

Château de
VERSAILLES Spectacles

Collection
**LA CHAMBRE
DES ROIS**
N°6

OPÉRA ROYAL
250
ANS
1770-2020


CHÂTEAU DE VERSAILLES

LES SOUPERS DU ROI LALANDE



Vincent Dumestre
Le Poème Harmonique

MENU

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

SYMPHONIES POUR LES SOUPERS DU ROI

59'23

1 Grande Pièce royale, que le Roi demandait souvent 8'59

SUITE EN SOL MINEUR

2 Ouverture 2'39

3 Marche des Bergers 1'23

4 Air des Combattants 1'04

5 Muzette 2'23

6 Entrée des Matelots 1'24

7 Tambourin 1'35

8 Concert de Trompettes (extraits) : Prélude 1'04

SUITE EN RÉ MAJEUR

9 Caprice de Villers-Cotterêts (extraits) 5'48

10 La Villageoise de Mr Rebel 2'51

11 La Tempête de Mr Rebel 2'02

12 Quatuor de Mr Rebel 3'41

13	Passacaille	5'20
----	-------------	------

SUITE EN MI MINEUR

14	Prélude	2'16
15	Allemande	1'31
16	Trio	1'49
17	Petit Air	2'00
18	Rondeau	1'28
19	Musette du Ballet de l'Inconnu	1'32
20	Gigue	1'55
21	Passacaille ou Grande Pièce	6'28

Restitution des parties intermédiaires / *Orchestral inner parts were reconstructed by:*
Lucas Peres (9, 13, 14, 15, 17, 20, 21), Gérard Geay (3, 4, 6, 7, 11), Thomas Leconte (1, 8)



Vincent Dumestre & Le Poème Harmonique, Opéra Royal de Versailles

Orchestre du Poème Harmonique

Vincent Dumestre, direction

Dessus de Violon (Solo)

Fiona-Émilie Poupard

Dessus de Violon

Catherine Ambach,
Myriam Mahnane,
Marion Korkmaz,
Claire Létoré,
Hélène Chudzik-Lescoat,
Rebecca Gormezano

Hauts-Contre de Violon

Sophie Iwamura,
Camille Aubret,
Lika Laloum,
Tatsuya Hatano

Tailles de Violon

Pierre Vallet,
Delphine Millour,
Maialen Loth

Quintes de Violon

Andreas Linos,
Sylvia Abramowicz,
Mathias Ferre

Basses de Violon

Lucas Peres,
Jérôme Huille,
Édouard Catalan,
Julie Dessaint

Contrebasse

Simon Guidicelli

Hautbois, Flûtes à Bec

Elsa Frank

Hautbois, Musette

Vincent Robin

Bassons,

Flûtes à Bec, Flageolet

Jérémy Papasergio,
Isaure Lavergne

Archiluth, Théorbe

Thibaut Roussel

Théorbe, Guitare

Victorien Disse

Percussions, Timbales

Samuel Domergue

Clavecin et Orgue

Camille Delaforge

Trompettes

Bruno Fernandes,
Pierre Meliz

Lalande l'Inventeur

Par Vincent Dumestre

Bien plus proche du Roi que ne l'était Lully, bien plus puissant que lui par le cumul de toutes les charges de la Chapelle et toutes celles de la Chambre, Lalande règne en maître à Versailles. Et dès la mort de Lully, c'est lui, le premier, qui songe à un recueil instrumental, organisé en Suites. Cet immense corpus n'avait pourtant pas vocation à sortir de la cour, et pour cause: il ne le pouvait pas, étant intégralement lié à la fonction et à l'image royales, et voué au cérémonial du Grand Couvert. On ne diffuse ni ne reproduit, sans sa permission du moins, ce qui est instamment et uniquement destiné – et donc appartient – au Roi.

Mais si la musique n'avait pas vocation d'être exportée, le modèle du cérémonial, lui, le pouvait. À Dresde, à la très francophile cour de Saxe, le Prince Électeur Frédéric-Auguste, une fois élu au trône de Pologne en 1697, s'appuya sur la démarche de Louis XIV et s'inspira pour son cérémonial de celui de la cour de France, musique

incluse, pour asseoir sa légitimité. Et quand le très francophile Georg Philipp Telemann se rendit en France en 1737, sans nul doute eut-il la curiosité, comme tant d'autres visiteurs étrangers, d'assister à Versailles aux grands moments du cérémonial royal et parmi eux, au Grand Couvert en musique.

Au regard de la grande modernité de sa musique, difficile d'imaginer que Lalande n'avait donc pas un statut de modèle – esthétique, musical – et que son style n'ait pas impressionné les cours étrangères, au point de l'imiter et de l'acclimater: car en s'affranchissant du socle formel de la suite française classique, en bannissant les hiérarchies corporatistes encore en vigueur sous Lully, en faisant exploser la succession de danses par l'intégration de mouvements inattendus comme le caprice ou les pièces de caractère, Lalande va s'affranchir de l'écriture formelle de la suite orchestrale, varier les effets, annoncer les couleurs, exhiber les timbres, mettre en valeur les

instruments solistes, briser les codes, assumer les modulations de tempi, en somme inventer l'écriture instrumentale orchestrale, en France et en Europe, et Rameau, Heinichen à la cour de Dresde, Telemann, peut-être Handel et Bach, et tant d'autres, lui en sont – en tout cas j'aime à le croire – redevables.

C'est tout jeune musicien, lors d'un concert d'Hugo Reyne et de la Symphonie du Marais que je découvrais, il y a trente ans, ces Symphonies Royales. Les enregistrer à mon tour, pour ce premier disque de musique orchestrale du Poème Harmonique et sur la scène de l'Opéra Royal du Château de Versailles, est un véritable honneur.

Lalande the Inventor

By Vincent Dumestre

Much closer to the King than Lully was, much more powerful than him because of the accumulation of all the offices of the Chapel and all those of the Chambre, Lalande reigned supreme at Versailles. And as soon as Lully died, he was the first to think of an instrumental compilation, arranged as Suites. This immense body of work was not, however, intended to leave the confines of the Court, and for good reason: it simply was not possible, because it was entirely linked to the royal function and image, and dedicated to the ceremonial of the Grand

Couvert. One does not disseminate or reproduce, without his express permission at least, what is specifically and solely intended for – and therefore belongs to – the King. But if the music could not be exported, the ceremonial model could be. In Dresden, at the very Francophile Saxon Court, the Elector Frederick-Augustus, once elected to the Polish throne in 1697, adopted a similar approach to that of Louis XIV and drew inspiration for his ceremonial from that of the French Court, including music, to establish his legitimacy. And when the Francophile

Georg Philipp Telemann visited France in 1737, he was no doubt curious, like so many other foreign visitors, to attend the great moments of royal ceremonial at Versailles, including the Grand Couvert accompanied by music. In view of the great modernity of his music, it is difficult to imagine that Lalande did not enjoy the status of being a model – both aesthetically and musically – and that his style did not sufficiently impress the foreign courts, to the point of imitating and adapting it: by freeing himself from the formalities of the classical French suite, by banishing the corporatist hierarchies that were still operating as they did under Lully, and by dismantling the succession of dances by integrating unexpected movements such as the caprice or character pieces, Lalande

would free himself from the formal writing of the orchestral suite. He varied effects, revealed colours, displayed timbres, highlighted the solo instruments, broke the codes, adopted modulations of tempi, in short invented orchestral instrumental writing, in France and in Europe, and Rameau, Heinichen at the Court of Dresden, and perhaps Handel and Bach are – at least I like to think so – indebted to him.

It was as a young musician, during a concert by Hugo Reyne and the Symphonie du Marais that I discovered these Royal Symphonies thirty years ago. It is a real honour for me to record them on this first CD of orchestral music by Le Poème Harmonique and on the stage of the Opéra Royal of the Château de Versailles.

Lalande der Erfinder

Von Vincent Dumestre

Lalande stand dem König viel näher als Lully, war durch die Summe seiner Ämter an der Chapelle und all derer an der Chambre

viel einflussreicher als dieser und stand unangefochten an der Spitze der Musikszene von Versailles. Gleich nach Lullys Tod war er

der erste, der an eine in Suiten organisierte Instrumentalmusiksammlung dachte. Dieses immense Korpus war jedoch aus gutem Grund nicht dazu gedacht, den Hof zu verlassen: Es war nämlich untrennbar mit der königlichen Funktion sowie mit dem königlichen Image verbunden und dem Zeremoniell des Grand Couvert gewidmet. Ohne Erlaubnis des Herrschers war jegliche Verbreitung oder Vervielfältigung von Schriftstücken untersagt. Alles was zwingend und ausschließlich für den König bestimmt war, gehörte ihm auch.

Doch selbst wenn die Musik nicht exportiert werden konnte, war dies für das Modell des Zeremoniells möglich. Am sehr frankophilen sächsischen Hof in Dresden orientierte sich der 1697 auf den polnischen Thron gewählte Kurfürst Friedrich August am Vorbild Ludwigs XIV. und ließ sich für sein Zeremoniell auch musikalisch vom französischen Hof inspirieren, um seine Legitimität zu festigen. Als der sehr frankophile Georg Philipp Telemann 1737 Frankreich besuchte, war er zweifellos wie so viele andere ausländische Besucher neugierig, den feierlichen Momenten des königlichen Zeremoniells in

Versailles beizuwohnen, darunter auch dem Grand Couvert mit Musik.

Angesichts der großen Modernität seiner Musik ist es schwer vorstellbar, dass Lalande nicht den Status eines ästhetischen und musikalischen Modells hatte und sein Stil ausländische Höfe nicht so sehr beeindruckte, um ihn nachzuahmen und ihn zu übernehmen: Denn indem sich Lalande von der formalen Basis der klassischen französischen Suite befreite, die noch unter Lully geltenden korporativen Hierarchien außer Kraft setzte, die Abfolge der Tänze durch die Einbeziehung von unerwarteten Sätzen wie Capricen oder Charakterstücken sprengte, befreite er sich von der formalen Kompositionsweise der Orchestersuite. Er variierte die Effekte, kündigte Klangfarben an, hob die Timbres hervor, brachte die Soloinstrumente zur Geltung, brach die Codes, stand zu Tempomodulationen, kurzum, er erfand die Instrumentalkomposition für Orchester in Frankreich und in Europa. Rameau, Heinichen am Dresdner Hof und vielleicht auch Händel und Bach haben ihm, wie ich gerne glauben will, viel zu verdanken.



Antichambre du Grand Couvert, Antoine Trouvain, vers 1690

AU GRAND COUVERT

Les Symphonies pour les Soupers du roi

de Michel-Richard de Lalande

Si l'activité de Michel-Richard de Lalande (1657-1726) à la cour de France fut plus particulièrement axée sur la musique religieuse, ses *Symphonies pour les Soupers du roi* constituent paradoxalement sa production la plus fameuse aujourd'hui, comptant même parmi les musiques les plus emblématiques du Grand Siècle¹. C'est probablement à partir de 1689 ou 1690, que le compositeur, succédant à Jean-Baptiste Lully dans la faveur d'un Louis XIV vieillissant, commença à constituer le vaste corpus musical destiné à accompagner les soupers royaux. Cantonné à la Chapelle royale depuis sa nomination, en mai 1683, à l'un des quatre postes de Sous-

maître, celui que l'on surnomma vite le « Lully latin » avait été peu à peu amené à participer aux divertissements profanes de la cour après la mort de son illustre modèle (1687), avant d'obtenir lui-même en 1689 l'un des deux semestres de la charge de Surintendant de la Musique de la Chambre, en alternance avec le fils du Florentin. À la Musique de la Chambre, Lalande allait vite cumuler cette charge prestigieuse avec celles de Compositeur (1690) puis de Maître (1709). S'il se démit en novembre 1722 de trois des quartiers de Sous-maître de la Chapelle, qu'il avait successivement obtenus en 1693, 1704 et 1714, il conserva jusqu'à sa mort toutes ses charges à la

¹ On doit ici rendre hommage à des chefs tels que Roger Désormière, Roland Douatte, Louis de Froment et bien sûr Jean-François Paillard qui, en enregistrant de nombreuses versions de ces *Symphonies* à partir des années 1950, ont tous participé à l'extraordinaire renouveau de la musique baroque européenne en général et française en particulier. Quelques décennies plus tard, à l'heure où William Christie à son tour exhuma de grands opéras français tels que *Médée* et *David & Jonathas* de Charpentier et *Atys* de Lully, Hugo Reyne, à la tête de sa Simphonie du Marais, poursuivit la réhabilitation des *Symphonies* de Lalande en leur consacrant le seul enregistrement intégral réalisé à ce jour, dans le prolongement des *Grandes Journées Lalande* organisées par le Centre de musique baroque de Versailles en 1990.

