovanni Gabrieli first appear in Alessandro Raverii's compilation in 1608, but they had been composed before: there is for example a keyboard version of *La Spiritata* which had been published in 1593.

## THE VOICE

In recent years, a return to the study of Gabrieli's early scores, coupled with a knowledge of 17th century treatises on songs and instruments, has provided us

with many indications on how to approach his vocal pieces. One of the most important points to emerge from the recent exploration of the Venetian archives concerning the

music in San Marco during Gabrieli's term of office between 1585 and 1612 is that the works in *cori spezzati* ("separated choirs") were performed by dividing the voices into solo and ripieno groups: this is the case with the *Sacrae Symphoniae*. The term *capella* indicates a choir (usually four parts) of ripieno singers; this means that the text provided for the other choir had to be sung by soloists: in this way the performers knew where and when to ornament the passages intended for a soloist. However, the presence of indications is not always regular, suggesting that decisions about instrumentation and the arrangement of vocal resources were left to the discretion of the *maestro di cappella* or the *capo dei concerti*. The most interesting aspect to be noted in the

study of Gabrieli's music is the relationship between instruments and voices. It is clear that instruments were used in the vocal works of Giovanni Gabrieli. They were used to help intonation on the one hand, but also to play the notes outside the range of the singers, especially in pieces with very wide ambitus. The most indisputable proof of the presence of the instruments can be found on the cover of the *Symphoniae Sacrae: tam vocibus, quam instrumentis* ("for both voices and instruments"). There are occasional indications such as "Cornetto",

"Cornetto e Voce si placet", "Voce", "Trombone", "Trombone e Voce si placet", etc. which reveal that a certain amount of leeway was left to the performer. Michael Praetorius, for example, recommends that the *capella* choir be sung by boys and men, and should therefore never be replaced. As for the other choirs: they should be played by instruments (a different family of instruments for each choir), and each choir should have at least one part sung by a vocal soloist. Contemporary copies of Gabrieli's editions provide a little more information on the interpretative customs for these pieces. For example, Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) was able to indicate which instruments were played to accompany the "Domine exaudi orationem meam" (Even giving the names of the performers at that time), as well as an alternation of "Pian" and "Forte", thus giving an idea of the nuances played naturally by the performers at that time. A question arises as to the superimposition of instruments and voices: that of ornamentation and diminution. If the instruments and voices play in *colla parte* (playing and singing the same part), can they really play and sing exactly the same part if ornamentation was involved? If some of the higher voices were given to children, given their inexperience, it is



unlikely that they could have been capable of ornamenting, thus allowing the instrument responsible for doubling the voice free to propose its own ornamentation. In the case of Venetian music, a solution was sometimes put into practice: the separation of the instrumentalists and singers performing the music of the same part into different physical spaces ‘NT’(spatialisation). Since the scores were often composed for double choirs, the basilica could accommodate up to twelve ensembles of singers and instrumentalists who would then divide up the parts between

themselves. Thus, the space was occupied by a myriad of musicians and singers, some of whom performed the music of ‘Choir 1’ and others the music of ‘Choir 2’. The ingenuity consisted in placing the performers ‘NT’(either singers or instrumentalists) of the same part far enough away so that they could ornament, embellish and diminish their melodies as they wished, without encroaching on the interpretation of the “alter ego” musician who played or sang the same part.

## ROLAND DE LASSUS

*Lucescit jam o socii (in Vingt-quatrième livre d'airs et chansons, ed. Adrien Le Roy and Robert Ballard, Paris, 1578)*

This book (Vingt-quatrième livre d'airs et chansons, ed. Adrien Le Roy and Robert Ballard) published in Paris in 1578 contains four “songs” by Roland de Lassus, twelve by Claude Le Jeune and one by Jean Planson. As we can see in this piece, the text alternates between Latin and French, requiring from the listener a certain degree of complicity with non-vernacular culture. If Roland de Lassus’s fame is based on the publication of certain “spiritualized” songs (the same melodies but replaced by a sacred text) to

be sung at Protestant religious services, we must not forget the secular side of his work, such as his corpus of drinking songs. The most likely hypothesis to explain this alternation of French and Latin is that the author counted on the possible ignorance of the listener and the innkeeper to present this merry band of companions who thus camouflaged their fraudulent intentions.

Christophe Dilys

## Informationen zum Programm

### CLAUDIO MERULO

*Magnificat*, (in *Sacrarium concentuum Liber primus*, Venedig 1594)

Der Orgelvirtuose Claudio Merulo wurde 1533 in Correggio geboren und starb 1604 in Parma. Es ist wahrscheinlich, dass er bei Adrian Willaert in Venedig studierte. Im Jahr 1557 gewann er den Wettbewerb um die Stelle des zweiten Organisten in San Marco (u.a. vor Andrea Gabrieli). Als er seine Stellung aufgab, um in Parma zu leben, trat Giovanni Gabrieli 1585 in den musikalischen Stab der Basilika ein, während sein Onkel Andrea dort Hauptorganist wurde. Über Merulos Werke für Tasteninstrumente wissen wir viel. Er war mehr noch als seine Zeitgenossen ein Musiker seines Jahrhunderts: Seine Reisen in Italien von einem Amt zum anderen sind sehr gut dokumentiert (1557 zweiter Organist von San Marco, 1566 erster Organist, 1584 verließ er Venedig, um sich

in Mantua niederzulassen, 1586 nahm ihn der Herzog von Parma als Hoforganisten auf; 1591 verband er das Amt mit dem des herzoglichen Hoforganisten von Santa Maria della Steccata). Seine Vokalmusik umfasst Messen, zwei *Magnificats*, eine Reihe von Motetten und Madrigalen. Sein *Magnificat* ist für diese imaginäre Messe der perfekte Einstieg. Es umfasst alle Kompositionstechniken, die auf dieser CD zu hören sind: den Doppelchor, die Homorhythmik, den Kontrapunkt, die Imitation, die Kontraste, die Möglichkeiten, die für die Wahl der Instrumentierung offengelassen werden, und vor allem: den Raum, der von den heutigen Interpreten, ihrer Sensibilität und ihrer kunstvollen Ornamentik zu füllen ist.

## ADRIAN WILLAERT

„*Le dur travail*“ [*Die harte Arbeit*] (in *Quatrième livre des chansons à quatre parties*, Ed. Tielman Susato, Antwerpen, 1544)

Dieses Lied von Adrian Willaert, dem berühmtesten Flamen von Venedig, ist uns durch die Arbeit des Musikers und Druckers Tielman Susato überliefert. Die Stadt Antwerpen war während ihres Goldenen Zeitalters unvergleichlich, wie der venezianische Gesandte Lodovico Guicciardini in seiner *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* schrieb: „Antwerpen war auf fast jedem Gebiet eine erstrangige Stadt... Angesichts der Stadt Antwerpen war ich sprachlos und stellte fest, dass Venedig übertroffen worden war.“ Merkwürdig ist, dass Antwerpen zwar wie Venedig schnell zur führenden Metropole des Buchdrucks und damit zu einem Zentrum für die Verbreitung der intellektuellen *bonae litterae* wurde, aber vor 1542 fast keine Musikdrucker hatte.

Die Stadt beschloss also, einen Musiker zu engagieren, um Abhilfe zu schaffen: Tielman Susato, der von 1542 bis 1561 in Antwerpen wirkte. 1544 erwarb er nach einem langen und komplizierten Rechtsstreit die Anteile seines Kollegen Willem van Vissenaken und erlangte somit das Monopol auf den Notendruck in einer der musikalisch bedeutendsten Städte. Er gab dann Bücher mit zeitgenössischen Liedern heraus, großartige enzyklopädische Quellen, um den Zeitgeist der Mitte des 16. Jahrhunderts kennenzulernen, mit Liedern von Gombert, Crecquillon, Certon, Manchicourt, des Prez, Appenzeller und Willaert). *Le dur travail* ist 4-stimmig, mit einem vertikalen Satz, wobei die Stimmen streng homorhythmisch sind.

## DAS INSTRUMENT

Im Jahr 1608 veröffentlichte der Drucker Alessandro Raverii (oder Rauerij) eine Sammlung: *Canzoni per sonare con ogni sorti di stromenti* („Canzoni, die auf je-

dem Instrument gespielt werden können“). Diese Zusammenstellung umreißt erschöpfend den Bereich der *Canzon* auf dem Höhepunkt ihrer Form: sechsunddreißig

Kompositionen, von zwölf der berühmtesten Komponisten dieser Zeit: Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Gioseffo Guami, Luzzasco Luzzaschi (der von seinen Zeitgenossen vergöttert wurde), Florentio Maschera (der mehr noch als die anderen Komponisten der *Canzon* ihren Adelstitel verlieh und das Genre erst richtig in Gang brachte) oder Girolamo Frescobaldi (der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Sammlung noch relativ unbekannt war). Die *Canzoni* in Raverii's Sammelwerk geben uns seriöse Informationen über die stilistischen Techniken, die den Komponisten im frühen 17. Jahrhundert zur Verfügung standen. Sie sind für vier, fünf, acht und sechzehn Stimmen geschrieben. Einige von ihnen nennen die Instrumentierung, und eine gibt sogar die Nuancen an.

Die *Canzon* spiegelt eine musikalische Haltung wider, die mehr zur Renaissance als zum Barock passt. Die moderneren technischen Hilfsmittel werden sparsam eingesetzt, und der *Basso generale* ist eher ein Beiwerk als ein wesentlicher Bestandteil der Musik. In Giovanni Gabrielis *Canzon* gibt es einen eleganten Wechsel zwischen Polyphonie und Homorhythmik, rhythmische Passagen, die gegensätzliche Werte in Konflikt bringen, und vor allem responsoriale Dialoge zwischen den Instrumenten. Er

entschied sich für eine Kompositionsweise mit mehreren gleichberechtigten Stimmen: Also musste er den Kontrast anderswo suchen, nämlich in den Nuancen und der Raumaufteilung. Im Venedig des 16. Jahrhunderts gab es zwei Gabrielis: den Onkel Andrea (1532 oder 1533-1585) und den Neffen Giovanni (1554 oder 1557-1612). Beide arbeiteten mit Orlando di Lasso am Hof von Herzog Albrecht von Bayern und beide waren Organisten am Markusdom. Viele ihrer Werke sind in Sammlungen veröffentlicht, darunter die *Sacrae Symphoniae* von 1597. In den *Sacrae Symphoniae* werden die Instrumentalstücke entweder als „Canzonas“ oder als „Sonatas“ bezeichnet. Die *Canzon* hat ihren Ursprung in der Bearbeitung von französisch-flämischen polyphonen „Chansons“. Allmählich verselbständigte sich die *Canzon* gegenüber dem Lied, und die von Giovanni Gabrieli komponierten sind alle eigenständig. Diese Stücke wurden während der Messe gespielt, u.zw. während der Epistel und nach der Kommunion. Die vier *Canzoni per sonare* von Giovanni Gabrieli erschienen erstmals in der Kompilation von Alessandro Raverii aus dem Jahr 1608, wurden aber schon früher komponiert: Zum Beispiel gibt es eine 1593 veröffentlichte Fassung von *La Spiritata* für Tasteninstrumente.

## DIE STIMME

In den letzten Jahren hat uns die Auseinandersetzung mit Gabrielis frühen Veröffentlichungen sowie die Kenntnis von Abhandlungen über Gesang und Instrumente aus dem 17. Jahrhundert viele Hinweise gegeben, wie seine Vokalstücke zu behandeln sind. Einer der wichtigsten, der sich aus neueren Studien der venezianischen Archive über die Musik in San Marco während Gabrielis Amtszeit zwischen 1585 und 1612 ergibt, ist, dass die Werke mit *Cori spezzati* („verteilten Chören“) aufgeführt wurden, indem man die Stimmen in *Solo*- und *Ripieno*-Gruppen aufteilte: Dies ist der Fall bei den *Sacrae Symphoniae*. Der Begriff *Capella* bezeichnet einen (meist vierstimmigen) Chor von *Ripieno*-Sängern, was bedeutet, dass der Text im anderen Chor von Solisten gesungen werden sollte: So können die Interpreten wissen, wo und wann sie Verzierungen machen müssen, um Passagen, die für einen Solisten gedacht sind, zu verschönern. Diese Angaben sind jedoch nicht immer vorhanden, was darauf hinweist, dass Entscheidungen über die Instrumentierungen und die Aufstellung der Stimmen dem Ermessen

des *Maestro di cappella* oder des *Capo dei concerti* überlassen waren. Die interessanteste Dimension, an die man sich bei der Auseinandersetzung mit Gabrielis Musik erinnern sollte, ist die Beziehung zwischen Instrumenten und Stimmen: Es ist offensichtlich, dass in den Vokalwerken von Giovanni Gabrieli Instrumente verwendet wurden, die man einerseits als Hilfe bei der Intonation einsetzte, andererseits um Noten außerhalb der Stimmlagen der Sänger zu spielen, besonders bei Stücken mit sehr großem Tonumfang. Der unbestreitbarste Beweis für das Vorhandensein von Instrumenten findet sich auf dem Umschlag der *Symphoniae Sacrae*: „tam vocibus, quam instrumentis“ („sowohl für Stimmen als auch für Instrumente“). Die vereinzelt Angaben „Cornetto“, „Cornetto e Voce si placet“, „Voce“, „Trombone“, „Trombone e Voce si placet“ usw. erlauben es festzustellen, dass dem Interpreten ein gewisser Spielraum bleibt. Michael Praetorius zum Beispiel empfiehlt, dass der *A-Capella-Chor* von Knaben und Männern gesungen werden und daher

nie ersetzt werden sollte. Was die anderen Chöre betrifft, sollen die Stimmen auf Instrumenten gespielt werden (eine verschiedene Instrumentenfamilie pro Chor), und jeder Chor müsste mindestens einen von einem Gesangssolisten gesungenen Teil haben. Zeitgenössische Kopien der Gabrieli-Ausgaben geben einen zusätzlichen Einblick in die Aufführungsgewohnheiten dieser Stücke. In Kenntnis der Sachlage gab zum Beispiel Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) an, welche Instrumente zur Begleitung des „*Domine exaudi orationem meam*“ gespielt wurden (sogar mit den Namen der damaligen Interpreten) sowie einen Wechsel von „Pian“ und „Forte“ und vermittelte uns damit eine Vorstellung von den Nuancen, die die Interpreten der damaligen Zeit ganz natürlich spielten. Bei der Überlagerung von Instrumenten und Stimmen stellt sich allerdings eine Frage: die der Verzierungen und Diminutionen. Können die