Chambre, et c'est donc tout au long de cette période 1690-1726 qu'il composa, augmenta et, selon son habitude, révisa ses *Symphonies pour les Soupers du roi*.

Si elles s'inscrivent dans une ancienne tradition du repas d'apparat en musique, qui perdura en France tout au long du XVIII^e siècle et à laquelle se rattachent des pièces comme le *Concert de violons et hautbois donné au soupé du Roy le seise Janvier 1707 par la troupe des Petits violons et hautbois de Sa Majesté* composé par Jean-Baptiste de Lully fils, ou les *Symphonies du Festin Royal de Monseigneur le Comte d'Artois* élaborées par François Francœur pour le mariage du second frère du futur Louis XVI en 1773, les *Symphonies pour les Soupers du roi* de Lalande en sont incontestablement le témoignage le plus emblématique. Elles se présentent sous forme de suites instrumentales constituées d'œuvres originales, d'ouvertures, de quelques pièces de caractère, mais aussi de nombreuses danses et arrangements instrumentaux de pièces vocales extraits de divertissements de cour, pour la plupart perdus, dont elles constituent donc bien souvent les seuls vestiges.

L'essentiel du corpus nous est parvenu à travers trois grands recueils manuscrits, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale de France. Le plus ancien de ces recueils a été soigneusement copié en 1703 par André Danican-Philidor, garde de la Bibliothèque de musique du roi, à la demande de Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, fils de Louis XIV et de Madame de Montespan. Copiée en quatre parties séparées (1^{er} et 2nd *Dessus de violon et hautbois*, deux parties de *Basse de violon et basson*), la musique y est cependant réduite aux deux voix extrêmes (dessus et basse) d'une polyphonie originellement à 5 parties «à la française», qu'il est donc nécessaire de restituer au plus près des procédés d'écriture du temps si l'on en veut retrouver toute la richesse. Réuni sous le titre: *Les Symphonies de M. de La Lande, Surintendant de la Musique du Roy. Qui se joüent ordinairement au souper du Roy*, l'ensemble comporte 160 mouvements répartis en 10 «suites», auxquelles s'ajoute un «Concert de Trompettes». Près de la moitié est constituée de remplois provenant de divertissements préexistants. Ainsi, les mouvements du «Concert de Trompettes» sont extraits d'un ballet donné le «Jour de

de son Saint Louis 1691 », et de nombreuses autres pièces se retrouvent dans *Le Palais de Flore* (1689), *Mirtil & Mélicerte* (1698) ou le *Ballet des Fées* (1699). Les extraits les plus tardifs proviennent de *L'Hymen champêtre*, divertissement représenté en 1700 dans les appartements de Madame de Maintenon, et lui-même composé d'extraits de ballets antérieurs. Signalons également que l'Ouverture de la 2^e suite figure avec la mention « pour les Soupez du Roy l'an 1692 » dans un volume de symphonies de divers auteurs conservé à la Bibliothèque municipale de Versailles. Quant à la somptueuse *Grande pièce en G ré sol*, elle apparaît pour la première fois en 1695 dans un recueil destiné à la Musique de la Chambre. Cet ensemble de 1703 reflète donc incontestablement le tout premier corpus organisé destiné à accompagner les soupers de Louis XIV. Par la suite, le compositeur veilla lui-même à son « augmentation », notamment par l'ajout, vers 1713, d'une 11^e et d'une 12^e suites.

Commencé en 1727, le second recueil fut achevé après 1733. Il est donc postérieur à la mort de Lalande mais reflète peut-être, du moins en partie, le répertoire tel qu'il fut réagencé et augmenté par

le compositeur à la fin du règne de Louis XIV, mais aussi – et surtout – au début du règne de Louis XV et au retour de la cour à Versailles (1722). Il rassemble quelques 300 mouvements répartis en 18 suites, parmi lesquelles on retrouve toutes les pièces du recueil de 1703, ainsi que les mouvements des deux suites ajoutées vers 1713. Les principales « augmentations » consistent en une centaine de pièces extraites de divertissements anciens de Lalande, comme *Les Fontaines de Versailles* (1683), *Adonis* (1696), *L'Amour fléchi par la Constance* (1697), et surtout de ses trois derniers ballets : *L'Inconnu*, *Les Folies de Cardenio* et *Les Éléments* (en collaboration avec André Cardinal Destouches), dansés par le jeune Louis XV aux Tuileries en 1720 et 1721. S'y ajoutent enfin quelques très rares pièces d'autres compositeurs de la Musique du roi, notamment de Jean-Féry Rebel (1666-1747), membre des Vingt-quatre Violons depuis 1705, devenu Compositeur de la Musique de la Chambre en 1726 à la mort de Lalande – qui en 1684 avait épousé sa sœur aînée, Anne, elle-même chanteuse réputée. Le violoniste et compositeur, qui a en outre revêtu de « contreperties » certaines pièces de son

beau-frère, n'est d'ailleurs sans doute pas étranger à l'évolution même du corpus.

Copié comme le précédent sous forme de partition réduite pour dessus et basse, le troisième et dernier recueil est quant à lui beaucoup plus tardif. Si les suites qu'il contient ont été «recueillies» (*i.e.* rassemblées) en 1736, il fut en fait copié en 1745, soit près de vingt ans après la mort de Lalande. Néanmoins, le corpus n'a subi aucune «augmentation» particulière, et on y retrouve les mêmes pièces que dans la source de 1727, dans le même ordre, à quelques très rares exceptions près.

Les deux recueils posthumes se référaient eux-mêmes à deux sources intermédiaires réalisées du vivant de Lalande, probablement après 1713. Ces sources sont malheureusement perdues, mais leur contenu et leur ordonnancement est connu par de précieuses tables de concordances placées dans le recueil de 1736-1745, qui permettent de suivre avec quelque précision l'évolution du répertoire. Enfin, quelques pièces éparses pour les Soupers royaux se retrouvent dans des recueils de musique instrumentale de différents auteurs.

Le recueil de 1703 constitue ainsi la source la plus ancienne – et sans doute le premier corpus formalisé et contrôlé par Lalande même –, des *Symphonies pour les Soupers du roi*. Elle est explicitement destinée à «la troupe des Petits Violons», qui formait alors l'une des grandes phalanges instrumentales de la Musique de la cour. Constitué des cinq parties de violon «à la française» (dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses), cet orchestre personnel du roi avait été réuni vers 1648 pour exécuter la musique des ballets dansés par le souverain et accompagner ses repas. À partir de 1653, la «bande» fut placée sous la conduite du jeune Jean-Baptiste Lully, fraîchement nommé «Compositeur de la musique instrumentale» de la Chambre. Constitué à l'origine d'une dizaine de jeunes violonistes, l'ensemble en compta plus ou moins vingt-et-un à partir de 1665, tous payés sur la cassette personnelle du roi. Devenu entre-temps Surintendant de la Musique de la Chambre (1661), Lully avait favorisé l'essor de ceux que l'on appelait également les «Violons du Cabinet», plus dociles et plus perméables aux nouveautés que les vénérables Vingt-quatre Violons, trop conservateurs. Plus

que leurs aînés, davantage attachés aux occasions exceptionnelles et aux fêtes les plus solennelles, les Petits Violons rythmaient la vie quotidienne de la cour, servant « ordinairement dans tous les divertissements de sa Majesté, tels que sont les Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Appartemens², et autres concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes magnifiques qui se donnent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Roïales » (*État de la France*, 1692). L'orchestre, qui s'enrichit de deux hautbois et deux bassons en 1690, ne survécut pas au règne de Louis XIV et la « Grande bande » des Vingt-quatre Violons, qui avait pris ombrage de sa cadette, recouvra ses anciennes prérogatives, et notamment celle d'accompagner, à quelques seules occasions solennelles toutefois (Jour de l'an; 1^{er} mai; 25 août, jour de la Saint-Louis; et aux retours du roi à Versailles), les dîners et soupers « au Grand Couvert ».

Contrairement à son dîner, qu'il prenait généralement de manière simple, « au Petit Couvert », dans ses appartements privés

en début d'après-midi, Louis XIV prit l'habitude, après la mort de la reine Marie-Thérèse (juillet 1683) et plus souvent encore après celle de sa belle-fille, la dauphine Marie-Anne-Christine de Bavière (avril 1690), de souper quotidiennement, à dix heures du soir, « au Grand Couvert », c'est-à-dire en public et en cérémonie, selon un rituel quasi sacralisé qui soulignait la dimension presque christique du repas du Souverain de droit divin. À Versailles, jusqu'à la mort de la dauphine, ce rituel avait lieu dans l'antichambre dite « du Grand Couvert », située dans le Grand Appartement de la Reine, côté sud du corps central. Il se tint ensuite du côté de la cour de Marbre, dans l'antichambre de l'appartement intérieur du roi, renommée « salle (ou salon) du Grand Couvert ». Seuls les enfants et petits-enfants de France, leurs épouses, ainsi que quelques hôtes exceptionnels étaient admis à la table royale. Le Grand Couvert se déroulait selon un cérémonial bien réglé, hérité d'Henri III mais considérablement renforcé depuis l'installation de la cour à

² Il s'agit des soirées qui, à Versailles, se donnaient trois fois par semaine dans le Grand Appartement du roi, et au cours desquelles le souverain offrait à ses courtisans jeux, collations, bals et autres divertissements.

Versailles (1682). Au fond, derrière la table rectangulaire dressée pour l'occasion, était placé le fauteuil du roi, dos à la cheminée. Derrière lui se tenaient le Premier médecin, le Premier chirurgien et le Premier maître d'Hôtel. Les quelques convives prenaient généralement place sur des pliants placés aux bas-bouts de la table. Devant, en arc-de-cercle, étaient disposés les tabourets des duchesses, qui seules avaient le privilège d'assister assises au repas royal. Derrière elles, debout et par ordre de préséance, se tenaient les autres seigneurs et dames, puis les quelques curieux qui avaient été autorisés à assister au souper – et qui avaient pu se glisser dans cet espace bondé. Avant l'arrivée du Souverain, tous s'étaient inclinés devant la « nef », riche pièce d'orfèvrerie contenant les « coussins de senteurs » et serviettes du roi, élément distinctif et emblématique, avec la « table du prêt » – où l'on préparait et testait les plats et les boissons du roi –, du Grand Couvert. Celui-ci durait environ trois quarts d'heure, pendant lesquels se succédaient, selon un cérémonial précis et extrêmement réglé, plusieurs dizaines de plats, présentés par les nombreux gentilshommes-servants et répartis en quatre « services » : potages

et entrées; rôtis et salades; entremets; et enfin le « fruit », c'est-à-dire les desserts.

À l'opposé du Souverain, adossée au mur, se trouvait la tribune où prenait place la Musique: les Violons (les Petits Violons sous Louis XIV, puis les Vingt-quatre Violons), mais aussi d'autres musiciens de la Chambre, venus agrémenter le souper de symphonies orchestrales, d'extraits d'opéras, d'« airs nouveaux » français et italiens des compositeurs les plus en vogue, de sonates ou autres petits « concerts » de chambre. C'est dans ce cadre que Lalande faisait exécuter ses *Symphonies pour les Soupers du roi*, « tous les 15 jours », selon la mention donnée au titre du recueil le plus tardif, qui semble indiquer le caractère quelque peu exceptionnel de ce répertoire d'apparat.