Instrumente und Stimmen, wenn sie *col-la parte* (die gleiche Stimme) spielen, ihre Interpretationen überlagern? Wurden einige der oberen Stimmen Kindern anvertraut, die kaum imstande waren, Diminutionen zu singen, konnte das Instrument, das für die Verdopplung der Stimme zuständig war, sich dann die Freiheit nehmen, seine Verzierungen vorzuschlagen? Im Falle der venezianischen Musik wurde manchmal eine Lösung angewandt, die darin bestand, Instrumentalisten und Sänger derselben Stimme räumlich zu trennen. In der Basilika konnte man dann bis zu zwölf Chöre zählen, obwohl nur zwei Chöre in der Partitur standen. Die Trennung der Interpreten konnte mehr Klarheit in den Diskurs bringen: Der Doppelchor wurde durch die Stereophonie verstärkt, während die Sänger und Instrumentalisten die Möglichkeit hatten, die gleiche Stimme zu diminuieren.

## ORLANDO DI LASSO

*Lucescit jam o socii* (in *Vingt-quatrième livre d'airs et chansons*, Ed. Adrien Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1578)

Dieses 1578 in Paris erschienene Buch enthält vier „Chansons“ von Orlando di Lasso, zwölf von Claude Le Jeune und eines von Jean Planson. Wie wir in diesem Stück sehen können, wechselt der Text zwischen Latein und Französisch und verlangt so vom Hörer ein gewisses Maß an Aufgeschlossenheit gegenüber der nicht-landesüblichen Kultur. Wenn der Ruhm von Orlando di Lasso auf der Veröffentlichung bestimmter „vergeistlichter“ Lieder beruht (gleiche Melodien, aber durch einen geistlichen Text ersetzt), damit sie in protestantischen Gottesdiensten gesungen werden können, dürfen wir die

weltliche Seite seines Werkes nicht vergessen, wie zum Beispiel sein Korpus an Trinkliedern. Die wahrscheinlichste Hypothese zur Erklärung dieses Wechsels zwischen Französisch und Latein ist, dass der Autor auf die mögliche Unwissenheit des Zuhörers und des Gastwirts zählte, um diese lustige Bande von Gefährten in Szene zu setzen, die auf diese Weise ihre unehrlichen Pläne tarnen konnten.

Christophe Dilys



*La Guilde des Mercenaires*



## La Guilde des Mercenaires

La Guilde des Mercenaires est un ensemble de musique ancienne constitué de plusieurs artistes réunis autour du cornettiste Adrien Mabire.

Originellement des organisations de solidarité, regroupant des hommes ayant des intérêts communs, l'ensemble prend ce nom de «Guilde» pour définir ces musiciens de plusieurs horizons mettant en commun leurs connaissances pour jouer la musique du XVII<sup>e</sup> siècle. Ayant la volonté de faire sonner au maximum de leurs possibilités les «hauts instruments», La Guilde des Mercenaires est composée de chanteurs à la voix timbrée et d'instrumentistes vaillants.

L'ensemble s'attache à jouer la musique ancienne dans l'optique d'un résultat emballé et virtuose, entretenant

l'héritage légué par les musiciens de l'époque du *Seicento*, tout en prenant en compte les spécificités de notre temps. Ses enregistrements ont été salués par la critique, au niveau international. Le premier, consacré au compositeur Giovanni Bassano, le second autour de grands motets et de sonates virtuoses, et le troisième autour des œuvres de jeunesse de Giovanni Gabrieli.

Basé en Bretagne, mais faisant appel à des artistes de toute l'Europe, La Guilde est constituée de musiciens formés dans les plus grandes écoles. Par la personnalité des musiciens qui la composent, La Guilde des Mercenaires s'impose dans le paysage de la musique ancienne comme un jeune ensemble dynamique.

La Guilde des Mercenaires is an early music ensemble composed of several artists associated with the cornetist Adrien Mabire.

The guild was originally an association created for mutual aid, which brought together men with common interests, and this ensemble, “Guild”, includes musicians from different backgrounds who pool their knowledge in order to play 17th century music. *La Guilde des Mercenaires* is made up of singers with colourful voices and fiery instrumentalists, with the desire to make the “loud and powerful instruments” resound as brilliantly as possible ’NT’( this originally meant wind and brass instruments placed high above the nave for anti-phonal effects).

The ensemble strives to play early music with a view to achieving a thrilling and virtuosic end-result, maintaining the legacy inherited from the musicians of the Seicento, while taking into account the specificities of our time. Its recordings have received international critical acclaim. The first, devoted to the composer Giovanni Bassano, the second includes *grands motets* and virtuoso sonatas, and the third around the early works of Giovanni Gabrieli.

Based in Brittany, but calling on artists from all over Europe, *La Guilde* is made up of musicians trained in the most prestigious music schools. Through the personality of its musicians, *La Guilde des Mercenaires* has established itself on the early music scene as a young and dynamic ensemble.

La Guilde des Mercenaires [Die Gilde der Söldner] ist ein Ensemble für Alte Musik, das aus mehreren Künstlern rund um den Zinkspieler Adrien Mabire besteht.

Gilden waren ursprünglich Solidaritätsorganisationen, in denen sich Männer mit gemeinsamen Interessen zusammenschlossen. Das Ensemble wählte diesen Namen, um darauf hinzuweisen, dass seine Mitglieder trotz ihres unterschiedlichen Backgrounds ein gemeinsamer Wunsch verbindet, nämlich die Musik des 17. Jahrhunderts perfekt zu interpretieren, und um dieses Ziel zu erreichen, ihr Wissen miteinander zu teilen. Die Guilde des Mercenaires besteht aus Sängern mit unverwechselbaren Timbres und aus Instrumentalisten, die die „hohen Instrumente“ kraftvoll spielen, um ihnen die vollsten Töne zu entlocken.

Das Ensemble ist bestrebt, das Erbe der Musiker des Seicento zu pflegen, gleichzeitig aber auch die spezifischen Besonderheiten unserer Zeit zu berücksichtigen und die Alte Musik mit Blick auf ein packendes, virtuoses Ergebnis wiederzugeben. Seine Aufnahmen wurden von der internationalen Kritik gelobt. Die erste ist dem Komponisten Giovanni Bassano gewidmet, die zweite großen Motetten und virtuoson Sonaten und die dritte frühen Werken von Giovanni Gabrieli.

La Guilde hat ihren Sitz in der Bretagne, ihre Künstler, die in den besten Schulen ausgebildet wurden, kommen jedoch aus ganz Europa. Durch die Persönlichkeiten ihrer Musiker profiliert sich La Guilde des Mercenaires in der Szene der Alten Musik als junges und dynamisches Ensemble.



## Adrien Mabire

Né au sein d'une famille musicienne vivant à Caen, Adrien Mabire suit un cursus classique en trompette moderne auprès de Stéphane Bellanger. Attiré par la musique ancienne, sa rencontre avec Hervé Andéol le pousse à la découverte des instruments anciens à vents qu'il étudie avec Serge Delmas et Jean Tubéry (cornet à bouquin), Jean-François Madeuf (trompette naturelle) et Elsa Franck (flûte à bec).

Il participe pendant plusieurs années aux productions de différents ensembles tels qu'Artaserse (P. Jaroussky), Le Poème Harmonique (V. Dumestre), Oltremontano (W. Becu), Le Concert Spirituel (H. Niquet), Ricercar Consort (P. Pierlot), Correspondances (S. Daucé), L'Orchestre des Champs Elysées, Collegium Vocale (P. Herreweghe), Anima Eterna (J. van Immersel), Concerto Italiano (R. Alessandrini)...

Pour sa discographie au sein de différents ensembles, notons les *Sacrae Symphoniae* de Gabrieli avec Oltremontano, *Le Ballet Royal de la Nuit* avec Correspondances, *Son of England* avec Le Poème Harmonique, la

*Messe pour la naissance de Louis XIV* et la *Messe* de Cavalli avec le Galilei Consort, *Benevolo* avec le Concert spirituel...

En dehors de ses activités d'artiste, Adrien Mabire enseigne le cornet à bouquin et la trompette baroque dans différentes académies et institutions internationales.

Troisième enregistrement depuis sa création, La Guilde entreprend ici de mettre sur disque les œuvres de jeunesse de Giovanni Gabrieli.

Le disque est conçu à la fois comme la continuité des deux premiers de La Guilde, et aussi comme une présentation des premières œuvres publiées par Giovanni Gabrieli, seul, et non plus sous l'influence de son oncle Andrea.

La base de cet enregistrement est les «*Concerti*» publiés en 1587, alors que Giovanni avait trente ans. Autour de ses cinq motets, nous avons également interprété certaines «*Sacrae Symphoniae*» présentes dans l'édition de 1597: celles à quatre voix.

Born into a musical family living in Caen, Adrien Mabire followed a classical cursus in modern trumpet with Stéphane Bellanger. Attracted to early music, his encounter with Hervé Andéol led him to discover early wind instruments which he then studied with Serge Delmas and Jean Tubéry (cornetto), Jean-François Madeuf (natural trumpet) and Elsa Franck (recorder).

For several years he took part in the productions of various ensembles such as Artaserse (P. Jaroussky), Le Poème Harmonique (V. Dumestre), Oltremontano (W. Becu), Le Concert Spirituel (H. Niquet), Ricercar Consort (P. Pierlot), Correspondances (S. Daucé), L'Orchestre des Champs Elysées, Collegium Vocale (P. Herreweghe), Anima Eterna (J. van Immerseel), Concerto Italiano (R. Alessandrini)... His discography with various ensembles includes Gabrieli's *Sacrae Symphoniae* with Oltremontano, *Le Ballet Royal de la Nuit* with Correspondances, *Son of England* with Le Poème Harmonique, the Mass for the birth of Louis XIV and

Cavalli's Mass with the Galilei Consort, Benevolo with the Concert spirituel...

Apart from his activities as an artist, Adrien Mabire teaches cornett and baroque trumpet in various academies and international institutions.

The third recording since its creation, La Guilde is undertaking here to record the early works of Giovanni Gabrieli.

This recording is conceived both as a continuation of the first two by La Guilde, and also as a presentation of the first works published by Giovanni Gabrieli, by then independent, and no longer under the influence of his uncle Andrea.

The premise of this recording is the "Concerti" published in 1587, when Giovanni was thirty years old. Together with his five motets, we have also performed some of the '*Sacrae Symphoniae*' present in the 1597 edition: those for four voices.

In einer musikalischen Familie in Caen geboren, nahm Adrien Mabire Unterricht in klassischer moderner Trompete bei Stéphane Bellanger. Er fühlte sich zur Alten Musik hingezogen und entdeckte durch die Begegnung mit Hervé Andéol die historischen Blasinstrumente, die er daraufhin bei Serge Delmas und Jean Tubéry (Zink), Jean-François Madeuf (Naturtrompete) und Elsa Franck (Blockflöte) studierte.

Mehrere Jahre lang wirkte er in Produktionen verschiedener Ensembles mit, wie Artaserse (P. Jaroussky), *Le Poème Harmonique* (V. Dumestre), Oltremontano (W. Becu), *Le Concert Spirituel* (H. Niquet), *Ricercar Consort* (P. Pierlot), *Correspondances* (S. Daucé), L'Orchestre des Champs Elysées, Collegium Vocale (P. Herreweghe), *Anima Eterna* (J. van Immersel), *Concerto Italiano* (R. Alessandrini) usw.

Was seine Diskographie mit verschiedenen Ensembles betrifft, so seien folgende Aufnahmen erwähnt: *Gabrielis Sacrae Symphoniae* mit Oltremontano, *Le Ballet Royal de la Nuit* mit *Correspondances*, *Son of England* mit *Le Poème Harmonique*, die *Messe pour la naissance de Louis XIV*

und die *Missa* von Cavalli mit dem Galilei Consort sowie *Benevolo* mit dem Concert spirituel u. a. m.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit unterrichtet Adrien Mabire Zink und Barocktrompete an verschiedenen Akademien und internationalen Institutionen.

Für die dritte Aufnahme seit ihrer Gründung unternimmt es *La Guilde* hier, die frühen Werke von Giovanni Gabrieli aufzuzeichnen.

Die CD ist sowohl als Fortsetzung der ersten beiden Aufnahmen von *La Guilde* konzipiert als auch als Interpretation der ersten Werke, die Giovanni Gabrieli allein und nicht mehr unter dem Einfluss seines Onkels Andrea veröffentlichte.

Grundlage dieser Aufnahme sind die „*Concerti*“, die 1587 erschienen, als Giovanni dreißig Jahre alt war. Neben seinen fünf Motetten haben wir auch die vierstimmigen Stücke der „*Sacrae Symphoniae*“ gespielt, die in der Ausgabe von 1597 enthalten sind.