Chacune des suites des *Symphonies*, originales ou réorganisées, de Lalande débute par une ouverture « à la française » et comporte une série de danses ou de pièces de caractère, parfois ponctuées d'arrangements d'airs vocaux issus de ballets ou de divertissements du compositeur. Ces mouvements s'articulent généralement autour d'une « Grande pièce » placée au cœur ou à la fin de la suite, et qui peut

être une chaconne, une passacaille, ou un «Caprice». Ce sont précisément ces caprices qui constituent certainement la partie la plus originale des *Symphonies*. L'ensemble du corpus en comporte trois, dont deux, que l'on entend ici – la *Grande pièce en G ré sol*, dite aussi, selon les sources, «Grande pièce royale» ou «que le roy demandoit souvent»; et le *Caprice de Villers-Cotterêts*, peut-être conçu pour un retour de chasse dans la résidence offerte par Louis XIV à son frère, Philippe d'Orléans –, figurent dès le recueil de 1703. Pièces de structures libres et détachées de toute référence à des divertissements préexistants, ces caprices montrent, plus encore que les nombreuses danses, toute l'excellence de l'art instrumental de Lalande. L'une des principales caractéristiques réside dans les passages en «récit». Confiés à un instrument obligé – le basson, selon le nom de la partie séparée de 1703, ainsi que la source la plus tardive –, alternés ou accompagnés par le grand ou le petit chœur instrumental, ceux-ci évoquent bien sûr la musique vocale et le monde de l'opéra, mais aussi les nombreux

récits «en taille» qui émaillent la musique d'orgue du temps, et que Lalande, lui-même organiste de formation, introduisit également dans plusieurs de ses motets. Au milieu des nombreuses danses, les caprices de Lalande révèlent une maîtrise et un équilibre parfaits, faisant alterner moments orchestraux et passages plus intimistes, mouvements vifs et lents, dans une écriture complexe et subtile, et un esprit concertant influencé par la sonate en trio, comparable aux *Concerts* de chambre du claveciniste du roi François Couperin.

Bien plus qu'une simple musique fonctionnelle, les *Symphonies* de Lalande constituent ainsi l'un des témoins les plus évidents du lustre de la cour de Versailles et de l'étiquette «à la française», mais représentent aussi la quintessence de l'art de l'un des plus grands compositeurs du Grand Siècle. En puisant aux différentes sources de ces *Symphonies*, réunies pour Louis XIV, aménagées et réorganisées pour Louis XV, et en proposant leurs propres ordonnancements – comme sans doute cela pouvait se faire à partir des suites

constituées –, les musiciens du Poème Harmonique nous révèlent ainsi toute la chatoyance de cette musique d'apparat et de divertissement, indissociable de

l'un des moments les plus ritualisés de la journée publique du roi de France.

Thomas Leconte

Centre de Musique baroque de Versailles

AT THE *GRAND COUVERT*

The Symphonies for the King's soupers

by Michel-Richard de Lalande

Although Michel-Richard de Lalande's (1657-1726) activity at the French Court was more particularly focused on religious music, his *Symphonies pour les Soupers du roi* are paradoxically his most famous

compositions today, and even count among the most emblematic music of the *Grand Siècle*¹. It was probably from 1689 or 1690 onwards that the composer, having succeeded Jean-Baptiste Lully in the favour

¹ We should pay tribute here to musicians such as Roger Désormière, Roland Douatte, Louis de Froment and of course Jean-François Paillard who, by recording numerous versions of these *Symphonies* from the 1950s, have all contributed to the extraordinary revival of European baroque music in general and French music in particular. A few decades later, at a time when William Christie in turn was exhuming great French operas such as *Médée* and *David & Jonathas* by Charpentier and *Atys* by Lully, Hugo Reyne, at the head of his *Simphonie du Marais*, continued the rehabilitation of Lalande's *Symphonies* by devoting to them the only complete recording made to date, as a continuation of the *Grandes Journées Lalande* organised by the *Centre de musique baroque de Versailles* in 1990.

of an ageing Louis XIV, began to build up the vast body of music intended to accompany the royal *soupers*. Restricted to the *Chapelle Royale* since his appointment in May 1683 to one of the four posts of *Sous-maître* (i.e. Assistant Music Master of The Royal Chapel), the man who became known as the “Latin Lully” had gradually been allowed to participate in the secular entertainments of the Court after the death of his illustrious model (1687), before obtaining himself in 1689 one of the two half-yearly terms of the office of *Surintendant de la Musique de la Chambre* (Director of Music of the King's Chamber), alternating with the Florentine's son. Lalande was soon to combine this prestigious post with those of *Compositeur* (1690) then *Maître* (1709). Although he resigned in November 1722 from three of the quarterly charges of *Sous-maître de la Chapelle*, which he had successively obtained in 1693, 1704 and 1714, he retained all his offices in the *Chambre* until his death, and it was thus throughout this period 1690-1726 that he composed, augmented and, as was his wont, revised his Symphonies for the king's *soupers*.

Even if these works are part of an ancient tradition of the ceremonial music for

accompanying meals, a practice that continued in France throughout the 18th century and to which pieces such as the *Concert de violons et hautbois donné au soupé du Roy le seise janvier 1707 par la troupe des Petits violons et hautbois de Sa Majesté* composed by Jean-Baptiste de Lully fils, or the *Symphonies du Festin Royal de Monseigneur le Comte d'Artois* prepared by François Francoeur for the wedding of the futur King Louis XVI's second brother in 1773, Lalande's *Symphonies pour les Soupers du roi* remain undoubtedly the most emblematic testimony of the genre. They take the form of instrumental suites consisting of original works, overtures, a few character pieces, but also numerous dances and instrumental arrangements of vocal pieces taken from Court *divertissements*, most of which have been lost, and of which they are therefore often the only vestiges.

The bulk of the corpus has come down to us through three large manuscript collections, now kept at the *Bibliothèque nationale de France*. The oldest of these collections was carefully copied in 1703 by André Danican-Philidor, music librarian of the King's Music Library, at the request

of Louis-Alexandre de Bourbon, Count of Toulouse, son of Louis XIV and Madame de Montespan. Copied in four separate parts (1st and 2nd *Dessus de violon* and *hautbois* parts, two *Basse de violon* and bassoon parts), the music is reduced to the two outer voices (first line and bass) of a polyphony originally in 5 parts “à la française”, which it is therefore necessary to restore as closely as possible to the writing procedures of the time if we wish to recover its full richness. Assembled under the title: *Les Symphonies de M. de La Lande, Surintendant de la Musique du Roy. Qui se joüent ordinairement au souper du Roy*, the set comprises 160 movements divided into 10 “suites”, to which is added a “*Concert de Trompettes*”. Nearly half of these are replacements for pre-existing *divertissements*. Thus, the movements of the “*Concert de Trompettes*” are taken from a ballet performed on the “*Jour de Saint Louis 1691*”, and many other pieces are found in *Le Palais de Flore* (1689), *Mirtil & Mélicerte* (1698) or the *Ballet des Fées* (1699). The later extracts come from *L'Hymen champêtre*, a *divertissement* performed in 1700 in the apartments of Madame de Maintenon (Louis XIV's

second wife), and itself composed of extracts from earlier ballets. It should also be noted that the *Ouverture de la 2^{ème} suite* appears with the mention “*pour les Soupez du Roy l'an 1692*” in a volume of symphonies by various authors kept at the Versailles municipal library. As for the sumptuous *Grande pièce en G ré sol*, it first appeared in 1695 in a collection intended for the *Musique de la Chambre*. This 1703 set is thus undoubtedly the very first organised corpus intended to accompany Louis XIV's *soupers*. Subsequently, the composer himself looked after its “expansion”, notably by adding an 11th and a 12th suite in around 1713.

Begun in 1727, the second collection was completed after 1733. It appears therefore after Lalande's death but perhaps reflects, at least in part, the repertoire as it was rearranged and expanded by the composer at the end of the reign of Louis XIV, but also – and above all – at the beginning of the reign of Louis XV and the return of the Court to Versailles (1722). It contains some 300 movements divided into 18 suites, including all the pieces in the 1703 collection, as well as the movements from the two suites added in

around 1713. The main “additions” consist of about a hundred pieces taken from Lalande's earlier *divertissements*, such as *Les Fontaines de Versailles* (1683), *Adonis* (1696), *L'Amour fléchi par la Constance* (1697), and especially from his last three ballets: *L'Inconnu*, *Les Folies de Cardenio* and *Les Éléments* (in collaboration with André Cardinal Destouches), danced by the young Louis XV at the Tuileries in 1720 and 1721. Finally, there are some very rare pieces by other composers of the King's Music, notably Jean-Féry Rebel (1666-1747), a member of the *Vingt-quatre Violons* since 1705, who became composer of the *Musique de Chambre* in 1726 on the death of Lalande – who in 1684 had married his elder sister, Anne, herself a renowned singer. The violinist and composer Rebel enriched the musical texture with additional voices to a number of his brother-in-law's pieces and he is no doubt not unrelated to the evolution of the corpus itself. Copied like the previous one in the form of a reduced score for treble and bass, the third and last collection is much more posterior. Although the suites it contains were “collected” (i.e. assembled) in 1736, they were in fact copied in 1745,

almost twenty years after Lalande's death. Nevertheless, the corpus did not undergo any particular “expansion”, and we find the same pieces as in the 1727 source, in the same order, with very few exceptions. The two posthumous collections themselves make reference to two intermediate sources produced during Lalande's lifetime, probably after 1713. These sources have unfortunately been lost, but their content and order is known from the precious concordance tables in the 1736-1745 collection, which make it possible to follow the evolution of the repertoire with some precision. Finally, a few scattered pieces for the king's *soupers* can be found in collections of instrumental music by various authors. The 1703 collection is thus the earliest source – and probably the first corpus formalised and controlled by Lalande himself – of the *Symphonies pour les Soupers du roi*. It is explicitly intended for the “troupe des Petits Violons”, which at the time formed one of the great instrumental ensembles of Court music. Made up of the five violin parts “à la française” (*dessus, hautes-contre, tailles, quintes and basses*), this personal orchestra of the king had been founded

in around 1648 to perform the music for the ballets danced by the sovereign and to accompany his meals. From 1653 onwards, the “band” was placed under the direction of the young Jean-Baptiste Lully, newly appointed “*Compositeur de la musique instrumentale*” de la *Chambre*. Initially made up of a dozen young violinists, the ensemble numbered more or less twenty-one from 1665 onwards, all of whom were paid out of the king's personal coffers. In the meantime, Lully, who had become *Surintendant de la Musique de la Chambre* (1661), had encouraged the growth of those who were also called the “*Violons du Cabinet*”, more compliant and more open to novelties than the venerable *Vingt-quatre Violons*, who were too conservative. More than their elders, who were more attached to grandiloquent occasions and the most solemn ceremonies, the *Petits Violons* gave rhythm to the daily life of the Court, serving “ordinarily in all the *divertissements* of his Majesty, such as *Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opéra, Appartemens*², and other specific concerts

which were given both at the King's *souper*, and in all the magnificent celebrations which were proposed, either on water, or in the gardens of the Royal Houses” (*État de la France*, 1692). The *Petits Violons* were enriched with two oboes and two bassoons in 1690, but did not survive the reign of Louis XIV and the “*Grande bande*” of the *Vingt-quatre Violons*, which had taken umbrage with their younger brothers, regained their former prerogatives, and in particular that of accompanying, on a few solemn occasions only (New Year's Day; 1 May; 25 August, St Louis' Day; and the King's return to Versailles), dinners and *soupers* “at the *Grand Couvert*”.