*Abel Rohrbach*



*Juan Gonzales Martinez*



*Arnaud Bretecher*



*Marc Busnel*



## Claudio Merulo (1533-1604)

### 1. MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum.  
Et exultavit spiritus meus in  
Deo salutari meo.  
Quia respexit humilitatem ancillae suae:  
Ecce enim ex hoc beatam me dicent  
Omnes generationes.  
Quia fecit mihi magna qui potens est:  
et sanctum nomen eius.  
Et misericordia eius a progenie in progenies  
timentibus eum.  
Fecit potentiam in brachio suo:  
dispersit superbos mente cordis sui.  
Deposuit potentes de sede,  
et exaltavit humiles.  
Esurientes implevit bonis:  
et divites dimisit inanes.  
Suscepit Israel, puerum suum,  
recordatus misericordiae suae.  
Sicut locutus est ad patres nostros,  
Abraham et semini eius in saecula.  
Gloria Patri, et Filio,  
et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio,  
et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.  
Amen.

### 1. MAGNIFICAT

Mon âme exalte le Seigneur,  
Exulte mon esprit en Dieu,  
mon Sauveur!  
Il s'est penché sur son humble servante:  
Désormais tous les âges  
Me diront bienheureuse.  
Le Puissant fit pour moi des merveilles:  
Saint est son nom!  
Son amour s'étend d'âge en âge  
sur ceux qui le craignent.  
Déployant la force de son bras:  
il disperse les superbes.  
Il renverse les puissants de leurs trônes,  
il élève les humbles.  
Il comble de biens les affamés:  
renvoie les riches les mains vides.  
Il relève Israël, son serviteur,  
il se souvient de son amour,  
De la promesse faite à nos pères en faveur  
d'Abraham et de sa race, à jamais.  
Gloire au Père, au Fils, au Saint-Esprit.  
Comme il était au commencement,  
maintenant et toujours,  
dans les siècles des siècles.  
Amen.

### 1. MAGNIFICAT

My soul proclaims the greatness of the Lord.  
And my spirit rejoices in God, my Saviour.  
For he has looked with favour on the lowliness of his  
handmaiden:  
Behold, from henceforth all generations  
Shall call me blessed.  
For he that is mighty has done wondrous things for  
me: and holy is his name.  
And his mercy is upon them that fear him  
throughout all generations.  
He has shown the power of his arm: he has scattered  
the proud in their conceit.  
He has put down the mighty from their seat, and has  
exalted the humble and meek.  
He has filled the hungry with good things: and the  
rich he has sent empty away.  
He has sustained his servant Israel, in remembrance  
of his mercy  
As he promised to our forefathers, Abraham and his  
sons for ever.  
Glory be to the Father, and to the Son, and to the  
Holy Spirit.  
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,  
world without end.  
Amen.

### 1. MAGNIFICAT

Meine Seele erhebt den Herrn  
Und mein Geist freut sich Gottes meines Heilandes.  
Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.  
Siehe, von nun an werden mich selig preisen  
Alle Kindeskinde.  
Denn er hat große Dinge an mir getan, der da  
mächtig ist und des Name heilig ist.  
Und seine Barmherzigkeit währt immer für und für  
bei denen, die ihn fürchten.  
"Er übet Gewalt mit seinem Arm  
und zerstreut, die hoffärtig sind  
in ihres Herzens Sinn."  
Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die  
Niedrigen.  
Die Hungrigen füllt er mit Gütern und lässt die  
Reichen leer.  
Er gedenket der Barmherzigkeit und hilft seinem  
Diener Israel auf.  
Wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und  
seinem Samen ewiglich.  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem  
Heiligen Geist.  
Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von  
Ewigkeit zu Ewigkeit.  
Amen.

Giovanni Gabrieli (1557-1612)

2. CANZON TERZA A 4

3. EGO DIXI A 7

Ego dixi : Domine, miserere mei.  
Sana animam meam, quia peccavi tibi.  
Domine, ne in tua arguas me.  
Neque in furore tuo corripas me.

4. BEATI IMMACULATI A 8

Beati immaculati in via qui ambulat  
in lege Domini  
Beati qui scrutantur testimonia eius in  
toto corde exquirent eum  
Non enim qui operantur iniquitatem  
in viis eius ambulaverunt  
Tu mandasti mandata  
tua custodire nimis  
Utinam dirigantur viae meae  
ad custodiendas iustificationes tuas  
Tunc non confundar cum perspexero  
in omnibus mandatis tuis  
Confitebor tibi in directione cordis in eo  
quod didici iudicia iustitiae tuae  
Iustificationes tuas custodiam non  
me derelinquas usquequaque

2. CANZON TERZA A 4

3. EGO DIXI A 7

Moi j'ai dit : Seigneur, ayez pitié de moi  
Guérissez mon âme, car j'ai péché.  
Seigneur, ne me réprimandez pas.  
Et ne me punissez pas dans la fureur.

4. BEATI IMMACULATI A 8

Heureux les hommes intègres dans leurs voies  
qui marchent suivant la loi du Seigneur !  
Heureux ceux qui gardent ses exigences,  
ils le cherchent de tout coeur !  
Jamais ils ne commettent d'injustice,  
ils marchent dans ses voies.  
Toi, tu promulgues des préceptes à  
observer entièrement.  
Puissent mes voies s'affermir à observer  
tes commandements !  
Ainsi je ne serai pas humilié  
quand je contemple tes volontés.  
D'un coeur droit,  
je pourrai te rendre grâce, instruit de tes justes décisions.  
Tes commandements, je les observe : ne  
m'abandonne pas entièrement.

2. CANZON TERZA A 4

3. EGO DIXI A 7

I said, Lord, have mercy on me.  
Heal my soul, for I have sinned.  
Lord, do not rebuke me.  
And do not punish me in fury.

4. BEATI IMMACULATI A 8

Blessed are those that are undefiled in the way :  
and walk in the law of the Lord.  
Blessed are they that keep his testimonies :  
and seek him with their whole heart.  
For they who do no wickedness : walk in his ways.  
Thou hast charged : that we shall diligently keep  
thy commandments.  
O that my ways were made so direct :  
that I might keep thy statutes!  
So shall I not be confounded :  
while I have respect unto all thy commandments.  
I will thank thee with an unfeigned heart :  
when I shall have learned the judgements  
of thy righteousness.  
I will keep thy ceremonies :  
O forsake me not utterly.

2. CANZON TERZA A 4

3. EGO DIXI A 7

Ich sagte: Herr, erbarme dich meiner,  
Heile meine Seele, denn ich habe gesündigt.  
Herr, tadle mich nicht.  
Und strafe mich nicht in deinem Zorn.

4. BEATI IMMACULATI A 8

Wohl denen, die ohne Tadel leben,  
die im Gesetz des Herrn wandeln!  
Wohl denen,  
die seine Zeugnisse halten,  
die ihn von ganzem Herzen suchen!  
Denn welche auf seinen Wegen wandeln,  
die tun kein Übels.  
Du hast geboten, fleißig zu halten deine Befehle.  
O daß mein Leben deine Rechte  
mit ganzem Ernst hielte!  
Wenn ich schaue allein auf deine Gebote,  
so werde ich nicht zuschanden.  
Ich danke dir von rechtem Herzen,  
daß du mich lehrest die Rechte deiner Gerechtigkeit.  
Deine Rechte will ich halten;  
verlaß mich nimmermehr!