Unlike his dinner, which he usually ate simply, “at the *Petit Couvert*”, in his private apartments in the early afternoon, after the death of Queen Maria Theresa (July 1683) and even more often after the death of his daughter-in-law, Marie-Anne-Christine de Bavière (avril 1690) Louis XIV had the habit of eating supper daily, at ten o'clock in the evening, “at the *Grand Couvert* (i.e. in public and in a ceremony), according

²These were the evenings held three times a week in the king's *Grand Appartements* at Versailles, during which the king offered his courtiers games, refreshments, dancing and other *divertissements*.

to an almost sacred ritual that underlined the almost Christ-like dimension of the meal of the sovereign by divine right. At Versailles, until the death of the *Dauphine*, this ritual took place in the room known as the “*Antichambre du “Grand Couvert”*”, located in the Queen's *Grand Appartement*, on the south side of the central body of the château. After the death of the *Dauphine* it would take place near to the *Cour de Marbre*, in the antechamber of the king's inner apartments, renamed the “*Salle (or salon) du Grand Couvert*”. Only the children and grandchildren of France, their wives, and a few exceptional guests were admitted to the royal table. The *Grand Couvert* was conducted according to a well-established ceremonial, inherited from Henry III but considerably reinforced since the Court had moved to Versailles (1682). To the rear, behind the rectangular table set up for the occasion, was the King's chair, with his back to the fireplace. Behind him stood the *Premier médecin* (Principal Physician), the *Premier chirurgien* (Principal Surgeon) and the *Premier Maître d'Hôtel* (Principal Maître d'Hôtel). The few guests were usually seated on folding stools at the sides and corners of the table. In front, in an arc, were the

folding stools of the duchesses, who alone had the privilege of sitting during the royal meal. Behind them, standing in order of precedence, were the other lords and ladies, and then the few onlookers who had been allowed to attend the dinner – and who had been able to squeeze into the crowded space. Before the king's arrival, everyone bowed to the table nave, a rich piece of silverware containing the king's “scent cushions” and napkins, a distinctive and emblematic element of the *Grand Couvert*, along with the “*table du prêt*” upon which the king's food and drink were prepared and tested. This lasted about three quarters of an hour, during which several dozen dishes were presented by the numerous gentlemen-servants according to a precise and extremely regulated ceremonial and divided into four “services”: soups and starters; roasted meats and salads; *entremets*; and finally the “fruit”, i.e. the desserts.

Opposite the sovereign, built up against the wall, was the gallery where the Music took place: the Violins (the *Petits Violons* under Louis XIV, and later the *Vingt-quatre Violons*), but also other musicians from the *Chambre*, who came to enliven the *souper* with orchestral symphonies, excerpts from

operas, French and Italian “*airs nouveaux*” by the most fashionable composers, sonatas or other small chamber “concerts”. It was in this context that Lalande had his *Symphonies pour les Soupers du roi* performed, “every fortnight”, according to the reference in the title of the very last musical collection, which seems to indicate the somewhat exceptional nature of this ceremonial repertoire.

Each of Lalande's suites of Symphonies, whether original or reorganised, begins with an overture “à la française” and comprises a series of dances or character pieces, sometimes punctuated by arrangements of vocal arias from the composer's own ballets or *divertissements*. These movements are generally structured around a “*Grande pièce*” placed at the heart or end of the suite, which may be a *chaconne*, a *passacaille*, or a “*caprice*”. It is precisely these caprices that certainly constitute the most original part of the Symphonies. The corpus as a whole contains three of them, two of which we hear here – the *Grande pièce en G ré sol*, also known, according to the sources, as the “*Grande pièce royale*” or “*que le roy demandoit souvent*”; (that the king often requested) and the *Caprice de Villers-Cotterêts*, perhaps conceived for a hunting

banquet in the residence given by Louis XIV to his brother, Philippe d'Orléans – which appears as early as the collection of 1703. These freely structured pieces, detached from any reference to pre-existing *divertissements*, show even more than the numerous dances, the excellence of Lalande's instrumental art. One of the main characteristics lies in the “*recit*” passages. Entrusted to an obbligato instrument – the bassoon, according to the indication on the separate bass part from 1703, as well as the very last source – and alternated or accompanied by the large or small instrumental group, these passages evoke vocal music and the world of opera, but also the numerous *recit* “*en taille*” that punctuated the organ music of the time, and which Lalande, himself a trained organist, also introduced into several of his motets. Amidst the numerous dances, Lalande's *caprices* reveal a perfect mastery and balance, alternating orchestral moments and more intimate passages, lively and slow movements, in a complex and subtle writing, and a concertante spirit influenced by the trio sonata, comparable to the chamber “concerts” of the king's harpsichordist François Couperin.

Much more than just functional music, Lalande's Symphonies are thus one of the most obvious testimonies to the splendour of the Court at Versailles and to the characterisation “à la française”, but they also represent the quintessence of the art of one of the greatest composers of the *Grand Siècle*. By drawing on the various sources of these Symphonies, assembled for Louis XIV, arranged and reorganised for Louis XV, and by proposing their own

arrangements – as could no doubt be done with the suites that were composed – the musicians of the *Poème Harmonique* thus reveal to us all the brilliance of this ceremonial and *divertissement* music, which was inseparable from one of the most ritualised moments of the public day of the king of France.

Thomas Leconte

Centre de musique baroque de Versailles

ZUM GROSSEN GEDECK

Die Symphonien für die Soupers des Königs

von Michel-Richard de Lalande

Obwohl Michel-Richard de Lalande (1657-1726) am französischen Hof vor allem im Bereich der geistlichen Musik tätig war, sind seine *Symphonies pour les Soupers du roi* heute

paradoxerweise seine berühmtesten Werke und zählen sogar zu den emblematischsten des *Grand Siècle*¹. Wahrscheinlich begann der Komponist, der in der Gunst des alternden

¹ An dieser Stelle müssen wir Dirigenten wie Roger Désormière, Roland Douatte, Louis de Froment und natürlich Jean-François Paillard würdigen, die durch die Einspielung zahlreicher Versionen dieser Sinfonien aus den 1950er Jahren alle an der außergewöhnlichen Wiederbelebung der europäischen Barockmusik im Allgemeinen und der französischen im Besonderen teilgenommen haben. Einige Jahrzehnte später, zu einer Zeit, als William Christie große französische Opern wie *Médée* und *David & Jonathas* von Charpentier sowie *Atys* von Lully aus der Versenkung holte, setzte Hugo Reyne an der Spitze seiner *Symphonie du Marais* die Rehabilitierung der *Symphonies* von Lalande fort, indem er ihnen als Fortsetzung der vom *Centre de musique baroque de Versailles* 1990 veranstalteten *Grandes Journées Lalande* die bisher einzige Gesamtaufnahme widmete.

Ludwig XIV. die Nachfolge von Jean-Baptiste Lully antrat, ab 1689 oder 1690 mit der Zusammenstellung des umfangreichen Korpus von Musikstücken zur Begleitung der königlichen Soupers. Seit seiner Ernennung im Mai 1683 zu einem der vier *Sous-mâtres* war er zunächst auf die *Chapelle Royale* beschränkt. Der als „lateinischer Lully“ bezeichnete Musiker wurde aber nach dem Tod seines illustren Vorbildes (1687) allmählich dazu gebracht, an den weltlichen Unterhaltungen des Hofes teilzunehmen, bevor er 1689 selbst abwechselnd mit dem Sohn des Florentiner² eines der beiden Semester des Amtes des *Surintendants der Musique de la Chambre* erhielt. Zu diesem prestigeträchtigen Posten kamen für Lalande bald die eines Komponisten (1690) und danach eines *Maître* (1790) hinzu. Zwar gab er im November 1722 drei Viertel seiner Funktionen als *Sous-maître de la Chapelle* ab, die er nacheinander 1693, 1704 und 1714 erhalten hatte, doch behielt er bis zu seinem Tod alle Ämter an

der *Chambre* und komponierte, ergänzte und überarbeitete seiner Gewohnheit gemäß in all dieser Zeit (1690-1726) seine *Symphonies pour les Soupers du roi*.

Diese Werke sind Teil einer alten musikalischen Tradition prunkvoller Festmahle, die in Frankreich das ganze 18. Jahrhundert hindurch andauerte und für die Stücke wie das *Concert de violons et hautbois donné au souper du Roy le seise Janvier 1707 par la troupe des Petits violons et hautbois de Sa Majesté* von Jean-Baptiste de Lully Sohn komponiert wurden, oder wie die *Symphonies du Festin Royal de Monseigneur le Comte d'Artois*⁴, die François Francœur für die Hochzeit des zweiten Bruders des zukünftigen Louis XVI. im Jahr 1773 schrieb. Lalandes *Symphonies pour les Soupers du roi* sind zweifellos das charakteristischste Zeugnis dafür. Sie haben die Form von Instrumentalsuiten, die aus Originalwerken, Ouvertüren, einigen Charakterstücken, aber auch zahlreichen Tänzen und

² Jean-Baptiste Lully wurde 1632 in Florenz geboren. (Anm. d. Ü.)

³ *Konzert von Violinen und Oboen, das beim Souper des Königs am sechzehnten Januar 1707 von der Truppe der Petits violons et hautbois Seiner Majestät gegeben wurde.*

⁴ *Symphonien des königlichen Festes von Monseigneur Graf D'Artois.*

instrumentalen Bearbeitungen von Vokalstücken aus höfischen *Divertissements* [Unterhaltungen] bestehen, von denen die meisten verloren gingen, sodass sie oft die einzigen uns davon erhaltenen Spuren sind.

Der Großteil des Korpus ist uns durch drei große Manuskriptsammlungen überliefert, die heute in der *Bibliothèque nationale de France* aufbewahrt werden. Die älteste dieser Sammlungen wurde 1703 von André Danican-Philidor, dem Verantwortlichen für die Musikbibliothek des Königs, auf Wunsch von Louis-Alexandre de Bourbon, Graf von Toulouse, Sohn von Ludwig XIV. und Madame de Montespan, sorgfältig kopiert. In vier separaten Stimmen aufgezeichnet (1. und 2. *Dessus de violon et hautbois*, zwei Stimmen *Basse de violon et basson* [Fagott]), ist die Musik jedoch auf die beiden äußeren Stimmen (Diskant und Bass) einer ursprünglich fünfstimmigen Polyphonie „à la française“ reduziert, die man also möglichst nah an den Kompositionsverfahren der damaligen Zeit rekonstruieren muss, wenn man ihren ganzen Facettenreichtum ergründen will. Unter dem Titel *Les Symphonies de M.*

*de La Lande, Surintendant de la Musique du Roy. Qui se jouent ordinairement au souper du Roy*⁵ zusammengestellt, besteht die Sammlung aus 160 in 10 „Suiten“ aufgeteilten Sätzen, denen ein „*Concert de Trompettes*“ hinzugefügt ist. An die Hälfte davon sind Wiederverwendungen bereits vorhandener *Divertissements*. So sind die Sätze des „*Concert de Trompettes*“ einem Ballett entnommen, das am „Tag des heiligen Ludwig 1691“ aufgeführt wurde, und viele der anderen Stücke finden sich in *Le Palais de Flore* (1689), *Mirtil & Mélicerte* (1698) oder dem *Ballet des Fées* (1699). Die am spätesten entstandenen Ausschnitte stammen aus *L'Hymen champêtre*, einem *Divertissement*, das 1700 in den Appartements von Madame de Maintenon aufgeführt wurde und seinerseits aus Ausschnitten früherer Ballette besteht. Es sei noch angemerkt, dass die Ouvertüre zur 2. Suite mit der Erwähnung „Für die Soupers des Königs anno 1692“ in einem Band mit *Symphonies* verschiedener Autoren aufscheint, der in der städtischen Bibliothek von Versailles aufbewahrt wird. Das prächtige *Grande pièce en Gré sol* erschien

⁵ Die *Symphonies* von M. de La Lande, dem Surintendanten der Musik des Königs. Sie werden für gewöhnlich bei den *Soupers des Königs* gespielt.

zum ersten Mal 1695 in einer Sammlung, die für die *Musique de la Chambre* bestimmt war. Diese Zusammenstellung von 1703 spiegelt daher zweifellos das erste organisierte Korpus wider, das die Soupers von Ludwig XIV. begleiten sollte. Später sorgte der Komponist selbst für eine „Erweiterung“, indem er um 1713 eine 11. und 12. Suite hinzufügte.