Giossefo Guami (1542-1611)

5. CANZON ALLA FRANCESE  
"LA LUCCHESINA"

Giovanni Gabrieli

6. INCLINA DOMINE A 6

Inclina, Domine, aurem Tuam ad me,  
Et exaudi me:  
Salvum fac servum tuum, Deus meus,  
Sperantem in te:  
Miserere mihi, Domine,  
Quoniam ad te clamavi tota die.

7. O MAGNUM MYSTERIUM A 10

O magnum mysterium et admirabile sacramentum  
Ut animalia viderent Dominum natum iacentem in  
praesepe.  
Beata Virgo cuius viscera meruerunt  
portare Dominum Christum. Alleluia.

8. CANZON QUARTA A 4

9. JUBILATE DEO A 8

Jubilate deo omnis terra  
Servite Domino in laetitia  
Intrate in conspectu eius in exultatione  
Quia dominus ipse est Deus  
Ipse fecit nos,  
Et non ipsi nos,  
Nos autem populus eius,

5. CANZON ALLA FRANCESE  
"LA LUCCHESINA"

6. INCLINA DOMINE A 6

Inclinez vers moi l'oreille, Seigneur,  
Et exaucez-moi:  
Sauvez votre serviteur, mon Dieu,  
Qui met en vous son espérance:  
Ayez pitié de moi, Seigneur,  
Car j'ai lancé vers vous mon appel tout au long du jour.

7. O MAGNUM MYSTERIUM A 10

O grand mystère et admirable sacrement,  
Que des animaux voient leur Seigneur nouveau-né  
couché dans une mangeoire  
Heureuse Vierge, dont le sein a mérité  
De porter le Christ Seigneur. Alleluia

8. CANZON QUARTA A 4

9. JUBILATE DEO A 8

Jubilez pour Dieu, toute la terre:  
Servez le Seigneur dans la joie!  
Entrez en sa présence avec tressaillement d'allégresse  
Car le Seigneur est bien Dieu.  
C'est lui qui nous a faits,  
Et non pas nous-mêmes.  
Nous sommes son peuple,

5. CANZON ALLA FRANCESE  
"LA LUCCHESINA"

6. INCLINA DOMINE A 6

Bow down thine ear, O Lord,  
And hear me:  
My God, save thy servant  
That putteth his trust in thee.  
Be merciful unto me, O Lord:  
For I will call daily upon thee.

7. O MAGNUM MYSTERIUM A 10

Behold a great mystery and a wonderful sacrament,  
That oxen should see the newborn Lord  
lying in a manger.  
Blessed in the Virgin whose womb was deemed worthy  
To bear the Lord Christ. Alleluia.

8. CANZON QUARTA A 4

9. JUBILATE DEO A 8

O be joyful in the Lord, all ye lands,  
Serve the Lord with joy!  
Enter into his presence with a thrill of joy.  
For the Lord is God.  
It is he who made us,  
And not ourselves.  
We are his people,

5. CANZON ALLA FRANCESE  
"LA LUCCHESINA"

6. INCLINA DOMINE A 6

Herr, neige deine Ohren  
Und erhöre mich;  
Hilf du, mein Gott, deinem Knechte,  
Der sich verläßt auf dich.  
Herr, sei mir gnädig;  
Denn ich rufe täglich zu dir!

7. O MAGNUM MYSTERIUM A 10

O großes Mysterium und staunenswertes Geheimnis,  
Dass Tiere den neugeborenen Herrn in der Krippe  
liegend sahen.  
Gesegnete Jungfrau, deren Leib es verdient hat,  
Christus, den Herrn, zu tragen. Alleluia.

8. CANZON QUARTA A 4

9. JUBILATE DEO A 8

Jauchzet dem Herrn alle Welt.  
Dienet dem Herrn mit Freuden.  
Kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken.  
Erkennt, dass der Herr Gott ist.  
Er hat uns gemacht,  
Und nicht wir selbst,  
Zu seinem Volk

Et oves pascuae eius  
Laudate nomen eius,  
Quoniam suavis est dominus,  
In aeternum misericordia eius  
Et usque in saeculum saeculi veritas eius.

#### 10. DEUS, DEUS MEUS A 10

Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo  
Et in nomine tuo levabo manus meas.  
Sicut in te anima mea,  
Quam multipliciter et caro mea,  
Ut viderem virtutem tuam et gloriam tuam  
In Matutinis, Domine mediator in te  
Quia factus es adiutor meus  
Et in velamento alarum tuarum exultabo.

#### 11. RICERCAR PER ORGANO

#### 12. DOMINE EXAUDI A 10

Domine, exaudi orationem meam,  
et clamor meus ad te veniat.  
Ne avertas faciem tuam a me:  
in quacumque die tribulor,  
inclina ad me aurem tuam;  
in quacumque die invocavero te,  
velociter exaudi me.

Et les brebis de son pâturage.  
Louez son nom:  
Car le Seigneur est doux;  
Sa miséricorde est éternelle,  
Et sa vérité s'étend de génération en génération.

#### 10. DEUS, DEUS MEUS A 10

Dieu, mon dieu, vers vous je veille dès l'aurore  
Et en votre nom j'élèverai mes mains  
Mon âme a soif de vous,  
Et encore aussi ma chair,  
Pour que je contemple votre puissance, et votre gloire  
Aux matins, Seigneur, je méditerai sur vous  
Car vous vous êtes fait mon secours,  
Et sous le couvert de vos ailes je tressaillirai  
d'allégresse.

#### 11. RICERCAR PER ORGANO

#### 12. DOMINE EXAUDI A 10

O seigneur, prête l'oreille à ma prière,  
Et que mon cri parvienne jusqu'à toi,  
Ne détourne pas la tête:  
Quand je suis dans la détresse,  
Incline ton oreille vers moi,  
Le jour où j'appelle  
Réponds moi rapidement.

And the sheep of his pasture.  
Praise his name:  
For the Lord is sweet;  
His mercy is everlasting,  
And his truth endureth to all generations.

#### 10. DEUS, DEUS MEUS A 10

God, my God, to you I watch from the dawn  
And in your name I will lift up my hands  
My soul thirsts for you,  
And also my flesh,  
That I may behold your power and your glory  
In the mornings, Lord, I will meditate on you  
For you have come to my rescue,  
And under the cover of your wings I will tremble  
with elation.

#### 11. RICERCAR PER ORGANO

#### 12. DOMINE EXAUDI A 10

Hear my prayer, O Lord:  
And let my crying come unto thee.  
Hide not thy face from me  
In the time of my trouble:  
Incline thine ear unto me  
When I call;  
O hear me, and that right soon.