Der zweite Band wurde 1727 begonnen und nach 1733 vollendet. Er entstand also nach Lalandes Tod, gibt aber vielleicht das Repertoire zumindest teilweise wieder, wie es vom Komponisten am Ende der Herrschaft Ludwigs XIV., aber auch - und vor allem - zu Beginn der Herrschaft Ludwigs XV. und der Rückkehr des Hofes nach Versailles (1722) neu zusammengestellt und erweitert wurde. Er enthält etwa 300 in 18 Suiten aufgeteilte Sätze, darunter alle der Sammlung von 1703 sowie die der beiden Suiten, die um 1713 hinzugefügt wurden. Die wichtigsten „Erweiterungen“ bestehen aus etwas hundert Stücken aus Lalandes früheren *Divertissements*, wie *Les Fontaines de Versailles* (1683), *Adonis* (1696), *L'Amour fléchi par la Constance* (1697), und vor allem aus seinen letzten drei Balletten: *L'Inconnu*, *Les Folies de Cardenio* und *Les Eléments* (in Zusammenarbeit mit André Cardinal

Destouches), die vom jungen Ludwig XV. in den Tuileries 1720 und 1721 getanzt wurden. Hinzu kommen schließlich auch einige sehr wenige Stücke anderer Komponisten der *Musique du Roi*, insbesondere von Jean-Féry Rebel (1666-1747), einem Mitglied der *Vingt-quatre Violons* seit 1705, der 1726 nach dem Tod von Lalande Komponist der *Musique de la Chambre* wurde. (Lalande hatte dessen ältere Schwester Anne, eine berühmte Sängerin, 1684 geheiratet.) Der Violinist und Komponist, der auch einige Stücke seines Schwagers mit „*Contreparties*“ [Gegenstimmen] versehen hat, war an der Entwicklung des Korpus sicherlich wesentlich beteiligt.

Wie die vorherige Sammlung wurde auch die dritte und letzte in Form einer reduzierten Partitur für Diskant und Bass kopiert, allerdings viel später. Die darin enthaltenen Suiten wurden zwar 1736 „gesammelt“ (d.h. zusammengestellt), in Wirklichkeit aber 1745, also fast zwanzig Jahre nach Lalandes Tod kopiert. Dennoch erfuhr das Korpus keine besondere „Erweiterung“, denn man findet darin, abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen dieselben Stücke in der gleichen Reihenfolge wie in der Quelle von 1727.

Die beiden posthumen Sammlungen bezogen sich auf zwei Zwischenquellen, die wahrscheinlich nach 1713 noch zu Lebzeiten Lalandes entstanden waren. Diese Quellen sind leider verloren gegangen, aber ihr Inhalt und ihre Reihenfolge sind dank der wertvollen Konkordanztabellen aus der Sammlung von 1736-1745 bekannt, die es ermöglichen, die Entwicklung des Repertoires mit einiger Genauigkeit zu verfolgen. Schließlich finden sich noch einige Stücke für die königlichen Soupers verstreut in Sammlungen von Instrumentalmusik verschiedener Autoren.

Der Band von 1703 ist somit die früheste Quelle und wahrscheinlich das erste systematisierte und von Lalande selbst kontrollierte Korpus der *Symphonies pour les Soupers du roi*. Es ist ausdrücklich für die „troupe des Petits Violons“ [Truppe der kleinen Geigen] bestimmt, die damals eine der großen Instrumentalgruppen der Hofmusik war. Dieses persönliche Orchester des Königs, das aus den fünf Violinstimmen „à la française“ (*Dessus, Hautes-contre, Tailles, Quintes* und *Basses*) bestand, wurde

um 1648 gegründet, um die Musik für die vom Herrscher getanzten Ballette zu spielen und seine Mahlzeiten zu begleiten. Ab 1653 wurde die „Bande“ unter die Leitung des jungen Jean-Baptiste Lully gestellt, der eben zum „Komponisten der Instrumentalmusik“ der *Chambre* ernannt worden war. Ursprünglich bestand das Ensemble aus einem Dutzend junger Geiger, 1665 waren es bereits um die einundzwanzig, die alle aus der Privatkasse des Königs bezahlt wurden. In der Zwischenzeit hatte Lully, der *Surintendant de la Musique de la Chambre* geworden war (1661), die Entwicklung der so genannten „*Violons du Cabinet*“ gefördert, die gefügiger und für Neues offener waren als die ehrwürdigen, zu konservativen *Vingt-quatre Violons*. Während ihre älteren Kollegen mehr an außergewöhnlichen Anlässen und den glanzvollsten Festen mitwirkten, bestimmten die *Petits Violons* den Rhythmus des täglichen Lebens am Hof. Sie dienten „für gewöhnlich bei allen *Divertissements* seiner Majestät wie *Serenaden, Bals, Balletten, Komödien, Opern, Appartemens*“⁶ und anderen speziellen Konzerten, die

⁶ Es handelt sich um Abende, die in Versailles dreimal wöchentlich im großen Wohnbereich des Königs veranstaltet wurden und bei denen der Herrscher seinen Höflingen Spiele, Imbisse, Bälle und andere Vergnügungen bot.

sowohl beim Souper des Königs als auch bei allen prächtigen Festen gegeben“ wurden, „sei es auf dem Wasser oder in den Gärten der königlichen Häuser“ (*État de la France*, 1692). Das Orchester, das 1690 um zwei Oboen und zwei Fagotte bereichert wurde, überlebte die Herrschaft Ludwigs XIV. allerdings nicht, und die „*Grande bande*“ der *Vingt-quatre Violons*“, die sich durch das jüngere Ensemble gekränkt fühlte, erhielt ihre früheren Vorrechte zurück, insbesondere die, bei einigen, allerdings raren, feierlichen Anlässen (Neujahr, 1. Mai, 25. August, Tag des heiligen Ludwig und bei der Rückkehr des Königs nach Versailles) sowie bei Dinern und Soupers „*au Grand Couvert*“ zu spielen.

Im Gegensatz zu seinem Diner, das Ludwig XIV. in der Regel einfach, „*au Petit Couvert*“, in seinen Privatgemächern am frühen Nachmittag einnahm, machte er es sich nach dem Tod von Königin Marie-Thérèse (Juli 1683) und noch häufiger nach dem seiner Schwiegertochter der Dauphine Marie-Anne-Christine von Bayern (April 1690) zur Gewohnheit, täglich um zehn Uhr abends „*au Grand Couvert*“ zu speisen, d.h. öffentlich und feierlich nach einem quasi sakralisierten Ritual, das die fast christliche Dimension des Mahls des Herrschers von

göttlichem Recht betonte. In Versailles fand dieses Ritual bis zum Tod der Dauphine im Vorzimmer „*du Grand Couvert*“ statt, das sich im *Grand Appartement* der Königin an der Südseite des mittleren Teils des Bauwerkes befand. Nur die „Kinder und Enkelkinder Frankreichs“, ihre Gattinnen sowie einige wenige Gäste, die eine Ausnahme bildeten, waren an der königlichen Tafel zugelassen. „*Le Grand Couvert*“ fand nach einem genau geregelten Zeremoniell statt, das von Henri III. übernommen, aber seit der Verlegung des Hofes nach Versailles (1682) erheblich ausgebaut wurde. Ganz hinten am rechteckigen Tisch, der für diesen Anlass aufgestellt war, befand sich der Stuhl des Königs mit dem Rücken zum Kamin. Hinter ihm standen der erste Arzt, der erste Chirurg und der erste Kellner. Die wenigen Gäste saßen meist auf Klappstühlen, die an dem vom Herrscher am weitesten entfernten Teil des Tisches aufgestellt waren. Vorne standen im Halbkreis die Hocker der Herzoginnen, die allein das Privileg hatten, dem königlichen Mahl sitzend beizuwohnen. Hinter ihnen standen nach ihrem Rang gereiht die *Seigneurs* und die *Dames* und dahinter die wenigen Schaulustigen, die dem Souper beiwohnen durften - und die sich

in den überfüllten Raum hatten drängen können. Vor der Ankunft des Königs verbeugten sich alle vor dem „Nef“, einem Tafelaufsatz kostbarer Goldschmiedearbeit, der die „Duftkissen“ und Servietten des Königs enthielt, ein charakteristisches, emblematisches Element des *Grand Couvert*, ebenso wie der „Table du prêt“, an dem die Speisen und Getränke des Königs angerichtet und vorgekostet wurden. Das Souper dauerte etwa eine Dreiviertelstunde, in der mehrere Dutzend Gerichte, präsentiert von den vielen „gentilshommes-servants“ [dienenden Edelleuten] und aufgeteilt in vier „Services“, nach einem präzisen, äußerst geregelten Zeremoniell serviert wurden: Suppen und Vorspeisen; Braten und Salate; Entremets; und schließlich die „Fruits“ [Früchte], also die Desserts.

Dem Herrscher gegenüber befand sich an der Wand das Podium, auf dem die Musik ihren Platz einnahm: die Violinen (die *Petits Violons* unter Ludwig XIV., dann die *Vingt-quatre Violons*), aber auch andere Musiker der *Chambre*, die kamen, um das Souper mit *Symphonies orchestrales*, Auszügen aus Opern, französischen und italienischen „airs nouveaux“ [neuen Musikstücken] der

gängigsten Komponisten, mit Sonaten oder anderen kleinen „Konzerten“ der *Chambre* zu beleben. In diesem Rahmen ließ Lalande seine *Symphonies pour les Soupers du roi* aufführen, und zwar „alle zwei Wochen“, wie der Titel der jüngsten Sammlung besagt, was auf den recht außergewöhnlichen Charakter dieses prunkvollen Repertoires hinzudeuten scheint.

Jede von Lalandes originalen oder umgestalteten Suiten der *Symphonies* beginnt mit einer Ouvertüre „à la française“ und enthält eine Reihe von Tänzen oder Charakterstücken, manchmal unterbrochen durch Bearbeitungen von Gesangsarien aus den eigenen Balletten oder *Divertissements* des Komponisten. Diese Sätze sind in der Regel um ein „Grande pièce“ herum aufgebaut, das in der Mitte oder am Ende der Suite platziert ist und eine Chaconne, eine Passacaglia oder eine „Caprice“ sein kann. Gerade diese *Capricen* machen den originellsten Teil der *Symphonies* aus. Das gesamte Korpus enthält drei davon, von denen zwei bereits im Band von 1703 enthalten und hier zu hören sind: das *Grande pièce en G ré sol*, das den Quellen zufolge auch als „Grande pièce royale“ [Großes königliches Stück] oder „que le roy demandoit souvent“ [das der König oft verlangte] bekannt ist, und die

Caprice de Villers-Cotterêts, die vielleicht für die Rückkehr von der Jagd in die von Ludwig XIV. seinem Bruder Philippe d'Orléans geschenkten Residenz komponiert wurde. Diese *Capricen* sind frei strukturierte Stücke, die sich auf keinerlei der bereits existierenden Divertissements beziehen, und noch mehr als die zahlreichen Tänze die Vorzüglichkeit von Lalandes Instrumentalkunst zeigen. Eines der Hauptmerkmale sind die „rezitativartigen“ Passagen. Sie sind einem obligaten Instrument anvertraut – dem Fagott, laut der Bezeichnung der separaten Stimme von 1703 sowie der jüngsten Quelle –, werden abwechselnd mit oder in Begleitung vom großen oder kleinen Instrumentalensemble gespielt und erinnern natürlich an die Vokalmusik und die Welt der Oper, aber auch an die zahlreichen „En taille“-Rezitative, die die Orgelmusik der Zeit prägten und die Lalande, selbst ein ausgebildeter Organist, auch in mehrere seiner Motetten einführte. Inmitten der vielen Tänze verraten Lalandes *Capricen* eine perfekte Beherrschung und Ausgewogenheit. Dabei wechseln orchestrale Momente mit intimistischeren Passagen, schnelle und langsame Sätze in einer

komplexen, subtilen Kompositionsweise und einem konzertanten Geist ab, der von der Triosonate beeinflusst und mit den *Concerts de chambre* von François Couperin, dem Cembalisten des Königs, vergleichbar ist.