Und zu Schafen seiner Weide.  
Lobet seinen Namen.  
Denn der Herr ist freundlich  
Und seine Gnade währet ewig  
Und seine Wahrheit für und für.

#### 10. DEUS, DEUS MEUS A 10

Gott, mein Gott, ich wache bei dir seit dem Morgengrauen  
Und in deinem Namen werde ich meine Hände erheben.  
Meine Seele dürstet nach dir  
Und auch mein Fleisch in vielerlei Weise,  
Auf dass ich deine Stärke und deinen Ruhm bewundere.  
Des Morgens, Herr, werde ich über dich meditieren,  
Da du mein Helfer geworden bist,  
Und unter dem Schutz deiner Flügel werde ich vor Freude  
erzittern.

#### 11. RICERCAR PER ORGANO

#### 12. DOMINE EXAUDI A 10

Oh Herr, leihe meinem Gebet dein Ohr,  
Und mein Schrei möge bis zu dir dringen,  
Wende dein Haupt nicht ab:  
Wenn ich in Not bin,  
Neige dein Ohr zu mir,  
An dem Tag, an dem ich zu dir rufe,  
Antworte mir rasch.

Adrian Willaert (1490-1562)

### 13. LE DUR TRAVAIL

Le dur travail où mon cœur est confit  
Contraint l'esprit d'avoir des maux assez,  
Mais le pouvoir du Très-Puissant suffit  
D'y pourvoir et les rendre cassés.

### 13. LE DUR TRAVAIL

Le dur travail où mon cœur est confit  
Contraint l'esprit d'avoir des maux assez,  
Mais le pouvoir du Très-Puissant suffit  
D'y pourvoir et les rendre cassés.

### 13. LE DUR TRAVAIL

The hard work where my heart is candied  
Forces the mind to have enough aches and pains,  
But the power of the Almighty is enough  
To provide for them and make them broken.

### 13. LE DUR TRAVAIL

Die harte Arbeit, in der mein Herz verstrickt ist,  
Zwingt die Seele zu viel Bösem,  
Doch die Macht des Allmächtigen genügt,  
Sich dagegen zu rüsten und es zu vernichten

Giovanni Gabrieli

### 14. SURREXIT PASTOR BONUS A 10

Surrexit pastor bonus  
Qui posuit animam suam pro ovibus suis  
Et pro suo grege mori dignatus est.  
Surrexit dominus de sepulcro,  
Qui pro nobis pepercit in ligno.  
Alleluia

### 14. SURREXIT PASTOR BONUS A 10

Il est ressuscité, le bon pasteur  
Qui a donné sa vie pour ses brebis  
Et qui a bien voulu mourir pour son troupeau  
Le seigneur est sorti du tombeau,  
Lui qui était pendu sur la croix  
Alleluia

### 14. SURREXIT PASTOR BONUS A 10

He is risen, the good shepherd  
Who gave his life for his sheep  
And who was willing to die for his flock  
The lord came out of the tomb,  
He who was hung on the cross  
Alleluia

### 14. SURREXIT PASTOR BONUS A 10

Der gute Hirte ist auferstanden,  
Der sein Leben für seine Schafe hingab  
Und der für seine Herde bereit war zu sterben.  
Der Herr ist aus dem Grab gestiegen  
Er, der am Kreuz gehangen ist.  
Halleluja.

### 15. CANZON SECONDA

#### 16. BEATA ES VIRGO MARIA A 6

Beata es, virgo Maria, Dei genitrix,  
Quae credidisti omnia perfecta sunt in te quae dicta  
sunt tibi:  
Ecce, exaltata es super choros Angelorum:  
Intercede pro nobis ad Dominum Deum tuum.  
Alleluia.

### 15. CANZON SECONDA

#### 16. BEATA ES VIRGO MARIA A 6

Soyez Bénie, O Vierge Marie, qui avez donné naissance  
à Dieu;  
Vous avez accordé votre foi à tout ce qu'on a dit de vous,  
Regardez, au dessus du chant des anges, Intervenez  
pour nous auprès de notre Seigneur, votre dieu,  
Alleluia.

### 15. CANZON SECONDA

#### 16. BEATA ES VIRGO MARIA A 6

Blessed be you, O Virgin Mary, who gave birth to God;  
You have put your faith in everything that has been  
said about you,  
Look, above the song of the angels,  
Intervene for us with our Lord, your God,  
Alleluia.

### 15. CANZON SECONDA

#### 16. BEATA ES VIRGO MARIA A 6

Du bist selig, Jungfrau Maria, Mutter Gottes,  
Du hast alles geglaubt, was dir über dich gesagt  
wurde, und so ist es auch eingetroffen:  
Siehe, du bist erhoben über die Chöre der Engel,  
Tritt beim Herrn, deinem Gott, für uns ein.  
Halleluja.

### 17. CANZON "LA SPIRITATA" A 4

### 17. CANZON "LA SPIRITATA" A 4

### 17. CANZON "LA SPIRITATA" A 4

### 17. CANZON "LA SPIRITATA" A 4

### 18. ANGELUS AD PASTORES A 12

Angelus ad pastores ait:  
Annuntio vobis gaudium magnum,  
Quia natus est vobis hodie salvator mundi.  
Alleluia.

### 18. ANGELUS AD PASTORES A 12

L'Ange dit aux bergers:  
Je vous annonce une grande joie  
Car aujourd'hui vous est né le sauveur du monde  
Alleluia.

### 18. ANGELUS AD PASTORES A 12

The Angel said to the shepherds:  
I bring you great joy  
For today is born to you the savior of the world  
Alleluia.

### 18. ANGELUS AD PASTORES A 12

Der Engel sagte zu den Hirten:  
Ich verkünde euch große Freude,  
Denn heute ist euch der Retter der Welt geboren.  
Halleluja.

### Roland de Lassus (1532-1594)

#### 19. LUCESCIT JAM O SOCII

Lucescit iam o socii,  
nous tardons trop à déjeuner,  
Habemus tantum ocii,  
Que ferions-nous jusqu'au diner?  
Iam parata sunt omnia,  
Mettons-nous à table en bonne heure.  
Si quis quaeret, quare?  
Qui a trop jeûner apporte douleur.  
Nunc bibamus non segniter,  
C'est trop manger sans boire un coup.  
Bibamus bis, ter et quater,  
puis chanterons "or sus à coup".  
Non habentes pecuniam,  
L'hoste dira ce qu'il voudra.  
Ite per aliam viam,  
On le payra quand on pourra.

#### 19. LUCESCIT JAM O SOCII

La journée est finie compagnons  
Nous tardons trop à déjeuner,  
Nous avons du temps  
Que ferions-nous jusqu'au diner?  
Maintenant tout est prêt  
Mettons-nous à table en bonne heure.  
Si quelqu'un demande pourquoi?  
Qui a trop jeûner apporte douleur.  
Maintenant laisse nous boire, et pas trop lentement  
C'est trop manger sans boire un coup.  
Laisse nous boire deux, trois et quatre fois!  
Puis chanterons "or sus à coup".  
Nous n'avons pas d'argent  
L'hoste dira ce qu'il voudra.  
Laisse tomber,  
On le payra quand on pourra.