Viel mehr als bloße Gebrauchsmusik sind Lalandes *Symphonies* somit eines der augenfälligsten Zeugnisse für den Glanz des Versailler Hofes und der Etikette „à la française“, sie sind aber auch die Quintessenz der Kunst eines der größten Komponisten des *Grand Siècle*. Indem sie aus den verschiedenen Quellen dieser für Ludwig XIV. zusammengestellten und für Ludwig XV. bearbeiteten und umorganisierten *Symphonies* schöpfen sowie eigene Anordnungen vorschlagen – was bei den zusammengestellten Suiten zweifellos möglich war –, offenbarten uns die Musiker des *Poème Harmonique* all den schillernden Reiz dieser Musik des Prunkes und der Unterhaltung, die untrennbar mit einem der ritualisiertesten Momente im öffentlichen Tagesverlauf des französischen Königs verbunden war.

Thomas Leconte

Centre de musique baroque de Versailles



Vincent Dumestre & Le Poème Harmonique, Opéra Royal de Versailles

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

Par Laurent Brunner



Michel-Richard de Lalande fut le plus fidèle compagnon musical de Louis XIV. Concentrant son activité sur la musique d'orchestre et la musique sacrée, il fut en poste quarante-cinq années à la cour de France, où il réalisa l'essentiel de ses chefs-d'œuvre.

Né à Paris en 1657, il reçut sa formation musicale à Saint-Germain-l'Auxerrois, devenant rapidement un organiste reconnu et occupant très tôt les tribunes parisiennes des Grands Jésuites puis de Saint-Gervais

en 1672, à quinze ans seulement. À partir de 1681, il entre dans l'orbite de la cour en donnant des leçons de musique aux Princesses de Blois et de Nantes.

En 1683, il remporte à vingt-six ans le concours de Maître de Chapelle du Roi, alors divisé en quatre quartiers qu'il cumule rapidement avec les départs successifs des trois autres Sous-Maîtres. Ce concours très important devait décider de la succession de Dumont et Robert, les inventeurs du Grand Motet à la française, récemment développé dans une forme plus majestueuse par Lully. À la mort de ce dernier en 1687, Lalande ajoute la charge de Surintendant de la musique du Roi, jusqu'à occuper tous les postes musicaux de la cour : Compositeur de la Chambre du Roi en 1690, puis Maître de Musique de la Chambre du roi en 1695. Il ne quitte ses fonctions qu'après 1722 et quarante années de service à la Chapelle du Roi, dont vingt-huit auprès de Louis XIV.

L'originalité de Lalande est donc avant tout à chercher dans sa musique sacrée et spécifiquement dans le Grand Motet, pièce de musique liturgique d'une vingtaine

de minutes sur un texte latin de psaume, qui est le cœur de la messe royale du temps de Louis XIV, et qu'il va cultiver durant quatre décennies pour le porter à un style en soi. L'importance du texte et de son sens sont rendus par Lalande en suivant scrupuleusement les affects de la prosodie latine, pour obtenir une véritable rhétorique musicale, spécificité baroque s'il en est. Mais l'orchestre est aussi un acteur de premier plan, Lalande lui réservant à la fois un rôle de support permanent des chanteurs, ainsi qu'une richesse de contrepoint et de couleurs qui le démarquent de la manière lullyste.

Remettant sans cesse sur le métier ses grandes compositions sacrées destinées à la messe quotidienne du Roi, à Versailles ou à la suite de la cour quand elle est dans une autre résidence, il est l'auteur de plus de soixante-dix Grands Motets avec chœur, solistes et orchestre qui sont en quelque sorte l'équivalent des cantates de Bach et des œuvres monumentales de Haendel. L'intérêt personnel du Roi pour la musique religieuse dans cette seconde partie de son règne, peut-être influencé par Madame de Maintenon, est aussi celui du plus grand Roi du monde qui présente

à chaque office des musiciens d'exception et des œuvres d'une ampleur et d'une « pompe » que toute l'Europe admire.

À cette recherche de la gloire du Roi participe également l'autre volet quasi quotidien de la musique royale, mais du côté de la Chambre cette fois. *Les Symphonies pour les Soupers du Roi*, que Lalande écrit dans les années 1690 à 1710, sont composées de deux cent cinquante pièces. Ces morceaux orchestraux réunis sous forme de suites rythment le souper officiel du Roi durant trois décennies, donnés en public pendant que le Roi est servi.

Son aîné Lully ayant obtenu de son vivant le privilège de l'opéra, Lalande ne fait que de brèves incursions lyriques par des pièces de circonstance, comme *Les Fontaines de Versailles* (1683), le ballet *Le Palais de Flore* (1689), plus tard celui des *Folies de Cardenio*, et en collaborant avec Destouches pour *Les Éléments* (1721). Son génie éclate donc bien dans ses œuvres sacrées pour la Chapelle, Petits et Grands Motets, splendide *Te Deum*, impressionnant *De Profundis* sans doute joué aux funérailles de Louis XIV, comme le *Dies Irae*, toutes œuvres magistrales qui vont inspirer tout le siècle suivant, et seront

interprétées sans discontinuer jusqu'à la Révolution française, tant à la Chapelle royale que dans toutes les cathédrales du Royaume et au Concert Spirituel. C'est en quelque sorte pour les exécuter que Louis XIV fait construire la splendide nouvelle Chapelle royale de Versailles inaugurée en 1710, où la place dédiée à la musique est littéralement au centre de l'édifice, face à la tribune du Roi, autour de l'orgue.

Ayant reçu en son temps tous les honneurs, sauf ceux de l'opéra, Lalande et sa musique

essentiellement sacrée (dont quarante Grands Motets publiés après sa mort survenue en 1726) disparaissent des répertoires avec la fermeture de la Chapelle royale et des Maîtrises de Cathédrale à la Révolution. Sa redécouverte est toujours à faire, tant l'ampleur de son écriture et le magnifique travail mélodique de ses récits, ainsi que la rhétorique permanente qui sous-tend ses motets, en font de la musique sacrée «lyrique» et un aboutissement du baroque français.

Michel-Richard Lalande was Louis XIV's most faithful musical companion. Concentrating his activity on orchestral and sacred music, he maintained his function at the French Court for forty-five years, where he produced the major part of his *chef d'œuvres*.

Born in Paris in 1657, he received his musical training at Saint-Germain-l'Auxerrois, rapidly becoming a recognised organist and was very soon taking his place in the Parisian organ rostrums of

the Grands Jésuites followed by Saint-Gervais in 1672, at only fifteen years of age. From 1681, he entered into the Court environment by giving music lessons to the Princesses of Blois and of Nantes.

In 1682, at the age of twenty-six he passed the contest to be Master of the King's Chapel, a post which was sub-divided into four quarters, all of which he rapidly accumulated for himself after the successive departures of the three other subordinates.

This very important exam was to decide the succession of Dumont and Robert, the inventors of the French *Grand Motet*, recently developed into a more majestic form by Lully. In 1687, when Lully died, Lalande added on the responsibility of being the Superintendent of the King's music, going as far as occupying all the musical posts at Court: Composer of the King's bedchamber in 1690, and then Master of music of the King's bedchamber in 1695. He did not give up his responsibilities until after 1722 and forty years of service at the King's Chapel, of which twenty-eight were spent with Louis XIV.

Lalande's originality is therefore above all to be found in his sacred music and specifically in the *Grand Motet*, a piece of liturgical music about twenty minutes long based on a Latin psalm text, which is the heart of the royal mass at Louis XIV's time, and that he would develop over four decades, making it into a style in itself. The importance of the text and of its meaning are conveyed by Lalande by scrupulously following the Latin prosody in order to obtain a veritable musical rhetoric, a specific feature of the baroque period if ever there was one. But the orchestra also

has a major role to play, Lalande reserving it both the role of being a permanent support to the singers, as well as a rich source of counterpoint and colours which distinguish it from the Lullyist manner.

Working tirelessly on his large-scale sacred compositions intended for the King's daily mass, at Versailles or following the Court when it was in another residence, he was the author of over seventy *Grands Motets* with choir, soloists and orchestra, which are in a manner of speaking the equivalent to Bach's Cantatas and the monumental works by Handel. The King's personal interest for religious music in this second part of his reign, perhaps influenced by Madame de Maintenon, is also that of the world's greatest King who presents at every religious service exceptional musicians and works on a scale and of a splendor that the whole of Europe admired.

Together with the King's quest for glory, he also took part in the other almost daily component of royal music, but this time in his chambers. *The Symphonies for the King's suppers*, which Lalande wrote during the years 1690 to 1710, are made up of two hundred and fifty pieces. These orchestral

pieces were put together to form suites, which accompanied the King for three decades in public, whilst he was being served his supper.

His elder, Lully, having obtained during his lifetime the operatic privilege, meaning that Lalande only made brief incursions into opera with circumstantial pieces such as *Les Fontaines de Versailles* (1683), the ballet *Le Palais de Flore* (1689), and later on another ballet, *Les Folies den Cardenio*, and by collaborating with Destouches for *Les Éléments* (1721).

His genius therefore was certainly to come to light in his sacred works for the chapel, *Petit* and *Grand Motets*, a splendid *Te Deum* an impressive *De Profundis* undoubtedly played at Louis XIV's funeral, just like the *Dies Irae*, all of them majestic works which were to inspire the whole of the following century, and would be performed without interruption right up until the French

Revolution, as much in the Royal Chapel as they were in all the cathedrals throughout the kingdom and at the Concert Spirituel. It was in order to perform them that, in a manner of speaking, Louis XIV had the splendid new Royal Chapel built in 1710, where the space devoted to music is literally at the centre of the edifice, facing the King's gallery, around the organ.

Having received during his time all the honours, except those of the opera, Lalande and his essentially sacred music (including forty *Grands Motets* published after his death in 1726) disappeared from the repertoires with the closure of the Royal Chapel and the cathedrals' children choirs at the Revolution. His rediscovery is still to be accomplished, such is the breadth of his writing and the magnificent melodic work of his narratives, as well as the persistent rhetoric which underpins his motets, making his sacred music “operatic” and a climax of the French baroque.

Michel-Richard de Lalande war der treueste musikalische Begleiter von Ludwig XIV. Er bekleidete fünfundvierzig Jahre lang verschiedene Posten am französischen Königshof, an dem er den größten Teil seiner Meisterwerke, hauptsächlich Orchestermusik und Sakralmusik, komponierte.

Er wurde 1657 in Paris geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung in der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois und wurde sehr schnell ein anerkannter Organist, unter anderem im Pariser Couvent des Grands-Jésuites und 1672, mit nur fünfzehn Jahren, an der Kirche Saint-Gervais. 1681 nahm er als Musiklehrer der Prinzessinnen von Blois und Nantes seine Tätigkeit bei Hofe auf.

1683 gewann er, gerade sechsundzwanzig Jahre alt, den Wettbewerb für die damals in vier Viertelposten aufgeteilte Stelle des Kapellmeisters an der Königlichen Kapelle; da die drei anderen Unterkapellmeister nacheinander den Dienst quittierten, wurde er innerhalb von kurzer Zeit der einzige Kapellmeister. Dieser ausgesprochen wichtige Wettbewerb entschied über die Nachfolge von Dumont und Robert, die

beiden Erfinder des Großen Motetts im französischen Stil, das kurz zuvor von Lully in einer majestätischeren Form weiterentwickelt worden war. Nach Lullys Tod im Jahre 1689 wurde Lalande mit dem Posten des Superintendenten für Musik des Königs betraut und bekleidete nach und nach alle Stellen bei Hof mit einem Bezug zur Musik: 1690 wurde er zum Compositeur de la Chambre du Roi, also zum Hofkomponisten, ernannt, und 1695 zum Maître de Musique de la Chambre du Roi, zum Hofkapellmeister. Nach vierzig Jahren im Dienste der Königlichen Kapelle, davon achtundzwanzig unter Ludwig XIV., legte er nach 1722 schließlich seine Posten nieder.

Die Originalität von Lalande liegt vor allem in seiner Sakralmusik und speziell in seinen Großen Motetten, etwa zwanzig Minuten langen Kirchenmusikstücken mit Psalmen in lateinischer Sprache, die zu Zeiten König Ludwig XIV. den zentralen Teil der Königlichen Messe bildeten und denen er vier Jahrzehnte lang seinen ganz eigenen Stempel aufdrückte. Die Bedeutung des Textes und seines Sinnes werden von Lalande hervorgehoben, indem er die Effekte der

lateinischen Prosodie mit seiner Musik perfekt nachzeichnet und so eine echte, für den Barockstil so typische musikalische Rhetorik erzielt. Aber auch das Orchester ist bei Lalande sehr wichtig: es wird zur Unterstützung der Sänger eingesetzt und verfügt über einen Reichtum an Kontrapunkten und Klangfarben, den es bei Lully so gar nicht gab.

Er überarbeitete seine großen sakralen Kompositionen für die tägliche Messe des Königs in Versailles oder in der Residenz, in der sich der Hof gerade aufhielt, ständig neu und hatte zum Schluss mehr als siebenzig Große Motette mit Chor, Solisten und Orchester geschaffen, die in gewisser Weise das Äquivalent der Kantaten von Bach und der Monumentalwerke von Händel sind. Bei dem möglicherweise auf den Einfluss von Madame de Maintenon zurückzuführenden persönlichen Interesse des Königs für die Sakralmusik im zweiten Abschnitt seiner Regierungszeit spielt auch der Umstand eine Rolle, dass der größte König der Welt bei jeder Messe außergewöhnliche Musiker und Werke von Bedeutung und „Glanz“ präsentieren will, die von ganz Europa bewundert werden...

Einen weiteren Beitrag zu den Bemühungen zur Mehrung des königlichen Ruhms leistet der zweite, den weltlichen Angelegenheiten gewidmete Aspekt der Königlichen Musik. Die *Symphonies pour les Soupers du Roi*, die Lalande von 1690 bis 1710 komponierte, umfassen zweihundertfünfzig Stücke. Diese in Form von Suiten zusammengefassten Orchesterstücke bilden drei Jahrzehnte lang den Hintergrund für die offiziellen Abendessen des Königs und werden bei den Mahlzeiten des Königs öffentlich gespielt.

Da sein Vorgänger Lully das Opernprivileg auf Lebenszeit innehat, macht Lalande nur kurze Ausflüge in die Welt der Oper und komponiert gelegentlich Stücke wie *Les Fontaines de Versailles* (1683), das Ballett *Le Palais de Flore* (1689), später dann *Folies de Cardenio* und in Zusammenarbeit mit Destouches die Musik für *Les Éléments* (1721).

Sein Genie kommt also ganz besonders in seinen Sakralwerken für die Kapelle, seinen kleinen und großen Motetten, dem prachtvollen *Te Deum*, dem beeindruckenden, zweifellos bei der

Beisetzung von Ludwig XIV. gespielten *De Profundis* und dem *Dies Irae* voll zum Ausdruck, lauter meisterhaften Werken, die das gesamte folgende Jahrhundert inspirieren und bis zur Französischen Revolution in der Königlichen Kapelle, in allen Kathedralen des Königreichs und beim Concert Spirituel regelmäßig aufgeführt werden. In gewissem Sinne lässt Ludwig XIV. die wunderschöne, im Jahr 1710 eingeweihte neue Kapelle von Versailles für seine Werke errichten: dort befindet sich der Platz der Musik buchstäblich im Zentrum des Gebäudes, direkt gegenüber der königlichen Tribüne an der Orgel.

Nach der Schließung der Königlichen Kapelle und der Maîtrises de Cathédrale bei der Französischen Revolution verschwinden Lalande, der zu seiner Zeit außer dem Opernprivileg alle Ehren erhalten hatte, und seine Sakralmusik (darunter vierzig Große Motette, die nach seinem Tod im Jahre 1726 veröffentlicht wurden) aus den Repertoires. Sein Werk ist auch heute noch immer für Überraschungen gut: seine umfänglichen Kompositionen, die prachtvolle melodische Qualität seiner Erzählungen sowie die rhetorische Beständigkeit, welche seine Motette kennzeichnet, machen seine „operngleiche“ Sakralmusik zu einem Höhepunkt des französischen Barockstils.



Vincent Dumestre

Vincent Dumestre, directeur musical

Son goût prononcé pour les arts, son sens créatif de l'esthétique baroque, sa flamme d'explorateur et son goût de l'aventure collective l'incitent naturellement à défricher les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles et à créer un ensemble sur mesure. Avec son Poème Harmonique, Vincent Dumestre est aujourd'hui l'un des artisans les plus inventifs et polyvalents du renouveau baroque, embrassant direction d'orchestre, de chœur, de saison musicale, de concours et de festivals, sans rien lâcher de la pratique de ses instruments premiers, à cordes pincées.

Sur la scène d'opéra, le ton est celui d'une esthétique sonore et visuelle singulière, qui naît de la confrontation de son regard, dans des spectacles de grande envergure, avec celui d'artistes issus d'autres disciplines: marionnettistes (Mimmo Cuticchio), metteurs en scène (Omar Porras, Benjamin Lazar), chorégraphes (Julien Lubeck, Cécile Roussat), circassiens (Mathurin Bolze).

Sollicité dans les hauts lieux internationaux de la musique baroque – avec Le Poème Harmonique auquel il associe, selon les projets, les chœurs Aedes, Accentus, Les Cris de Paris; les ensembles music

Aeterna, Musica Florea, Arte Suonatori, l'Orchestre régional de Normandie, Capella Cracoviensis et Orkiestra Historyczna –, Vincent Dumestre développe aussi une partie de son activité en Normandie, région de résidence de son ensemble (programmation des Saisons Baroques de la Chapelle Corneille, direction du Concours International de Musique Baroque de Normandie, l'École Harmonique, orchestre d'enfants à l'école en partenariat avec le projet Démon de la Philharmonie de Paris). Depuis quatre ans, il assure également la direction artistique du Festival de musique baroque du Jura, et s'est vu confier la saison 2017 du festival Misteria Paschalia à Cracovie.

Ses enregistrements reçoivent les récompenses les plus prestigieuses de la presse, comme par exemple le Diamant d'Opéra magazine et un CHOC de Classica pour *Cadmus & Hermione* paru en mai 2021 au label Château de Versailles Spectacles.

Vincent Dumestre est officier dans l'Ordre national des Arts et des Lettres et chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

His unmistakable taste for the arts, creative feel for Baroque aesthetics, flair as an explorer and appetite for group adventures naturally led him to open up the 17th and 18th century repertoires and create a tailor-made ensemble. With his orchestra, Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre is today one of the most inventive and versatile artisans of the Baroque revival, conducting or directing orchestras, choirs, musical seasons, competitions and festivals, while continuing to play his first instruments – plucked strings.

His opera productions have, in tone, a singular sound and visual aesthetic born of his collaboration, for large-scale shows, with artists from other artistic disciplines such as puppeteers (Mimmo Cuticchio), directors (Omar Porras, Benjamin Lazar), choreographers (Julien Lubeck, Cécile Roussat), and circus artists (Mathurin Bolze). Vincent Dumestre has also been inspired to shed light on the sacred repertoire and chamber music.

Vincent Dumestre is invited to play in the world's leading Baroque music venues, with Le Poème Harmonique, performing alongside, depending on the program,

the Aedes, Accentus and Les Cris de Paris choirs, the musicAeterna, Musica Florea and Arte Suonatori ensembles, the Orchestre régional of Normandy, Capella Cracoviensis and Orkiestra Historyczna. He is also active in Normandy, residency region of his ensemble, where he programmed the Baroque Seasons at the Chapelle Corneille, and directs the Normandy International Baroque Music Competition, initiated the École Harmonique, a school orchestra program in partnership with the project Démonos of the Philharmonie de Paris. For the past four years, he has also been artistic director of the Festival of Baroque Music in Jura, and was entrusted with the 2017 season of the Misteria Paschalia festival in Krakow.

Its recording received most prestigious awards from press, such as an Opera Diamond and a CHOC from Classica for *Cadmus & Hermione* released in May 2021 on the Château de Versailles Spectacles label.

Vincent Dumestre is an Officer of the French National Order of Arts and Letters and of the French National Order of Merit.

Sein ausgeprägter Kunstgeschmack, sein kreativer Sinn für die barocke Ästhetik, seine Begeisterung für die Forschung und seine Vorliebe für kollektive Abenteuer bringen Vincent Dumestre ganz natürlich dazu, die Repertoires des 17. und 18. Jahrhundert zu erschließen und ein Ensemble nach Maß zu bilden. Mit diesem Ensemble, *Le Poème Harmonique*, ist Vincent Dumestre heute einer der einflussreichsten und vielseitigsten Künstler des Barockrevivals, der das Dirigieren von Orchester und Chor, die Leitung der Musiksaison, aber auch von Wettbewerben und Festivals zu seinen Aktivitäten zählt, ohne das Spiel von Zupfinstrumenten aufzugeben, denen seine erste musikalische Laufbahn galt.

Im Bereich der Oper setzt er eine einzigartige Klang- und Bildästhetik durch, die aus der Konfrontation seines Blickwinkels mit dem von Künstlern anderer Disziplinen entsteht: mit Puppenspielern (Mimmo Cuticchio), Regisseuren (Omar Porras, Benjamin Lazar), Choreographen (Julien Lubeck, Cécile Roussat) oder Zirkuskünstlern (Mathurin Bolze).

Vincent Dumestre ist weltweit an den renommierten Stätten der Barockmusik gefragt – mit *Le Poème Harmonique*, zu dem er, je nach Projekt, die Chöre *Aedes*, *Accentus*

oder *Les Cris de Paris* hinzufügt, aber auch mit den Ensembles *musicAeterna*, *Musica Florea*, *Arte Suonatori*, dem *Orchestre régional de Normandie*, der *Capella Cracoviensis* und dem *Orkiestra Historyczna* –, er entwickelt aber auch einen Teil seiner Tätigkeit in der Normandie, der Region, in der sein Ensemble in Residence ist (Programmgestaltung der *Saisons Baroques* in der Chapelle Corneille, Leitung des Internationalen Barockmusikwettbewerbs der Normandie, der *École Harmonique* und des Kinderorchesters der Schule in Partnerschaft mit dem Démos-Projekt der *Philharmonie de Paris*). Seit vier Jahren hat er auch die künstlerische Leitung des *Festival de musique baroque du Jura* inne und wurde mit der Spielzeit 2017 des Festivals *Misteria Paschalia* in Krakau betraut.

Seine Aufnahmen bekommen die größten Auszeichnungen der Presse. Beispielsweise hat sein *Cadmus & Hermione*, im Mai 2021 beim Musiklabel Château de Versailles Spectacles erschienen, den „Diamanten“ vom Opéra-Magazin sowie den CHOC vom Magazin *Classica* erhalten.

Vincent Dumestre ist Offizier des *Ordre national des Arts et des Lettres* und Ritter des *Ordre national du Mérite*.



Le Poème Harmonique

Depuis 1998, le Poème Harmonique fédère autour de son fondateur Vincent Dumestre des musiciens dévoués à l'interprétation des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Rayonnant sur la scène française et internationale, l'ensemble témoigne par ses programmes inventifs et exigeants d'un travail éclairé et approfondi au cœur des répertoires.

Son champ d'action? Les pages connues ou méconnues rythmant vie et cérémonies à Versailles (Lalande, Lully, Charpentier), l'Italie ou l'Angleterre baroques de Monteverdi à Purcell. Pour l'opéra, il imagine de vastes fresques: *Coronis*

de Durón (Omar Porras); *Le Bourgeois gentilhomme*, *Cadmus & Hermione*, *Phaéton* de Lully (Benjamin Lazar). D'autres productions où la musique rencontre diverses disciplines artistiques sont aussi saluées: le cirque avec *Le Carnaval Baroque* (Cécile Roussat, Julien Lubek) et *Élévations* (conçu avec le circassien Mathurin Bolze); *Caligula*, opéra pour marionnettes de Pagliardi.