#### 19. LUCESCIT JAM O SOCII

Day is already breaking, companions,  
It is high time for us to eat.  
We have so much time:  
What should we do until dinner time?  
Now everything is ready,  
let us go to table early.  
If anyone asks why,  
It is because too much fasting causes pain.  
Now let us drink, and not too slowly.  
To eat without drinking is more than we can stand:  
Let us drink twice, thrice and a fourth time,  
Then sing: "bottoms up, down the hatch!"  
Since we have no money,  
The host can say what he likes,  
Let's slip away,  
We'll pay him when we can.

#### 19. LUCESCIT JAM O SOCII

Der Tag ist schon beendet, Kameraden,  
Wir warten schon zu lange auf das Mittagessen,  
Wir haben so viel Zeit.  
Was werden wir bis zum Abendessen tun?  
Jetzt, wo alles bereit ist,  
Setzen wir uns zeitig zu Tisch.  
Und wenn jemand fragt warum?  
Wer zu lange fastet, bekommt Schmerzen.  
Nun lasst uns trinken, und das nicht zu langsam.  
Man isst zu viel, wenn man nicht trinkt.  
Lasst uns ein-, zwei-, drei- und viermal trinken!  
Und dann singen wir: "Heben wir einen".  
Wir haben kein Geld.  
Soll der Wirt doch sagen, was er will.  
Lass gut sein,  
Wir werden ihn bezahlen, sobald wir können.



*La Chapelle Royale, Versailles*

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

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

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

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



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

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

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

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

**Château de Versailles Spectacles**

Catherine Pégard, Présidente

Laurent Brunner, Directeur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namenhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van

Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet


der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

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

**Château de Versailles Spectacles**

Catherine Pégard, Vorsitzende

Laurent Brunner, Direktor



**SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL**  
**Support the Royal Opera**

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

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

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



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

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

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



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

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

Contact: [mecenat@chateauversailles-spectacles.fr](mailto: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](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

RÉSERVATIONS: +33 (0)1 30 83 78 89

**Enregistré à la Chapelle Royale de Versailles du 8 au 11 octobre 2019**

Prise de son, direction artistique montage et mixage : Ken Yoshida

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

**Remerciements :**

Matthias Pungier  
Laurent Brunner  
Christian Langenfeld  
Serge Delmas  
Quentin Blumenroeder  
Daniel Burki

**Collection Château de Versailles Spectacles**

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

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

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

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

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles



Couverture : Guerrier et son écuyer, Giorgione © Domaine public ;  
p. 4, 16, 21, 39, 43, 47, 66 © Diego Salamanca ; p.54 Vue intérieure de la Chapelle  
Royale © DR ; p.60 Richard Cœur de Lion © Agathe Poupeney.

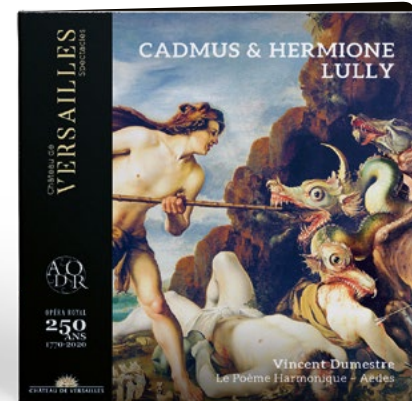
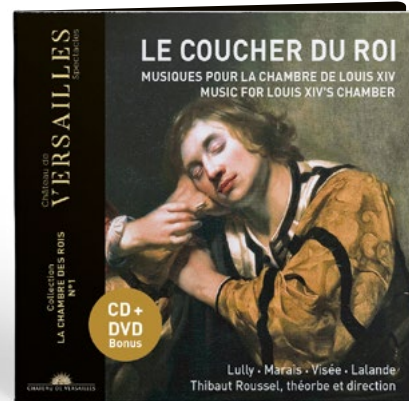
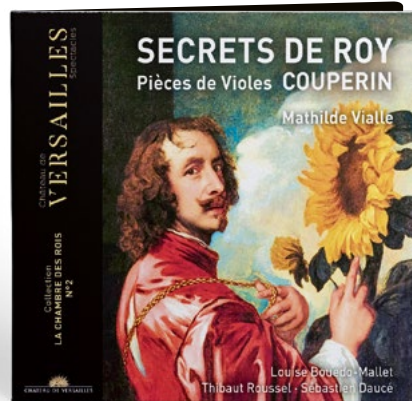


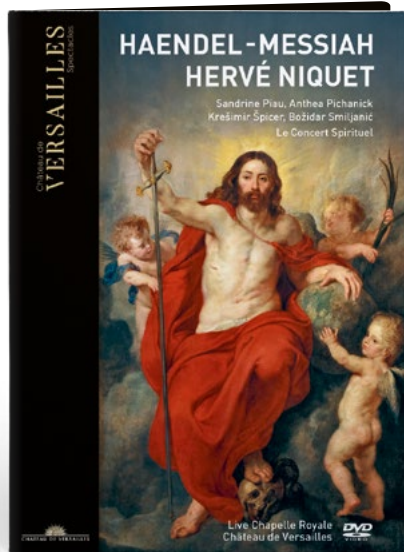
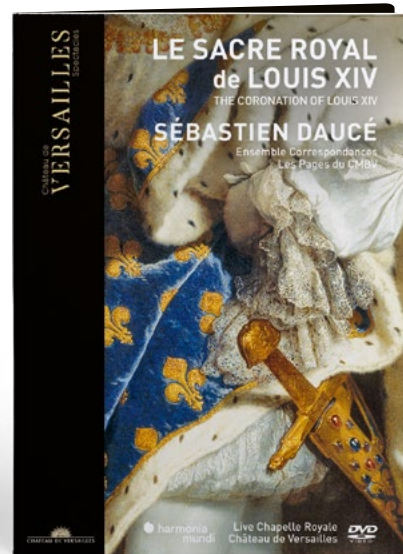
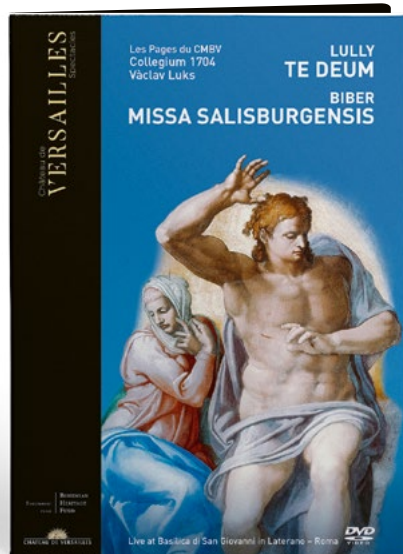
# LA COLLECTION

Château de

# VERSAILLES

Spectacles







*Chapelle Royale du Château de Versailles*