Familier des plus grands festivals et salles du monde – Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Festivals d'Ambronay et de Sablé, Wigmore Hall (Londres), NCPA (Pékin),

Wiener Konzerthaus, Concertgebouw de Bruges, Oji Hall (Tokyo), Université Columbia (New York), Teatro San Carlo (Naples), ou encore les BBC Proms... –, l'ensemble est également très engagé en Normandie, sa région de résidence.

En 2020/2021, le Poème Harmonique donne plusieurs créations : l'opéra *Egisto* de Cavalli en version de concert et *Les Symphonies pour les Soupers du Roi* de Lalande à l'Opéra Royal de Versailles; *Mon Amant de Saint Jean*, récital dans l'esprit des Années Folles avec Stéphanie d'Oustrac et le *Nisi Dominus* de Vivaldi avec Eva Zaïcik.

Ses enregistrements connaissent un rare succès public et critique. Parmi les

titres évocateurs du chemin parcouru se distinguent de grands succès comme *Anamorfofi*, *Aux Marches du Palais*, *Nova Metamorfofi*, ainsi que ses interprétations d'œuvres majeures du répertoire baroque (*Combattimenti!* de Monteverdi, *Leçons de Ténèbres* de Couperin, *Te Deum* de Charpentier et Lully, et *Cadmus & Hermione* de Lully au label Château de Versailles Spectacles).

Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC de Normandie), la Région Normandie, le Département de la Seine-Maritime, la Ville de Rouen et est en partenariat avec le projet Démos – Philharmonie de Paris. Le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé.

Founded by Vincent Dumestre in 1998, Le Poème Harmonique is an ensemble of musicians dedicated to the performance of 17th and 18th century music. Enjoying a strong presence on the French and international scenes, its inventive and demanding programs reflect a knowledgeable and a in-depth approach to the musical repertoire.

It performs familiar and less familiar pieces which once set the pace for life at Versailles,

its routines and ceremonies (Lalande, Lully, Charpentier), along with works from Baroque Italy or England from Monteverdi to Purcell. It also paints vast operatic frescoes: *Coronis* by Durón (Omar Porras), *Le Bourgeois gentilhomme*, *Cadmus & Hermione*, *Phaéton* by Lully (Benjamin Lazar). Other productions in which music meets other artistic disciplines are also acclaimed: circus with *Baroque Carnival* (Cécile Roussat, Julien Lubek),

Elevations (conceived with Mathurin Bolze); *Caligula*, a puppet opera by Pagliardi.

A familiar name at leading music festivals and venues including – Opéra Comique, Royal Opera of Versailles, Festivals of Ambronay and Sablé, Wigmore Hall (London), NCPA (Beijing), Wiener Konzerthaus, Bruges Concertgebouw, BOZAR (Bruxelles), Oji Hall (Tokyo), Columbia University (New York), Teatro San Carlo (Naples), or the BBC Proms... –, the ensemble is also strongly committed to Normandy, its residency region.

In 2020/2021, Le Poème Harmonique performs new creations: *Egisto* by Cavalli in concert version and *Symphonies for the King's supper* by Lalande at the Royal Opera of Versailles; *Mon Amant de Saint Jean*,

recital with Stéphanie d'Oustrac in the spirit of the Roaring Twenties; the *Nisi Dominus* by Vivaldi with Eva Zaïcik.

Some thirty recordings received rare public and critical success. Illustrating the advances made by the ensemble are major public successes, such as *Anamorfofi*, *Aux Marches du Palais*, *Nova Metamorfofi*, and benchmark performances of major works from the Baroque repertoire (*Combattimenti!* by Monteverdi, *Leçons de Ténèbres* by Couperin, *Te Deum* by Charpentier & Lully, and lately Lully's *Cadmus & Hermione* on the Château de Versailles Spectacles label).

Le Poème Harmonique is subsidized by the French Ministry of Culture (DRAC of Normandy), the Normandy Region, the Department of Seine Maritime, the City of Rouen and is in partnership with the project *Démos – Philharmonie de Paris*. *Le Poème Harmonique* is in residency at the Singer-Polignac Foundation (Paris) as associate artist.

Seit 1998 versammelt *Le Poème Harmonique* um seinen Gründer Vincent Dumestre Musiker, die sich der Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts widmen. Das Ensemble tritt mit seinen einfallreichen, anspruchsvollen Programmen, die von einer aufgeschlossenen und tiefen Auseinandersetzung mit den Repertoires

zeugen, nicht nur in Frankreich sondern auch international auf.

Worin besteht sein Wirkungsbereich? Aus bekannten oder unbekanntem Werken, die das Leben und die Zeremonien in Versailles (Lalande, Lully, Charpentier), im barocken Italien oder England von Monteverdi bis

Purcell bestimmen. Für die Oper stellt sich das Ensemble riesige Gemälde vor: *Coronis* von Durón (Omar Porras); *Le Bourgeois gentilhomme*, *Cadmus & Hermione* und *Phaéton* von Lully (Benjamin Lazar). Auch andere Produktionen, in denen die Musik auf verschiedene Kunstrichtungen trifft, werden geschätzt: der Zirkus mit *Le Carnaval Baroque* (Cécile Roussat, Julien Lubek) und *Élévations* (konzipiert mit dem Zirkuskünstler Mathurin Bolze); *Caligula*, eine Oper für Marionetten von Pagliardi.

Mit den größten Festivals und Sälen der Welt vertraut – Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, den Festivals von Ambronay und Sablé, Wigmore Hall (London), NCPA (Peking), Wiener Konzerthaus, Concertgebouw von Brügge, Oji Hall (Tokio), Columbia University (New York), Teatro San Carlo (Neapel) oder den BBC Proms u. v. a. m. –, ist das Ensemble auch in der Normandie sehr aktiv, der Region, in der es Orchestra in Residence ist.

2020/2021 ist *Le Poème Harmonique* in mehreren Neuproduktionen bzw. Programmen zu hören: Cavallis Oper *Egisto* in konzertanter Fassung und *Les Symphonies pour les Soupers du Roi* von Lalande an der Opéra Royal de Versailles;

Mon Amant de Saint Jean, einem Liederabend im Geist der verrückten 20er Jahre mit Stéphanie d'Oustrac und Vivaldis *Nisi Dominus* mit Eva Zaïcik.

Die Aufnahmen des Ensembles erringen außergewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Kritikern. Unter den Werken, die das deutlich widerspiegeln, fanden Anamorfoosi, Aux Marches du Palais, Nova Metamorfoosi sowie die Interpretationen großer Werke des Barockrepertoires (Monteverdis *Combattimenti!*, Couperins *Leçons de Ténèbres*, Charpentiers und Lullys *Te Deum* und *Cadmus & Hermione* von Lully beim Label Château de Versailles Spectacles) besonderen Anklang. *Le Poème Harmonique* wird vom Kulturministerium (DRAC der Normandie), der Region Normandie, dem Departement Seine-Maritime und der Stadt Rouen unterstützt und ist Partner des Projekts Démos¹) – Philharmonie de Paris.

Le Poème Harmonique wird vom Ministerium für Kultur unterstützt Kultur (DRAC de Normandie), die Region Normandie, die Departement Seine-Maritime, die Stadt Rouen und ist in Partnerschaft mit dem Projekt Démos - Philharmonie de Paris. *Le Poème Harmonique* ist in der Residenz am Fondation Singer-Polignac als assoziierter Künstler.



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le Roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully.

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

sa saison musicale, une programmation lyrique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

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 Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because, if it had not been built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to pre-prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

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 Spectacle's programming, sometimes surprising but always challenging.

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

Die königliche Oper von Versailles

Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Arbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der *Persée* von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer 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
+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.

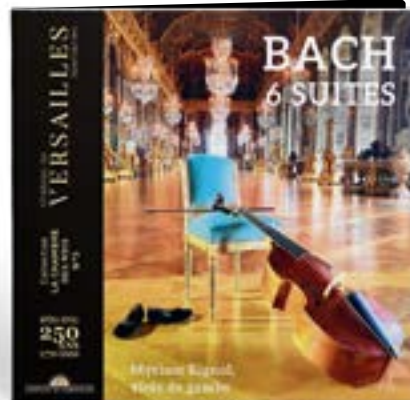
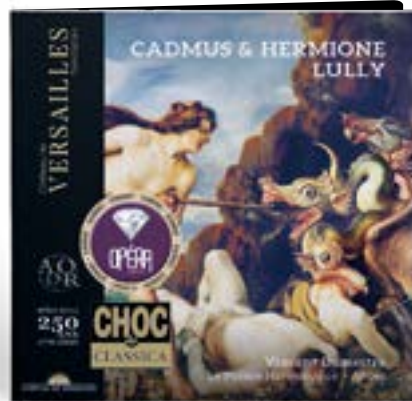
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

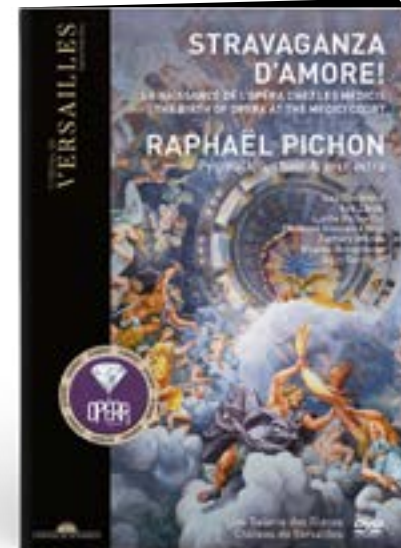
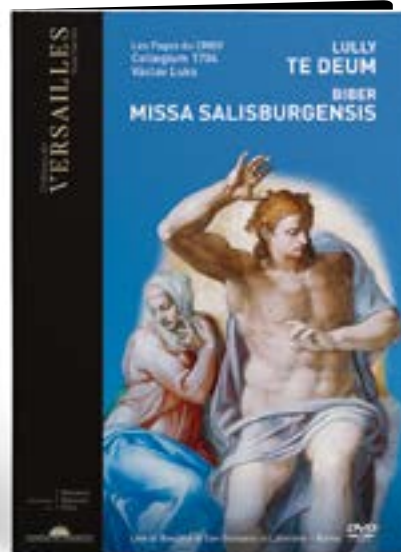
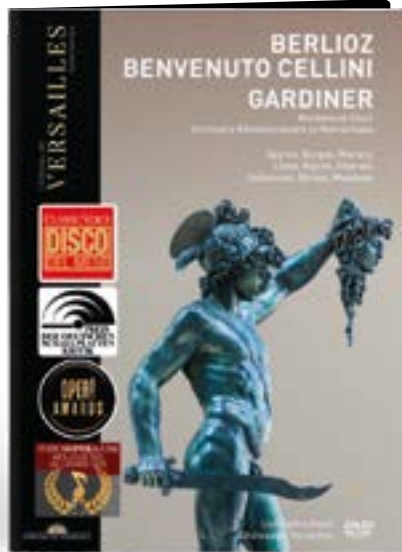
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 21 au 24 novembre 2020
à l'Opéra Royal du Château de Versailles.**

Enregistrement, montage et mastering :
Laure Casenave

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

Couverture : *Louis XIV et sa famille travestis en dieux de l'Olympe*,
Jean Nocret, 1670 ; p. 5 © Philippe Delval ; p. 34, 43, 47
et 4^{ème} de couverture © Pascal Le Mée ;
p. 51 © Thomas Garnier ; p. 55 © Agathe Poupenev

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, responsable des éditions
discographiques
Stéphanie Hokayem, Lény Fabre, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES


PRÉFET
DE LA RÉGION
NORMANDIE
*Liberté
Égalité
Fraternité*


RÉGION
NORMANDIE




SEINE-MARITIME
- LE DÉPARTEMENT -

FONDATION
Singer-Polignac

Rouen

ÉCOLE HARMONIQUE

 DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS

