

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles



  
CHÂTEAU DE VERSAILLES



CORELLI • MELANI  
**TRIONFO ROMANO**

Fête romaine en l'honneur de Louis XIV

Emmanuelle de Negri  
Ensembles EXIT & Hemiolia  
Emmanuel Resche-Caserta

**MENU**

**Arcangelo Corelli (1653-1713)**

**Alessandro Melani (1639-1703)**

## **TRIONFO ROMANO**

64'12

Fête romaine en l'honneur de Louis XIV, 1686

### ***Strepiti sonori***

1 Sinfonia per le trombe 0'34

Extraite de l'oratorio *Santa Beatrice d'Este*, Giovanni Lorenzo Lulier et Arcangelo Corelli (1689).

### **Sinfonia grande con le trombe**

2 Vivace – Allegro – Adagio 2'32

3 Allegro 2'04

4 Largo – Allegro 2'43

5 Largo 3'55

6 Allegro 1'51

7 Vivace 1'19

Extraits des *concerti grossi* VII et I opus VI, Arcangelo Corelli.

### **Sonata soavissima**

8 Adagio 2'33

Extrait de la sonate VII opus II, jouée en *concerto grosso*, Arcangelo Corelli.\*

### **Sinfonia mesta per i violini**

9	Vivace – Grave	1'31
10	Allegro	1'26
11	Largo Assai	3'08
12	Adagio – Allegro – Adagio	3'43

Extraits de la *sinfonia* d'ouverture de l'oratorio *Santa Beatrice d'Este* et du *concerto grosso* VIII opus VI, Arcangelo Corelli.

### **Sonata con l'eco**

13	Allegro – Allegro – Allegro – Adagio	1'40
14	Allegro – Adagio	3'08
15	Allegro – Adagio – Allegro – Adagio	1'24

Sonate IX opus I, jouée en *concerto grosso*, Arcangelo Corelli.\*

### **Cantata per la sera con sinfonie**

Écrite pour la fête du 12 mai 1686. Musique d'Alessandro Melani (livret de Giuseppe de Totis ?)

\*\*

16	Recitativo «Qual armonia guerriera»	1'17
----	-------------------------------------	------

17	Aria «Venticelli che spirate»	5'37
18	Intermedio – Preludio Adagio	1'25
19	Allemanda Largo	1'15
Extraits de la sonate I opus II, Arcangelo Corelli.*		
20	Recitativo «Gioite pur gioite»	0'45
21	Aria «Sonora mia tromba»	4'09
22	Intermedio – Allegro Corrente	1'06
Extraits de la sonate I opus II, Arcangelo Corelli.*		
23	Allegro Gavotta	0'46
24	Aria «Sol di gioie»	3'18

### **Sinfonia *maestosa con ogni stromento***

25	Adagio – Allegro	3'11
26	Adagio	1'49
27	Vivace	1'15
28	Allegro	1'11
29	Allegro – Allegro	3'21
Extraits des <i>concerti grossi</i> IV et VII opus VI, Arcangelo Corelli.		

\*Parties d'alto écrites par Diego Fernandez-Rodriguez pour la sonate VII opus II, par Gabrielle Resche pour la sonate I opus II et par Francesco Geminiani pour la sonate IX opus I.

\*\* Le texte du premier récitatif de la cantate écrite pour la fête de 1686 est quasi identique à celui du premier récitatif de la cantate d'Alessandro Melani intitulée *Qual mormorio giocondo*. Nous avons donc choisi d'utiliser la musique de cette cantate pour interpréter le premier récitatif de la cantate de 1686 ainsi que pour reconstituer les airs « Sonora mia tromba » et « Sol di gioie ». L'air « Venticelli » emprunte sa musique à la cantate *Lungi dal sole amato* et le deuxième récitatif s'inspire des récits de la cantate *Quali bellici accenti*, toutes deux d'Alessandro Melani, comme l'introduction instrumentale, tirée de la cantate *Rimbomba mia tromba*. Les airs ont été reconstitués par Emmanuel Resche-Caserta, les récits par Gabrielle Resche.

Les titres en italiques ne sont pas originaux mais reprennent le vocabulaire utilisé pour décrire les sinfonie de Corelli à l'époque.



*Concert en l'honneur de Louis XIV sur la Piazza di Spagna, gravure extraite de l'ouvrage Roma festeggiante nel Monte Pincio, 1687.*

**Emmanuelle de Negri, soprano**

**Ensemble Exit en collaboration avec l'Ensemble Hemiolia**

**Emmanuel Resche-Caserta, violon solo & direction**

## **Concertino**

**Emmanuel Resche-Caserta, violon**

**Patrizio Germone, violon**

**Claire Lamquet, violoncelle**

**Pierre Rinderknecht, théorbe**

**Diego Fernández-Rodríguez, clavecin**



*Ensemble Exit & Hemiola, Grand Trianon du Château de Versailles*

# Concerto grosso

## **Violons**

Guya Martinini  
Myriam Gevers  
Hélène Friberg  
Josépha Jégard  
Roxana Rastegar  
Sophie De Bardonnèche  
Augusta McKay Lodge  
Christophe Robert  
Rebecca Gormezano  
Izleh Henry  
Josèphe Cottet  
Satryo Yudomartono  
Patrick Oliva  
Michèle Sauvé  
Cécile Caup  
Martha Moore  
Izana Soria  
Cyrille Métivier  
Frédérique Rouzeau

## **Altos**

Simon Heyerick  
Samantha Montgomery  
Pamela Bernfeld  
Maialen Loth  
Raphaël Chenot  
Camille Rancière

## **Violoncelles et basses**

Gulrim Choi  
Cyril Poulet  
Magdalena Probe  
Édouard Catalan  
Amandine Resche

## **Contrebasses**

Hubert Deflandre  
François Leyrit  
Rémi Vermeulen

## **Clavecin**

Gabrielle Resche

## **Basson (cantate)**

Niels Coppalle

## **Orgue**

Denis Comtet

## **Théorbes et archiluths**

Xavier Soler-Sellarès  
Leonardo Loredó de Sá

## **Trompettes**

Jean-François Madeuf  
Jean-Daniel Souchon  
Pierre-Yves Madeuf

## **Timbales**

Florie Fazio





*César d'Estrées, ici par François de Troy (1685), fut à l'origine des célébrations données à Rome en l'honneur de Louis XIV*



*Arcangelo Corelli par Hugh Howard, 1697*

# Les concerts de *Sinfonie* d'Arcangelo Corelli à Piazza di Spagna

Par Emmanuel Resche-Caserta

Arcangelo Corelli (1653-1713), *detto il Bolognese*, admiré de son vivant par l'Europe entière, source d'inspiration pour Couperin, Bach, ou Haendel qui, à 19 ans, fit le voyage jusqu'à Rome pour le rencontrer, doit pourtant sa gloire à un corpus de musique restreint constitué uniquement de six opus de musique instrumentale. Cette place au Parnasse se justifie par son génie d'écriture, associant exquise simplicité de la ligne mélodique, délicieux cheminement harmonique, parfait équilibre de l'ensemble ainsi qu'à sa carrière de violoniste phare de la Rome baroque. Ses pièces instrumentales à un (opus V) ou deux violons et basse continue (opus I à IV), sont publiées sous le titre de sonates, alors que celles où un orchestre, le *concerto grosso*, vient renforcer ce trio initial appelé *concertino*, sont publiées sous le titre de *concerti grossi* (opus VI). Or, dans les témoignages de l'époque, le terme générique de *sinfonia* est souvent employé pour désigner sans

distinction la forme en trio et celle en grand orchestre de ces pièces. De même, on ne sait pas toujours si la *sinfonia* citée est un mouvement isolé, ou une pièce constituée de plusieurs mouvements. Lors d'évènements extraordinaires, les *sinfonie* de Corelli étaient jouées en très grand effectif. Comme un écrin précieux, elles faisaient le plus souvent office d'introduction pour des pièces vocales profanes (sérénade, cantate) ou sacrées (oratorio) d'autres compositeurs romains.

Parmi les concerts au cours desquels des *sinfonie* à grands effectifs furent jouées à Rome du temps de Corelli, les plus spectaculaires furent certainement ceux donnés en plein air sur la Piazza di Spagna à la fin des années 1680. Au cours de ces évènements, Corelli dirigeait de son violon un orchestre aux effectifs parfois colossaux, comme le montrent les deux fameuses gravures de Schor et de Mariotti reproduites dans ce livret,

ou les descriptions des fêtes du 12 mai 1686 et du 20 avril 1687 publiées dans *La Roma Festeggiante* en 1687. Cet ouvrage reproduit le texte de la cantate donnée lors de la fête du 12 mai 1686, ainsi que des indications sur le déroulé du concert qui clôtura ces festivités en l'honneur de Louis XIV. À partir de ces éléments, de la description des autres concerts de plein air auxquels Corelli participa et d'une étude approfondie des pratiques orchestrales romaines, nous avons imaginé une reconstitution du concert de 1686, en plein air et terminée par un feu d'artifice comme à l'époque. Ce concert a été donné le 18 juin 2021 sous le péristyle du Grand Trianon à Versailles et son programme musical fait l'objet du présent enregistrement.

Quelle musique fut exécutée en 1686 ? Un « concert de trompettes et de tambours » inaugura les festivités, alors qu'en 1687, on évoque « le bruit des tymballes, des trompettes et des hautbois ». Pour rappeler cette pratique courante, nous proposons en guise de sonnerie de trompettes introductive la *Sinfonia per le trombe* issue de l'oratorio *Santa Beatrice d'Este*

de Giovanni Lorenzo Lulier et Corelli (1689). La suite du concert de 1686 fut constituée d'un « concert de violons » placé sur un « grand échafaud ». Il s'agit vraisemblablement de *sinfonie* en grand effectif de Corelli, dont certaines furent assemblées trente ans plus tard pour constituer l'opus VI (1714). Le fait que ce recueil soit constitué de *sinfonie* disparates choisies parmi celles jouées par Corelli au cours d'une longue carrière est attesté par le fait que l'un des mouvements de l'opus VI existe aussi sous forme manuscrite dans la *sinfonia* d'ouverture écrite par Corelli pour le même oratorio de Lulier cité ci-dessus, associé à d'autres mouvements qui ne figurent pas dans l'opus VI. Cela signifie que les mouvements des *concerti* ont pu être ordonnés différemment avant leur publication. C'est ce que nous proposons ici : un assemblage d'extraits de plusieurs *concerti*, réorganisés pour en former de nouveaux. Nous les avons choisis selon deux critères : ils devaient être appropriés à un concert de plein air et correspondre au style de la *sinfonia* de *Santa Beatrice*, unique témoin direct de la pratique des *concerti grossi* de

Corelli dans les années 1680, c'est-à-dire probablement une sonate en trio enrichie de parties de violons, basse et alto *ripieno*, sans recours à une virtuosité particulière pour les solistes du *concertino*. En effet, certains mouvements de l'opus VI plus exigeants pour les trois solistes (premier et dernier mouvement du *concerto I* par exemple) dénotent l'influence plus tardive d'un Giuseppe Valentini (successeur à Saint-Louis-des-Français et vrai rival du *Bolognese*, selon Burney), dont les concerti furent publiés quatre ans avant ceux de Corelli.

Par ailleurs, il paraît assez probable que certaines sonates en trio de Corelli aient été jouées en *concerto grosso* de son vivant, le vocable de *sinfonia* pouvant désigner la version en trio ou en orchestre de la même musique. Cette malléabilité du matériau musical est attestée par le témoignage de Muffat et par les arrangements que Geminiani fit de certaines sonates de Corelli. Nous avons choisi d'inclure au programme la sonate X opus I (1681) augmentée d'une partie d'alto de la main de Geminiani, ainsi qu'une sonate complète de l'opus II

(1685) et un mouvement isolé que nous avons adaptés sur ce modèle.

Enfin, après les *sinfonie* fut chanté un «récit à la gloire du roi» qui est vraisemblablement la *Cantata per la sera con le sinfonie* publiée dans la *Roma Festeggiante*. Cette pièce a demandé un vrai travail de reconstruction, car nous en conservions le livret mais pas la musique. Alessandro Melani est vite apparu comme son compositeur probable. En effet, ce dernier participa aux festivités du 12 mai 1686 en tant que compositeur de la cantate *Il trionfo della Fede* (perdue, à moins qu'il s'agisse de la même cantate, avec un titre différent?). Cette pièce fut une commande du grand ordonnateur de l'évènement, le Cardinal d'Estrées, à qui Melani avait dédié un recueil de musique sacrée alors qu'il était *musicæ præfecto* à Saint-Louis-des-Français. Melani avait donc des liens étroits avec le milieu français de Rome, comme le confirme aussi la présence de l'une de ses cantates conservée à Venise, écrite elle aussi en l'honneur de Louis XIV. Nos intuitions furent confirmées lorsqu'en consultant l'ensemble des cantates de Melani dans le but de réaliser

un *contrafactum* – c'est-à-dire adapter le texte sur une autre musique – nous avons constaté que le texte du premier récit de la cantate intitulée *Qual mormorio giocondo* était quasiment identique à celui de notre livret. Bien que nous ayons emprunté la musique d'une autre cantate de Melani pour réécrire le premier air, c'est donc principalement la musique de *Qual mormorio giocondo* que nous avons utilisée pour reconstituer la cantate de 1686.

Par ailleurs, l'agencement des pièces que nous avons choisi correspond au rôle qui semblait être dévolu à la musique instrumentale de Corelli dans ce genre d'occasion. Comme l'explique le livret de l'oratorio *Il Colosso della Costanza* de Pasquini, une *sinfonia* ouvrait la pièce vocale, mais d'autres pouvaient aussi prendre place au milieu de l'œuvre, pour illustrer une mutation d'affect soudaine, constituant une sorte de changement de décor sonore. Ainsi, les *sinfonie* que nous proposons construisent une vraie dramaturgie par le biais des divers affects et concepts qui auraient pu être dépeints en musique lors d'une célébration en plein air en l'honneur du roi Louis XIV : sa

magnificence, le chaos et l'ordre retrouvé, la paix et la prospérité promises. Cette diversité exprimée par la musique de Corelli, tant saluée par ses contemporains, se retrouve dans les titres que nous avons choisis et qui s'apparentent à ceux mentionnés dans les livrets, lesquels citent ses *sinfonie*, comme *sinfonia da Guerra con Tromba* ou *sinfonia flebilissima*.

Un autre aspect important de notre travail a porté sur l'*instrumentarium* et les effectifs. Le nombre de musiciens participant aux concerts de Corelli a parfois été colossal, mais il était très variable. Les deux gravures connues font respectivement apparaître environ 35 et 70 musiciens. Les listes de paiement conservées pour certaines célébrations et les témoignages de l'époque évoquent des chiffres tout aussi fluctuants, d'une dizaine à près de cent-cinquante participants. Cela signifie que l'ampleur de l'effectif dépendait de l'occasion, de sa solennité, mais aussi des finances disponibles. En revanche, les équilibres entre les sections restent plutôt stables d'un événement à l'autre : en général, environ la moitié de l'effectif est constitué de violons, un tiers à un quart

de basses, dont plusieurs contrebasses et théorbes. Au sein de la basse continue, plusieurs questions ont mérité réflexion. Tout d'abord la présence des clavecins, car ils apparaissent sur les gravures mais ne sont jamais listés aux côtés des autres instruments dans les archives de paiement, mais plutôt avec les chanteurs. C'est une raison parfois avancée pour les exclure des *concerti grossi* de Corelli, limitant leur participation à la cantate lors d'un évènement de ce genre. Or, l'opus VI prévoit bien la basse continue et l'un des deux extraits manuscrits reconnus de la main de Corelli est chiffré. Était-ce uniquement pour les deux ou trois archiluths ? En plein air, la présence sonore de ces derniers n'aurait pas pu lutter contre cinquante violons. Nous avons choisi d'intégrer les claviers aux *concerti*, puisqu'ils apparaissent sur les gravures et dans la partition, pour cette version reconstituant un concert de plein air, différent des concerts en intérieur, où leur présence aurait été cruciale. De même, la question du choix de l'instrument de basse d'archet approprié s'est posée. L'opus VI mentionne le *violoncello* du *concertino* et

le basso du *concerto grosso*. Les listes de paiement utilisent aussi les deux termes. Il semble probable que le tout nouveau *violoncello*, plus petit, ait été préféré dans le *concertino* pour jouer les passages plus virtuoses et que le *concerto grosso* ait été composé principalement de *bassi*, basses de violons, plus grosses, associées aux contrebasses. C'est le choix que nous avons fait.

Enfin, les timbales et les trompettes prirent une part importante dans l'esthétique sonore de la fête de 1686. Nous savons qu'elles participèrent à des concerts à Piazza di Spagna car elles sont citées et se trouvent même représentées sur la gravure de Mariotti, placées sur les terrasses des deux bâtiments surplombant la place, un peu à l'écart de l'orchestre. En outre, les trompettes sont attestées pour certaines fêtes religieuses et pour des concerts de plein air donnés par Corelli, et les timbales apparaissent en 1704 sur la liste de paiement d'un concert mené par Corelli. Certes, ces instruments pourraient n'avoir joué que les sonneries du début du concert en 1686, sans se joindre à l'orchestre, mais on sait que Corelli a

aussi composé de véritables *sinfonie con le trombe* (comme en 1689 pour souhaiter le rétablissement de Christine de Suède). De plus, si la cantate donnée ce soir-là a été écrite sur un matériau musical proche de celui de la cantate *Qual mormorio giocondo*, comme nous l'avancions, alors celle-ci comporte une partie de trompette soliste. Nous avons donc choisi d'intégrer les trompettes aux *sinfonie* de cordes, ainsi que les timbales, et avons réintégré des parties écrites en collaboration avec Jean-François Madeuf. Les parties dans le registre de *clarino* des trompettes 1 et 2 suivent assez exactement les parties de violons *ripieno* 1 et 2 à chaque fois qu'elles sont jouables à la trompette naturelle. La partie de basse de trompette double la partie de timbales à l'octave supérieure comme il est courant de le faire dans la musique française (chez Charpentier par exemple, qui connaissait les pratiques romaines) mais parfois renforce la partie intermédiaire de violon alto à la manière d'une trompette de registre de *principal*. Les parties de timbales sont une réalisation de Marie-Ange Petit pour soutenir à la fois les trompettes et

donner plus de dynamique aux basses de l'orchestre dans les passages en tutti.

Les trois trompettes utilisées sont des copies d'un instrument de Wolf Birckholtz daté de 1650 et exposé au musée de Nuremberg. Réalisées juste avant ce projet en 2019 par Michael Münkwitz à Rostock, elles ont été choisies en raison de leur puissance et de leur timbre particuliers dans le registre grave et dans le médium, très adaptés à un tel effectif de cordes.

Nous avons voulu, par cet enregistrement, remettre la musique orchestrale de Corelli dans son contexte, dans une démarche de *performance practice*. Toucher à la musique de Corelli, la déconstruire, lui ajouter des parties, peuvent être considérés comme des sacrilèges. Et dans un sens, cette opinion est légitime : l'opus VI de Corelli est un chef-d'œuvre auquel nous vouons une admiration absolue. Mais c'est un chef-d'œuvre qui fut destiné à l'édition, dont la dimension testamentaire était manifeste et qui n'était peut-être pas si représentatif des conditions d'exécution des *sinfonie* à grand effectif du vivant de Corelli. À partir des gravures décrivant les extraordinaires

concerts de plein air qui eurent lieu à Piazza di Spagna, des témoignages de l'époque, de nos recherches, nous avons voulu évoquer la Rome baroque, aux

dimensions colossales, dont Bernini est certainement la plus parfaite incarnation en architecture, et Corelli, en musique.

---

## Arcangelo Corelli's *Sinfonie* concerts at the Piazza di Spagna

By Emmanuel Resche-Caserta

Arcangelo Corelli (1653-1713), *detto il Bolognese*, was admired during his lifetime by the whole of Europe, and was a source of inspiration for Couperin, Bach and Handel who, at the age of 19, travelled to Rome to meet him, Corelli nevertheless owes his fame to a limited body of music consisting of only six opuses of instrumental music. His place in Parnassus is justified by his genius for writing, combining exquisite simplicity of melody, delicious harmonic progression, perfect balance of the ensemble, and his

career as a leading violinist in Baroque Rome. These instrumental pieces for one (Op. V) or two violins and basso continuo (Op. I to IV) are published under the title of sonatas, whereas those in which an orchestra, the *concerto grosso*, reinforces the initial trio called *concertino*, are published under the title of *concerti grossi* (Op. VI). However, in the testimonies of the period, the generic term *sinfonia* is often used to designate, without distinction, the trio and large orchestral forms of these pieces. Similarly,



it is not always clear whether the *sinfonia* mentioned is an isolated movement or a piece consisting of several movements. Corelli's *sinfonias* were played in very large numbers on special occasions. Acting rather like a superb backdrop, they were usually used as an introduction to secular vocal pieces (serenade, cantata) or sacred pieces (oratorio) by other Roman composers.

Among the concerts in which large-scale *sinfonie* were performed in Rome in Corelli's time, the most spectacular were certainly those given in the open air in the Piazza di Spagna in the late 1680s. During these events Corelli conducted from his violin an orchestra with a sometimes-colossal number of players, as shown by the two famous engravings by Schor and Mariotti reproduced in this booklet, or the descriptions of the celebrations of 12 May 1686 and 20 April 1687 published in *La Roma Festeggiante* in 1687. This work reproduces the text of the cantata given at the feast of 12 May 1686, as well as indications of what happened at the concert that closed the festivities in honour of Louis XIV. On

the basis of these elements, a description of other open-air concerts in which Corelli took part, and an in-depth study of Roman orchestral practices, we have devised a reconstruction of the 1686 concert, in the open air, ending with fireworks, as was done at the time. This concert was given on 18 June 2021 under the collonades of the Grand Trianon in Versailles and its musical programme is the subject of this recording.

What music was performed in 1686? A “concert of trumpets and drums” opened the festivities, while in 1687, “the sound of timpani, trumpets and oboes” is mentioned. As a reminder of this common practice, we offer as an introductory trumpet blast the *Sinfonia per le trombe* from the oratorio *Santa Beatrice d'Este* by Giovanni Lorenzo Lulier and Corelli (1689). The continuation of the 1686 concert consisted of a “concert of violins” placed on a “large platform”. These are probably large-scale *sinfonias* by Corelli, some of which were assembled thirty years later to form Opus VI (1714). That this collection consists of disparate *sinfonias* selected from those played by Corelli

over a long career is evidenced by the fact that one of the movements of Op. VI also exists in manuscript form in the opening *sinfonia* written by Corelli for the same Lulier oratorio mentioned above, together with other movements not included in Op. VI. This means that the movements of the *concerti* may have been ordered differently before their publication. This is what we propose here: an assembly of excerpts from several *concerti*, reorganised to form new ones. We have chosen them according to two criteria: they should be appropriate for an open-air concert, and they should correspond to the style of the *Santa Beatrice sinfonia*, the only direct witness to Corelli's practice of *concerti grossi* in the 1680s, i.e. probably a trio sonata enriched with violin, bass and viola ripieno parts, without recourse to any particular virtuosity for the soloists of the *concertino*. Indeed, some of the more demanding movements of Op. VI for the three soloists (first and last movements of concerto I, for example) indicate the later influence of a Giuseppe Valentini (successor to San Luigi dei Francesi and a true rival of the Bolognese,

according to Burney), whose *concerti* were published four years before Corelli's.

Moreover, it seems quite likely that some of Corelli's trio sonatas were played as concerto grosso during his lifetime, the term *sinfonia* being used to designate the trio or orchestral version of the same music. This malleability of the musical material is attested to by the testimony of Muffat and by Geminiani's arrangements of certain Corelli sonatas. We have chosen to include in the programme the sonata X Opus I (1681) augmented by a viola part in Geminiani's hand, as well as a complete sonata from Opus II (1685) and an isolated movement which we have adapted on this model.

Finally, a "narrative to the glory of the king" was sung after the *sinfonie* which in all probability was the *Cantata per la sera con le sinfonie* published in the *Roma Festeggiante*. This piece required real reconstruction work, as the libretto has survived, but not the music. Alessandro Melani soon emerged as its probable composer. Indeed, he took part in the festivities of 12 May 1686 as composer

of the cantata *Il trionfo della Fede* (lost, or is it the same cantata, with a different title?) This piece was commissioned by the great organiser of the event, Cardinal d'Estrées, to whom Melani had dedicated a collection of sacred music while he was *musicæ præfecto* at San Luigi Dei Francesi. Melani thus had close links with the French community in Rome, as is also confirmed by the presence of one of his cantatas preserved in Venice, also written in honour of Louis XIV. Our intuitions were confirmed when we consulted all of Melani's cantatas in order to create a contrafactum - that is, to adapt the text to another piece of music - and found that the text of the first narrative of the cantata entitled *Qual mormorio giocondo* was almost identical to that of our libretto. Although we borrowed music from another Melani cantata to rewrite the first aria, it was mainly the music of *Qual mormorio giocondo* that we used to reconstruct the 1686 cantata.

Moreover, the arrangement of the pieces we have chosen corresponds to the role that seemed to be assigned to Corelli's instrumental music on such occasions.

As the libretto of Pasquini's oratorio *Il Colosso della Costanza* makes clear, a *sinfonia* opened the vocal piece, but others could also take their place in the middle of the vocal music, to illustrate a sudden mutation of affect, in a kind of change of audible backdrop. Thus, the *sinfonie* we are proposing result in a real dramaturgy by way of the various affects and approaches that may have been illustrated in music during an open-air celebration in honour of King Louis XIV: his magnificence, confusion followed by order restored, the promised peace and prosperity. This diversity expressed in Corelli's music, so admired by his contemporaries, is reflected in the titles we have chosen, which are similar to those mentioned in the libretti, which quote his *sinfonie* as *Sinfonia da Guerra con Tromba* or *sinfonia flebilissima*.

Another important aspect of our work was the instrumentarium and the instrumental forces used. The number of musicians participating in Corelli's concerts was sometimes colossal, but it varied greatly. The two known engravings indicate around 35 and 70 musicians respectively. The pay registers preserved

for certain celebrations and the witnesses of the time mentioned equally fluctuating figures, from about ten to nearly one hundred and fifty participants. This means that the number of participants depended on the occasion, its solemnity, but also the finances available. On the other hand, the balance between the sections remained fairly stable from one event to the next: in general, about half of the total number of musicians consisted of violins, a third to a quarter of basses, including several double basses and theorbos. Within the *basso continuo*, several issues merited consideration. Firstly, the presence of harpsichords, as they appear on the engravings but are never listed alongside the other instruments in the payment archives, but rather with the singers. This is a reason sometimes given for excluding them from Corelli's *concerti grossi*, limiting their participation in the cantata at such an event. Yet, Opus VI does include the *basso continuo*, and one of the two recognised manuscript excerpts in Corelli's hand is figured. Was it only for the two or three archlutes? In the open air, the audibility of the latter would not have been able

to compete with fifty strings. We chose to include the keyboards in the *concerti*, since they appear on the engraving and in the score, for this version recreating an open-air concert, different from indoor concerts, where their presence would have been crucial. Similarly, the question of the appropriate bowed bass instrument arose. Opus VI mentions the violoncello of the *concertino* and the basso of the *concerto grosso*. The payment register also lists both terms. It seems likely that the newer, smaller violoncello was preferred in the *concertino* to play the more virtuosic passages and that the *concerto grosso* was composed mainly of bassi, larger violin basses, combined with double basses. This is the choice we made.

Finally, timpani and trumpets played an important part in the sound aesthetics of the 1686 celebration. We know that they took part in concerts in the *Piazza di Spagna* because they are mentioned and are even represented in Mariotti's engraving, placed on the terraces of the two buildings overlooking the square, a little apart from the orchestra. In addition, the trumpets are attested for at

certain religious festivals and for open-air concerts given by Corelli, and the timpani appear in 1704 on the payment register for a concert conducted by Corelli. Admittedly, these instruments may only have played the opening trumpet and drum calls of the concert in 1686, without joining the orchestra, but Corelli is also known to have composed real *sinfonie con le trombe* (as in 1689 to wish Christine of Sweden well). Moreover, if the *cantata* given that evening was written on musical material close to that of the *cantata Qual mormorio giocondo*, as we suggest, then this one includes a solo trumpet part. We therefore chose to integrate the trumpets with the string *sinfonie*, as well as the timpani, and reinstated parts written in collaboration with Jean-François Madeuf. The parts in the clarino (piccolo) register of trumpets 1 and 2 follow fairly closely the ripieno violin parts 1 and 2 whenever they are playable on the natural trumpet. The bass trumpet part doubles the timpani part in the upper octave as is common in French music (e.g. Charpentier, who was familiar with Roman practice) but sometimes reinforces the intermediate

violin/alto part in the manner of a principal trumpet register. The timpani parts have been realised by Marie-Ange Petit to support both the trumpets and to give a greater dynamic to the basses of the orchestra in the tutti passages.

The three trumpets used are copies of an instrument by Wolf Birckholtz dated 1650 and exhibited in the Nuremberg museum. They were made just before this project in 2019 by Michael Münkowitz in Rostock, and were chosen because of their particular volume intensity and timbre in the low and mid-range registers, which are very suitable for such a large number of strings.

With this recording, we wanted to put Corelli's orchestral music back into context, by a performance approach. "Interfering" with Corelli's music, deconstructing it, adding parts to it, might be considered sacrilegious. And in a sense this opinion is legitimate: Corelli's Opus VI is a masterpiece before which we are absolutely in admiration. But it is a masterpiece that was intended for publication, whose testamentary dimension was obvious, and which was perhaps not so representative

of the conditions of performance of large-scale *sinfonie* during Corelli's lifetime. Based on engravings describing the extraordinary open-air concerts that took place in the Piazza di Spagna, on witnesses

from the period and on our research, we wanted to evoke baroque Rome, with its monumental dimensions, of which Bernini is certainly the most perfect incarnation in architecture, and Corelli, in music.

---

## **Sinfonie-Konzerte von Arcangelo Corelli auf der Piazza di Spagna**

Von Emmanuel Resche-Caserta

Arcangelo Corelli (1653-1713), *detto il Bolognese*, wurde schon zu Lebzeiten in ganz Europa bewundert und inspirierte Couperin, Bach und Händel, der im Alter von 19 Jahren nach Rom reiste, um ihn zu treffen. Dabei verdankt er seinen Ruhm einem begrenzten Musikkorpus, das nur aus sechs Instrumentalwerken besteht. Dieser Platz im Parnass ist durch sein Kompositionsgenie gerechtfertigt, das eine exquisite Einfachheit der

melodischen Linie, reizvolle harmonische Wege und eine perfekte Ausgeglichenheit miteinander verbindet, aber auch durch seine Karriere als führender Geiger im barocken Rom. Diese Instrumentalstücke für eine (Opus V) oder zwei Violinen und Basso continuo (Opus I bis IV) wurden unter dem Titel Sonate veröffentlicht, während jene, in denen ein Orchester, das *Concerto grosso*, zum ursprünglich *Concertino* genannten Trio hinzukommt,

unter dem Namen *Concerti grossi* herauskamen. In zeitgenössischen Quellen wird jedoch häufig der Oberbegriff *Sinfonia* verwendet, um unterschiedslos die Trio- und die große Orchesterform dieser Stücke zu bezeichnen. Ebenso ist nicht immer klar, ob es sich bei einem *Sinfonia* genannten Werk um einen einzelnen Satz oder um ein Stück handelt, das aus mehreren Sätzen besteht. Bei besonderen Anlässen wurden Corellis *Sinfonie* mit großer Besetzung gespielt. Wie ein kostbarer Schrein fungierten sie meist als Einleitung für weltliche (Serenade, Kantate) oder geistliche (Oratorium) Vokalstücke anderer römischer Komponisten.

Unter den Konzerten, bei denen zu Corellis Zeiten *Sinfonie* mit großer Besetzung in Rom aufgeführt wurden, waren die spektakulärsten sicherlich die Freiluftkonzerte auf der Piazza di Spagna in den späten 1680er Jahren. Bei diesen Ereignissen dirigierte Corelli von seiner Violine aus ein Orchester, das aus einer überaus großen Anzahl von Musikern bestand, wie die berühmten, in diesem Booklet wiedergegebenen Stiche von Schor

und Mariotti zeigen. Das bestätigen aber auch die 1687 in *La Roma Festeggiante* veröffentlichten Beschreibungen der Feste vom 12. Mai 1686 und 20. April 1687. Dieses Buch enthält den Text der Kantate, die beim Fest am 12. Mai 1686 aufgeführt wurde, sowie Angaben über den Ablauf des Konzerts, das die Festlichkeiten zu Ehren Ludwigs XIV. beendete. Ausgehend von diesen Elementen, der Beschreibung anderer Freiluftkonzerte, an denen Corelli teilnahm, sowie einer eingehenden Studie der römischen Orchesterpraxis stellten wir uns eine Rekonstruktion des Konzertes von 1686 vor, das im Freien stattfand und wie in jener Zeit üblich mit einem Feuerwerk endete. Dieses Konzert fand am 18. Juni 2021 im Peristyl des Grand Trianon in Versailles statt. Sein musikalisches Programm ist auf der vorliegenden Aufnahme zu finden.

Welche Musik wurde 1686 aufgeführt? Ein „Konzert von Trompeten und Trommeln“ eröffnete die Festlichkeiten, während 1687 „der Klang von Pauken, Trompeten und Oboen“ erwähnt wird. Um an diese gängige Praxis zu erinnern, haben wir uns als einleitendes Trompetensignal für die

*Sinfonia per le trombe* aus dem Oratorium *Santa Beatrice d'Este* von Giovanni Lorenzo Lulier und Corelli entschieden (1689). Die Fortsetzung des Konzerts von 1686 bestand aus einem „Violinkonzert“, das auf einer „großen Tribüne“ stattfand. Wahrscheinlich handelt es sich um Corellis groß besetzte *Sinfonie*, von denen einige dreißig Jahre später zusammengestellt wurden, um das Opus VI (1714) zu bilden. Dass diese Sammlung aus bunt zusammengewürfelten *Sinfonie* besteht, die aus den von Corelli im Laufe seiner langen Karriere gespielten ausgewählt wurden, ist durch die Tatsache belegt, dass einer der Sätze aus Opus VI auch in handschriftlicher Form gemeinsam mit anderen nicht in Opus VI enthaltenen Sätzen in der Eröffnungs-*Sinfonia* zu finden ist, die Corelli für dasselbe oben erwähnte Oratorium von Lulier schrieb. Das bedeutet, dass die Sätze der *Concerti* möglicherweise vor ihrer Veröffentlichung anders angeordnet waren. Das wird von uns hier übernommen: eine Zusammenstellung von Auszügen aus mehreren *Concerti*, die umorganisiert

wurden, um neue zu bilden. Wir wählten sie nach zwei Kriterien aus: Sie sollten für ein Konzert im Freien geeignet sein und dem Stil der *Sinfonia* von „Santa Beatrice“ entsprechen, dem einzigen direkten Zeugnis von Corellis *Concerti-grossi*-Praxis in den 1680er Jahren. Das heißt, dass es sich wahrscheinlich um eine Triosonate handelt, die mit Stimmen für Violinen, Bass und *Alto Ripieno* angereichert ist, ohne Rückgriff auf besondere Virtuosität für die Solisten des *Concertino*. Tatsächlich weisen einige Sätze von Opus VI, die für die drei Solisten anspruchsvoller sind (z. B. im ersten und letzten Satz von Concerto 1), auf den späteren Einfluss von Giuseppe Valentini (Nachfolger in der Kirche San Luigi dei Francesi und Burney zufolge wahrer Rivale des *Bolognese*) hin, dessen Konzerte vier Jahre vor denen von Corelli veröffentlicht wurden.

Im Übrigen wurden einige von Corellis Triosonaten mit großer Wahrscheinlichkeit zu seinen Lebzeiten als *Concerto grosso* aufgeführt, wobei die Bezeichnung *Sinfonia* die Trio- oder Orchesterfassung derselben Musik betreffen könnte. Diese



Wandlungsfähigkeit des musikalischen Materials wird durch Muffats Zeugnis und Geminianis Bearbeitungen einiger Sonaten von Corelli belegt. Wir haben beschlossen, die Sonate X op. 1 (1681), die von Geminianis Hand um eine Bratschenstimme erweitert wurde, sowie eine vollständige Sonate aus op. 2 (1685) und einen einzelnen Satz, die wir nach diesem Muster bearbeitet haben, in das Programm aufzunehmen.

Schließlich wurde nach den *Sinfonie* eine „*récit à la gloire du roi*“ [Sologesang zum Ruhme des Königs] gesungen, wobei es sich möglicherweise um die in *Roma Festeggiante* veröffentlichte *Cantata per la sera con le sinfonie* handelte. Dieses Stück erforderte eine echte Rekonstruktionsarbeit, da uns zwar das Libretto, nicht aber die Musik erhalten ist. Bald wurde Alessandro Melani als wahrscheinlicher Komponist angenommen. Er nahm nämlich an den Feierlichkeiten am 12. Mai 1686 als Komponist der Kantate *Il trionfo della Fede* teil (die verschollen ist, es sei denn, es handle sich um dieselbe Kantate mit einem anderen Titel). Dieses Stück war

ein Auftragswerk des großen Organisators der Veranstaltung, Kardinal d'Estrées, dem Melani eine Sammlung geistlicher Musik gewidmet hatte, als er *Musicæ præfecto* in San Luigi dei Francesi war. Melani hatte also enge Verbindungen zum französischen Milieu in Rom. Das bestätigt auch eine seiner in Venedig aufbewahrten Kantaten, die ebenfalls zu Ehren Ludwigs XIV. geschrieben wurde. Unsere Intuitionen wurden bestätigt, als wir bei der Durchsicht aller Kantaten Melanis mit dem Ziel, eine *Kontrafaktur* zu erstellen - also den Text auf eine andere Musik zu übertragen - bemerkten, dass der Text des ersten *Récit* in der Kantate mit dem Titel „Qual mormorio giocondo“ fast identisch mit dem unseres Librettos war. Obwohl wir die Musik einer anderen Kantate Melanis ausliehen, um die erste Arie neu zu schreiben, benutzten wir daher hauptsächlich die Musik von „Qual mormorio giocondo“, um die Kantate von 1686 zu rekonstruieren.

Außerdem entspricht die von uns gewählte Anordnung der Stücke der Rolle, die Corellis Instrumentalmusik bei solchen Anlässen zuzukommen

schien. Wie das Libretto des Oratoriums *Il Colosso della Costanza* von Pasquini erklärt, wurde das Vokalstück von einer *Sinfonia* eingeleitet, aber weitere konnten inmitten der Vokalmusik auftauchen, um einen plötzlichen Affektwechsel durch eine Veränderung der Klangkulissen zu veranschaulichen. So bauen die von uns vorgeschlagenen *Sinfonie* eine echte Dramaturgie mit den verschiedenen Affekten und Konzepten auf, die bei einer Feier im Freien zu Ehren von König Ludwig XIV. musikalisch hätten dargestellt werden können: seine Pracht, das Chaos und die wiedergefundene Ordnung, der versprochene Friede und Wohlstand. Diese Vielfalt, die in Corellis Musik zum Ausdruck kommt und von seinen Zeitgenossen so sehr gelobt wurde, spiegelt sich auch in den von uns gewählten Titeln wider, die den in den Libretti erwähnten ähneln, in denen seine *Sinfonie* als „Sinfonia da Guerra con Tromba“ oder „Sinfonia flebilissima“ bezeichnet werden.

Ein anderer wichtiger Aspekt unserer Arbeit betraf das *Instrumentarium* und die Besetzungstärke. Die Anzahl

der teilnehmenden Musiker war bei Corellis Konzerten manchmal sehr groß, variierte aber stark. Auf den beiden bekannten Stichen sind je etwa 35 bzw. 70 Musiker zu sehen. Die für einige Feiern erhaltenen Zahlungsaufstellungen und Zeitzeugenberichte sprechen von ähnlich schwankenden Zahlen, die von einem Dutzend bis zu fast hundertfünfzig Teilnehmern reichen. Das bedeutet, dass die Orchestergröße vom Anlass, seiner Feierlichkeit und den verfügbaren Finanzen abhing. Das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Instrumentalgruppen bleibt dagegen von Veranstaltung zu Veranstaltung ziemlich stabil: Im Allgemeinen besteht etwa die Hälfte der Besetzung aus Geigen, ein Drittel bis ein Viertel aus Bässen, darunter mehrere Kontrabässe und Theorben. Innerhalb des Basso continuo gab es mehrere Fragen, über die es sich nachzudenken lohnte. Zunächst einmal die Präsenz von Cembali, denn sie tauchen zwar auf den Stichen auf, werden aber in den Zahlungsarchiven nie neben den anderen Instrumenten aufgelistet, sondern eher mit den Sängern. Dies

ist manchmal ein Grund dafür, sie von Corellis *Concerti grossi* auszuschließen, wodurch ihre Mitwirkung bei einer solchen Veranstaltung auf die Kantaten beschränkt wird. Nun sieht Opus VI aber durchaus einen Basso continuo vor, und einer der beiden Auszüge, der anerkannterweise aus Corellis Hand stammt, ist beziffert. Galt das nur den zwei oder drei Erzlauten? Im Freien hätte ihre akustische Präsenz nicht gegen fünfzig Streicher ankämpfen können. Wir haben daher beschlossen, die Tasteninstrumente bei den *Concerti* mit einzubeziehen, da sie sowohl auf dem Stich als auch in der Partitur aufscheinen und diese Fassung ein zu Konzerten in Innenräumen unterschiedliches Freiluftkonzert rekonstruiert, wo ihre Mitwirkung entscheidend gewesen wäre. Ebenso stellte sich die Frage nach der Wahl eines geeigneten Streichinstruments für den Bass. In Opus VI wird das *Violoncello* des *Concertino* und der *Basso* des *Concerto grosso* erwähnt. Auch in den Zahlungslisten werden diese beiden Begriffe verwendet. Wahrscheinlich wurde das brandneue, kleinere *Violoncello*

im *Concertino* bevorzugt, um die virtuoserer Passagen zu spielen, während das *Concerto grosso* hauptsächlich aus Bassi, den größeren Bassgeigen, in Verbindung mit Kontrabässen bestand. Daran haben wir uns gehalten.

Die Pauken und Trompeten spielten bei der klanglichen Ästhetik des Fests von 1686 eine bedeutende Rolle. Wir wissen, dass sie an den Konzerten auf der *Piazza di Spagna* mitwirkten, da sie erwähnt werden und sogar auf Mariottis Stichen abgebildet sind, wo man sie etwas abseits vom Orchester auf den Terrassen der beiden Gebäude sieht, die den Platz überragen. Darüber hinaus sind Trompeten bei bestimmten religiösen Festen und bei von Corelli geleiteten Freiluftkonzerten belegt, und Pauken tauchen 1704 auf der Zahlungsaufstellung eines von Corelli geleiteten Konzerts auf. Zwar könnten diese Instrumente 1686 nur die Signale zu Beginn des Konzerts gespielt haben, ohne sich dem Orchester anzuschließen, aber es ist bekannt, dass Corelli auch echte *Sinfonie con le trombe* komponierte (wie 1689, um Christine von Schweden gute Genesung

zu wünschen). Wenn die an diesem Abend gegebene Kantate außerdem aufbauend auf einem musikalischen Material geschrieben wurde, das, wie wir behaupten, dem der Kantate *Qual mormorio giocondo* ähnlich ist, dann enthält diese Kantate einen solistischen Trompetenpart. Wir entschieden uns daher dafür, die Trompeten ebenso wie die Pauken in die *Sinfonie* der Streicher zu integrieren und Stimmen wieder einzufügen, die in Zusammenarbeit mit Jean-François Madeuf geschrieben worden waren. Die Stimmen im *Clarino*-Register der Trompeten 1 und 2 folgen ziemlich genau den Stimmen der *Ripieno*-Violen 1 und 2, wann immer sie auf der Naturtrompete spielbar sind. Die Bassstimme der Trompete verdoppelt die Paukenstimme in der oberen Oktave, wie es in der französischen Musik üblich ist (z. B. bei Charpentier, der die römischen Gepflogenheiten kannte), verstärkt aber manchmal die Zwischenstimme der Altgeige nach Art einer Trompete im *Prinzipal*register. Die Paukenstimmen wurden von Marie-Ange Petit eingerichtet, um sowohl die Trompeten

zu unterstützen als auch den Bässen des Orchesters in den Tutti-Passagen mehr Dynamik zu verleihen.

Die drei hier verwendeten Trompeten sind Kopien eines Instruments von Wolff Birckholtz aus dem Jahr 1650, das im Museum von Nürnberg ausgestellt ist. Sie wurden kurz vor diesem Projekt im Jahr 2019 von Michael Münkwitz in Rostock hergestellt und aufgrund ihrer Klangfülle und -farbe ausgewählt, die in den tiefen und mittleren Lagen besonders vorteilhaft und für eine solche Streicherbesetzung sehr geeignet sind.

Mit dieser Aufnahme wollten wir Corellis Orchestermusik in einer *Performance practice* in ihren Kontext stellen. Corellis Musik anzutasten, sie zu dekonstruieren, ihr Stimmen hinzuzufügen, kann als Sakrileg betrachtet werden. Und in gewisser Hinsicht ist diese Meinung auch berechtigt: Corellis Opus VI ist ein Meisterwerk, dem wir absolute Bewunderung entgegenbringen. Doch es ist ein Meisterwerk, das für die Veröffentlichung bestimmt war, dessen testamentarische

Dimension offensichtlich war und das vielleicht nicht so repräsentativ für die Aufführungsbedingungen von *Sinfonie* mit großer Besetzung zu Corellis Lebzeiten war. Anhand von Stichen, die die außergewöhnlichen Freiluftkonzerte auf der Piazza

di Spagna darstellen, von Zeitzeugenberichten und unseren Recherchen wollten wir das barocke Rom mit seinen kolossalen Ausmaßen heraufbeschwören, das Bernini in der Architektur und Corelli in der Musik sicherlich am vollkommensten verkörpern.



*Concert donné par Arcangelo Corelli à la Piazza di Spagna en 1687, gravure de Cristofor Schor (extrait).*



Façade de l'église de la Trinité-des-Monts à Rome à l'occasion des somptueuses fêtes célébrées par le Cardinal d'Estrées pour la révocation de l'édit de Nantes, gravure de Pietro Santi Bartoli extraite de l'ouvrage *Roma festeggiante nel Monte Pincio*, 1687.



# Célébrer la couronne de France à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle

Par Anne-Madeleine Goulet

À l'époque de Louis XIV, Rome était le cœur de l'Église catholique et la capitale des États pontificaux. Les ambassadeurs des différentes nations européennes y observaient les pratiques de représentation locales, aux côtés des membres des grandes familles de l'aristocratie et des cardinaux. L'ambassade de France auprès du Saint-Siège constituait la représentation diplomatique la plus prestigieuse de toute la chrétienté. L'ambassadeur en place devait défendre avec habileté les intérêts de la Couronne auprès du Souverain pontife et peser de tout son poids dans les négociations internationales. Dans cet exercice délicat, magnificence et dépenses somptuaires étaient de mise. Les divertissements et les fêtes, aussi éphémères fussent-ils, figuraient parmi les moyens traditionnels dont les représentants des royaumes étrangers à Rome disposaient pour glorifier le nom

de leur monarque, éblouir et subjuguier un public pourtant coutumier des grands spectacles.

Le 12 mai 1686, César d'Estrées (1628-1714), cardinal et frère de l'ambassadeur de France à Rome, organisa dans la Ville éternelle une fête mémorable qui se déroula dans un périmètre incluant l'église de la Trinité-des-Monts, dont il était le titulaire, le palais *De propaganda fide* (qui abritait la congrégation de la Curie romaine chargée de l'activité missionnaire de l'Église catholique), la colline du Pincio et, à son pied, le centre de la place d'Espagne au niveau de la fontaine de la Barcaccia. Les festivités célébraient la signature de l'édit de Fontainebleau, par lequel Louis XIV, le 18 octobre 1685, avait révoqué l'édit de Nantes qui, depuis 1598, définissait les droits des protestants en France – cette révocation s'inscrivait dans la politique de réunification religieuse



amorcée sous Louis XIII, dont le règne, pour les protestants, avait signé la perte de tout droit politique.

En révoquant cet édit, le roi avait espéré un assouplissement de la position du pape dans l'affaire de la Régale, qui courait depuis 1673. Le droit de Régale concernait l'ensemble des droits que le roi de France avait sur un certain nombre de diocèses du royaume lorsqu'ils étaient en vacance d'évêque titulaire. En 1673, Louis XIV, par la déclaration de Saint-Germain, avait étendu ce droit à tout le royaume. Cette extension avait provoqué un âpre conflit avec la cour pontificale qui y voyait l'expression de la volonté du souverain de s'ingérer dans l'administration de l'Église dans son royaume.

Malgré ce geste pour rétablir la confiance, Louis XIV dut vite déchanter. Certes Innocent XI se montra très satisfait de la révocation, mais il ne parvenait pas à oublier la neutralité bienveillante et opportuniste de la France vis-à-vis de l'Empire ottoman, contre lequel le pape venait de mener une croisade qui s'était achevée heureusement en septembre

1683 par la victoire du siège de Vienne. Aussi, dans un discours qu'il prononça en mars 1686, le pape associa aux mérites de Louis XIV dans la lutte contre les «hérétiques» ceux de l'empereur du Saint-Empire contre les Turcs, ce qui eut pour effet immédiat de provoquer l'ire du cardinal d'Estrées. Ce dernier et son frère l'ambassadeur décidèrent alors d'organiser chacun une grande fête dont la magnificence compenserait les réticences dont le pape faisait preuve dans la célébration des mérites de leur monarque.

Une fois prise la décision d'organiser ces fêtes, les d'Estrées enclenchèrent un processus qui mobilisa la communauté des Français à Rome. Le 28 et le 29 avril 1686, Marie-Anne de La Trémoille, une sujette de la Couronne de France, devenue duchesse de Bracciano par son mariage avec Flavio Orsini et passée à la postérité sous le nom de Princesse des Ursins, organisa dans son palais sur la place Navone une académie de musique et de chant afin de célébrer la conversion des Huguenots et le rôle joué par le roi très chrétien. Le 2 mai, le palais Farnèse,

siège de l'ambassade de France, devint le théâtre d'une fête somptueuse organisée par François-Hannibal d'Estrées. Le 11 mai, le Cardinal d'Estrées fit distribuer des provisions de pain, de vin, de viande et de poisson à plus de deux mille couvents de religieux mendiants et aux séminaires *De propaganda*, dans lesquels il faut probablement voir les différents collèges nationaux (allemand, hongrois, maronite, anglais, écossais et irlandais) placés sous la tutelle de la congrégation. Le 12 mai se déroulèrent les réjouissances qu'il avait commanditées à la Trinité-des-Monts et aux alentours, suivant un programme dont il est possible, en recoupant patiemment divers documents de l'époque, de reconstituer très précisément le déroulement. Parmi ces documents on mentionnera un recueil curieux intitulé *Roma festeggiante nel monte Pincio* de Vincenzo Maria Coronelli, le cosmographe de la République de Venise, dont les deux globes monumentaux réalisés à la demande du cardinal d'Estrées en l'honneur de Louis XIV ornent aujourd'hui l'une des entrées de la Bibliothèque nationale de France. Cet ouvrage, qui contient la

relation de deux fêtes, celle du 12 mai 1686 et une autre qui eut lieu le 20 avril 1687 pour célébrer le rétablissement de la santé de Louis XIV après son opération de la fistule, immortalise le spectacle en en relatant le déroulement. Il restitue dans toute sa finesse le sens global de l'ensemble de l'événement, probablement peu perceptible pour le spectateur, tout à son expérience festive et émerveillé par tant de splendeur.

Toute la colline avait été décorée – on rappellera qu'à l'époque l'escalier de la Trinité-des-Monts, la fameuse *scalinata*, n'existait pas encore. L'aménagement de l'espace avait été confié au peintre et architecte originaire de Rieti Antonio Gherardi (1644-1702). Grâce à deux gravures de Pietro Santi Bartoli (1635-1700), conservées à Rome dans la Collezione Maurizio Fagiolo dell'Arco, il est possible de se faire une idée assez précise du décor. Au pied de la colline on avait édifié deux kiosques qui abritaient des portraits du pape et de Louis XIV; dans la montée vers l'église de nouveaux arbres avaient été plantés à côté des existants tandis que l'on avait installé des torches

avec des coupes portant alternativement les armes pontificales et celles de Louis XIV. Au sommet de la pente la façade de l'église disparaissait sous des allégories, représentées tantôt sur des décors peints tantôt sur des bronzes dorés: la Religion, un Hercule gaulois, la France, la Piété etc. À leurs côtés figuraient aussi Clovis, Charlemagne, Saint-Louis, Constantin, Théodose et Philippe-Auguste. La gloire du roi était symbolisée par un grand soleil transparent et lumineux.

Le matin une messe, suivie d'un *Te Deum*, fut célébrée dans l'église, en présence de quelque quatre-vingt prélats et de la crème de l'aristocratie francophile locale. À l'extérieur retentissaient des fanfares de trompettes, le bruit des tambours et des «boîtes» – on parlerait aujourd'hui de mortiers ou de pétards –, autant de manifestations sonores de la liesse populaire qui contribuaient à conférer à la fête éclat et majesté. Un déjeuner (nommé dans les sources, selon les habitudes de l'époque, «dîner») réunit ensuite tous les prélats à la *Propaganda fide*. Ce festin fut suivi d'une symphonie, avec un «récit en vers italiens à la louange de sa Majesté,

chanté par quatre des plus belles voix de Rome», ainsi que le précise la *Gazette de France*. Il s'agissait de la cantate *Il trionfo della Fede*, sur un livret de Giuseppe Domenico De Totis et avec une musique d'Alessandro Melani. Le soir venu, le cardinal d'Estrées offrit à neuf cardinaux une «collation», en réalité un ample repas, sur l'estrade qu'il avait fait construire sur la place d'Espagne, tandis que la duchesse de Bracciano en proposait une autre au duc de Mantoue sur une seconde estrade, préparée par ses soins, qui jouxtait celle du cardinal. La pente du *Pincio* était ornée de cinquante pilastres décorés de coupes et de fleurs de lys, tous illuminés, ainsi que d'arbres parés d'étoiles lumineuses. Quatre cents flambeaux éclairaient la façade de l'église de la Trinité-des-Monts. Sur la place, à côté des deux estrades, où trônaient de grands bassins de fruits et de confitures avec vins et liqueurs destinés aux invités, les carrosses étaient nombreux et la foule se pressait, charmée par les fontaines de vin disposées à son intention et la nouvelle distribution d'aumônes aux pauvres qu'avait ordonnée le cardinal d'Estrées. À la fin trois concerts

se succédèrent au milieu de la place sur une grande estrade tapissée, l'un de trompettes et de tambours, puis un deuxième de violons et, pour clore la fête, une symphonie de divers instruments accompagna un récit chanté à la louange du roi par une « excellente voix » (*Gazette*).

Le dispositif en plein air qui avait été mis en place comportait une très forte dimension sensorielle destinée à immerger l'assistance dans un univers de sons et de lumières, où le goût et les parfums avaient aussi leur importance, tout comme le toucher des lourdes tentures qui drapaient les échafauds. L'union des arts dans une fête comme celle-là avait pour dénominateur commun une rhétorique de la magnificence, alors partagée par l'ensemble des aristocraties européennes. D'après l'un des *Avvisi Marescotti* (ces *avvisi* étaient des sortes de rapports hebdomadaires sur l'actualité faits pour le compte du cardinal Marescotti),

l'événement aurait coûté plus de huit mille écus à son commanditaire – en 1658 un professeur d'université, à Rome, gagnait environ cent soixante-six écus par an. En dépensant ainsi avec largesse, le Cardinal d'Estrées faisait connaître publiquement son statut et sa condition ; dans le même temps il mettait en scène le poids de la Couronne de France dans la diplomatie et la politique internationale de l'époque. La présence simultanée de personnes de rang très divers – nous dirions à présent de classes sociales différentes – conférait à l'événement une dimension civile et collective remarquable. Chacun des participants, excité par le son éclatant des trompettes et ravi par la douceur des violons, surpris par la somptuosité et la majesté du décor, porté par la joie populaire, éprouvait les effets de l'éblouissement et était amené à louer l'action du roi de France, défenseur et propagateur de la foi catholique.

## The celebration of the Crown of France in Rome in the 17<sup>th</sup> century

By Anne-Madeleine Goulet

During the reign of Louis XIV, Rome was the heart of the Catholic Church and the capital of the Papal States. Ambassadors from various European nations observed local representation practices there, along with members of the great aristocratic families and cardinals. The French embassy to the Holy See was the most prestigious diplomatic representation in Christendom. The ambassador in place had to skilfully defend the interests of the Crown before the pontiff and carry his weight in international negotiations. In this delicate exercise, magnificence and sumptuous expenditure were the order of the day. Entertainment and festivals, however ephemeral, were among the traditional means available to the representatives of foreign kingdoms in Rome to glorify the name of the monarch and to dazzle and subjugate a public that was accustomed to grand spectacles.

On 12 May 1686, César d'Estrées (1628-1714), cardinal and brother of the French ambassador to Rome, organised a memorable feast in the Eternal City, which took place within a perimeter that included the church of the Trinità dei Monti, of which he was titular, the Palazzo *De Propaganda Fide* (which housed the Congregation of the Roman Curia responsible for the missionary activity of the Catholic Church), the Pincio hill and, at its foot, the centre of Piazza di Spagna at the Barcaccia fountain. The festivities celebrated the signing of the *Édit de Fontainebleau*, by which Louis XIV, on 18 October 1685, revoked the *Édit de Nantes*, which had defined the rights of Protestants in France since 1598 - this revocation was part of the policy of religious reunification begun under Louis XIII, whose reign had marked the loss of all political rights for the Protestants.

By revoking this edict, the king had hoped for a softening of the Pope's position in the affair concerning the *Droit de Régale* [Regalian right - *Jura regalia*] affair, which had been ongoing since 1673. The Regalian right concerned all the rights that the King of France had over a certain number of dioceses in the kingdom when a titular bishop seat became vacant. In 1673, Louis XIV, through the *Déclaration de Saint-Germain*, had extended this right to the whole kingdom. This extension provoked a bitter conflict with the Papal Court, which saw it as an expression of the sovereign's desire to interfere in the administration of the Church in his kingdom.

Despite this gesture to restore confidence, Louis XIV soon became disillusioned. Innocent XI was certainly very satisfied with the revocation, but he could not forget France's benevolent and opportunistic neutrality towards the Ottoman Empire, against which the Pope had just led a crusade that had ended happily in September 1683 with the victory of the siege of Vienna. In a speech he gave in

March 1686, the Pope associated the merits of Louis XIV against the “heretics” with those of the Holy Roman Emperor against the Turks, which immediately provoked the ire of Cardinal d'Estrées. Cardinal d'Estrées and his brother, the ambassador, decided to organise a great festival whose magnificence would compensate for the Pope's reluctance to celebrate the merits of their monarch.

Once the decision to organise these celebrations had been taken, the d'Estrées set in motion a process that mobilised the French community in Rome. On 28 and 29 April 1686, Marie-Anne de La Trémoille, a subject of the French Crown who had become Duchess of Bracciano through her marriage to Flavio Orsini and was known to posterity as the *Princesse des Ursins*, organised a music and singing academy in her palace in Piazza Navona to celebrate the conversion of the Huguenots and the role played by the Most Christian King. On 2 May, the Farnese Palace, the seat of the French Embassy, became the theatre of a sumptuous celebration organised by François-Hannibal d'Estrées. On 11 May, Cardinal d'Estrées had provisions

of bread, wine, meat and fish distributed to more than two thousand convents of religious mendicants and to the *De propaganda* seminaries, which probably included the various national colleges (German, Hungarian, Maronite, English, Scottish and Irish) under the tutelage of the Congregation. On 12 May, the festivities he had ordered in and around the *Trinità dei Monti* took place, following a programme which can be reconstructed very precisely by patiently cross-checking various documents of the time. Among these documents is a curious collection entitled *Roma festeggiante nel monte Pincio* by Vincenzo Maria Coronelli, the cosmographer of the Republic of Venice, whose two monumental globes made at the request of Cardinal d'Estrées in honour of Louis XIV now adorn one of the entrances to the Bibliothèque nationale de France. This work, which contains the account of two festivities, that of 12 May 1686 and another which took place on 20 April 1687 to celebrate the recovery of Louis XIV's health after his fistula operation, immortalizes the spectacle by recounting its progress. He

renders in all its finesse the overall sense of the event, probably hardly perceptible to the spectator, who was in the midst of a personal festive experience and amazed by so much splendour.

The entire hill was decorated - it should be remembered that at the time the famous *scalinata*, the staircase of the *Trinità dei Monti*, did not yet exist. The painter and architect Antonio Gherardi (1644-1702) from Rieti was commissioned to design the space. Thanks to two engravings by Pietro Santi Bartoli (1635-1700), kept in Rome in the Collezione Maurizio Fagiolo dell'Arco, it is possible to get a fairly accurate idea of the decor. At the foot of the hill, two kiosks were erected with portraits of the Pope and Louis XIV; on the ascent to the church, new trees were planted next to the existing ones, while torches with cups bearing alternately the papal coat of arms and that of Louis XIV were installed. At the top of the slope, the façade of the church disappeared under allegories, represented sometimes on painted decorations and sometimes on gilded bronzes: Religion, a Gallic Hercules, France, Piety, etc. At their sides were also Clovis, Charlemagne,

Saint Louis, Constantine, Theodosius and Philip Augustus. The glory of the king was symbolised by a large, transparent and luminous sun.

In the morning a mass, followed by a *Te Deum*, was celebrated in the church, in the presence of some eighty prelates and the cream of the local Francophile aristocracy. Outside, trumpet fanfares, the sound of drums and “*boîtes*” – today we would call them mortars or firecrackers – and were the aural manifestations of popular jubilation that contributed to the splendour and majesty of the celebration. A lunch (called “*dîner*” in the sources, according to the customs of the time) then brought together all the prelates at the *Propaganda Fide*. This feast was followed by a symphony, with a “recital in Italian verse in praise of his Majesty, sung by four of the most beautiful voices in Rome”, as the *Gazette de France* states. It was the cantata *Il trionfo della Fede*, with a libretto by Giuseppe Domenico De Totis and music by Alessandro Melani. In the evening, Cardinal d'Estrées offered nine cardinals a “light meal”, in reality a considerable feast, on the platform he had built in the Piazza

di Spagna, while the Duchess of Bracciano offered another to the Duke of Mantua on a second platform, prepared by her, which adjoined that of the cardinal. The slope of the Pincio was adorned with fifty pilasters decorated with cups and fleurs-de-lis, all illuminated, as well as trees adorned with luminous stars. Four hundred torches illuminated the façade of the church of the Trinità dei Monti. In the square, next to the two platforms, where large bowls of fruit and jams with wines and liqueurs were set up for the guests, the carriages were numerous and the crowd gathered around, charmed by the fountains of wine set up for them and the new distribution of alms to the poor that Cardinal d'Estrées had ordered. At the end, three concerts followed one another in the middle of the square on a large, carpeted platform, one of trumpets and drums, then a second of violins and, to close the festival, a symphony of various instruments accompanied a narrative sung in praise of the king by an “excellent voice” (*Gazette*).

The open-air setting that had been put in place included a very strong sensory dimension designed to immerse the



audience in a world of sound and light, where taste and aroma were also important, as was the physical contact with the heavy drapes that covered the stage structures. The union of the arts in a festival such as this had as its common denominator a rhetoric of magnificence, at that time shared by all the European aristocracies. According to one of the *Avvisi Marescotti* (these *avvisi* were a kind of weekly report on current affairs made on behalf of Cardinal Marescotti), the event cost its sponsor more than eight thousand ecus – in 1658 a university professor in Rome earned about one hundred and sixty-six ecus per year. By spending so lavishly, the Cardinal d'Estrées was making his status

and condition publicly known; at the same time, he was highlighting the importance of the French Crown in the diplomacy and international politics of the time. The simultaneous presence of people of very different ranks – we would now say of different social classes – gave the event a remarkable civil and collective dimension. Each of the participants, excited by the dazzling sound of the trumpets and delighted by the sweetness of the violins, surprised by the sumptuousness and majesty of the decor, carried away by the popular joy, felt the effects of the brilliance and was encouraged to praise the action of the King of France, defender and propagator of the Catholic faith.

# Prunkvolle Feste der französischen Krone im Rom des siebzehnten Jahrhunderts

Von Anne-Madeleine Goulet

Zur Zeit Ludwigs XIV. war Rom das Zentrum der katholischen Kirche und die Hauptstadt des Kirchenstaats. Die Botschafter der verschiedenen europäischen Nationen hielten sich dort neben Mitgliedern der großen Adelsfamilien und den Kardinälen an die örtlich üblichen Repräsentationspraktiken. Die französische Botschaft beim Heiligen Stuhl war die angesehenste diplomatische Vertretung der gesamten Christenheit. Der amtierende Botschafter musste die Interessen der Krone gegenüber dem *Pontifex Maximus* geschickt vertreten und bei internationalen Verhandlungen sein ganzes diplomatisches Können in die Waagschale werfen. Bei einer solchen Mission waren Prachtentfaltung und verschwenderische Ausgaben angesagt. Auch wenn sie von noch so kurzer Dauer waren, gehörten Unterhaltung und Feste

zu den herkömmlichen Mitteln, die den Vertretern fremder Königreiche in Rom zur Verfügung standen, um den Namen ihres Monarchen zu verherrlichen sowie ein Publikum zu beeindrucken und in ihren Bann zu ziehen, obwohl es an große Spektakel gewöhnt war. Am 12. Mai 1686 organisierte Kardinal César d'Estrées (1628-1714), der ein Bruder von Frankreichs Botschafter in Rom war, in der Ewigen Stadt ein unvergessliches Fest. Es fand in einem Umkreis statt, der die Kirche Santa Trinità dei Monti, deren Kardinalpriester er war, sowie den Palazzo *De propaganda fide* (in dem die für die Missionstätigkeit der katholischen Kirche zuständige Kongregation der römischen Kurie untergebracht war), den Monte Pincio und am Fuße dieses Hügels das Zentrum der Piazza di Spagna beim Barcaccia-Brunnen mit einschloss. Der Grund für die Feierlichkeiten war

die Unterzeichnung des Edikts von Fontainebleau, mit dem Ludwig XIV. am 18. Oktober 1685 das Edikt von Nantes aufhob, das seit 1598 die Rechte der Protestanten in Frankreich festgelegt hatte. Diese Widerrufung war Teil der Politik der religiösen Wiedervereinigung, die unter Ludwig XIII. begonnen hatte. Dessen Herrschaft bedeutete für die Protestanten den Verlust aller politischen Rechte.

Da der König das Edikt von Nantes außer Kraft setzte, hoffte er auf eine Lockerung der päpstlichen Haltung in dem seit 1673 andauernden Konflikt um das Regalrecht. Es betraf alle Rechte, die der französische König über eine Reihe von Diözesen in seinem Reich hatte, wenn dort die Stelle eines Titularbischofs vakant war, und wurde 1673 von Ludwig XIV. durch eine Verfügung in Saint-Germain im ganzen Land gültig. Diese Ausweitung löste einen erbitterten Konflikt mit dem päpstlichen Hof aus, der darin einen Ausdruck des herrschaftlichen Willens sah, sich in Frankreich in die Funktionsweise der Kirche einzumischen.

Trotz dieser Maßnahme, die das Vertrauen wieder herstellen sollte, musste Ludwig XIV. bald eine Ernüchterung hinnehmen. Zwar zeigte sich Innozenz XI. angesichts des Widerrufs sehr zufrieden, doch konnte er die wohlwollende und opportunistische Neutralität Frankreichs gegenüber dem Osmanischen Reich nicht vergessen, gegen das der Papst gerade einen Kreuzzug geführt hatte, der im September 1683 mit dem Sieg bei der Belagerung von Wien glücklich endete. So verband der Papst in einer Rede im März 1686 die Verdienste Ludwigs XIV. gegen die „Ketzer“ mit denen des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches gegen die Türken, was Kardinal d'Estrées sofort erzürnte. Er und sein Bruder, der Botschafter, beschlossen daraufhin, jeweils ein großes Fest zu veranstalten, dessen Pracht die Zurückhaltung des Papstes bei der Würdigung der Verdienste ihres Monarchen wettmachen sollte.

Nachdem die d'Estrées die Entscheidung getroffen hatten, diese Feierlichkeiten zu organisieren, setzten sie einen Prozess in Gang, der die französische Bevölkerung in Rom mobilisierte. Am 28. und 29.

April 1686 veranstaltete Marie-Anne de La Trémoille, eine Untertanin der französischen Krone, die durch ihre Heirat mit Flavio Orsini zur Herzogin von Bracciano geworden war und als *Princesse des Ursins* in die Geschichte einging, in ihrem Palast an der Piazza Navona eine Musik- und Gesangsakademie, um die Bekehrung der Hugenotten und die Rolle, die der „allerchristlichste König“ dabei spielte, zu feiern. Am 2. Mai war der Palazzo Farnese, der Sitz der französischen Botschaft, Schauplatz eines von François-Hannibal d'Estrées organisierten prunkvollen Festes. Am 11. Mai ließ Kardinal d'Estrées Vorräte an Brot, Wein, Fleisch und Fisch an über zweitausend Bettelordensklöster und *De-propaganda*-Seminare verteilen, unter denen wahrscheinlich die verschiedenen nationalen Kollegien (deutsch, ungarisch, maronitisch, englisch, schottisch und irisch) zu verstehen sind, die der Kongregation unterstellt waren. Am 12. Mai fanden in der Kirche Santa Trinità dei Monti und deren Umgebung die von ihm in Auftrag gegebenen Feierlichkeiten statt, die einem Programm folgten,

dessen Ablauf sehr genau rekonstruiert werden kann, wenn man verschiedene zeitgenössische Quellen mit viel Gedulde vergleicht. Unter diesen Dokumenten ist ein merkwürdiger Band, *Roma festeggiante nel monte Pincio* von Vincenzo Maria Coronelli, zu erwähnen, dem Kosmographen der Republik Venedig, dessen zwei monumentale Erdkugeln, die er auf die Bitte von Kardinal D'Estrées zu Ehren Ludwigs XIV. schuf, heute einen der Eingangsbereiche der französischen Nationalbibliothek schmücken. Dieses Werk, das den Bericht von zwei Festen enthält, nämlich dem vom 12. Mai 1686 und einem weiteren, das am 20. April 1687 zur Feier der Genesung Ludwigs XIV. nach einer Fisteloperation stattfand, macht das Ereignis unsterblich, indem es dessen Ablauf beschreibt. Es gibt in all ihrer Feinheit die globale Bedeutung des gesamten Geschehens wieder, die für den Zuschauer, der ganz im Erlebnis des Festes aufging und über so viel Pracht staunte, wahrscheinlich kaum wahrnehmbar war. Der ganze Hügel war geschmückt worden – es sei daran erinnert, dass es damals die Treppe der *Trinità dei Monti*,

die berühmte *Scalinata*, noch nicht gab. Mit der Gestaltung des Bereiches war der aus Rieti stammende Maler und Architekt Antonio Gherardi (1644-1702) beauftragt worden. Dank zweier Stiche von Pietro Santi Bartoli (1635-1700), die in der *Collezione Maurizio Fagiolo dell'Arco* in Rom aufbewahrt werden, ist es möglich, sich ein ziemlich genaues Bild von der Ausstattung zu machen. Am Fuß des Hügels waren zwei Pavillons mit Porträts des Papstes und Ludwigs XIV. errichtet, auf dem Weg hinauf zur Kirche neben den bestehenden Bäumen weitere gepflanzt und Fackeln mit Schalen aufgestellt worden, die abwechselnd das päpstliche Wappen und das Ludwigs XIV. trugen. Oben am Hang verschwand die Fassade der Kirche unter Allegorien, die teils auf gemalten Verzierungen, teils auf vergoldeten Bronzen dargestellt waren: die Religion, ein gallischer Herkules, Frankreich, die Frömmigkeit usw. An ihrer Seite standen auch Chlodwig, Karl der Große, Ludwig der Heilige, Konstantin, Theodosius und Philipp II. August. Die Herrlichkeit des Königs

wurde durch eine große, durchscheinende und leuchtende Sonne symbolisiert.

Am Morgen wurde in der Kirche eine Messe mit anschließendem *Te Deum* zelebriert, an der rund achtzig Prälaten und die *Crème de la Crème* der örtlichen frankophilen Aristokratie teilnahmen. Draußen ertönten Trompetenfanfaren, Trommeln und „Büchsen“ - heute würde man von Mörsern oder Knallkörpern sprechen -, all das akustische Äußerungen des Volksjubels, die dazu beitrugen, dem Fest Glanz und Erhabenheit zu verleihen. Bei einem *Déjeuner* [Mittagessen] (das in den Quellen entsprechend den damaligen Gepflogenheiten als *Dîner* [Abendessen] bezeichnet wird) kamen dann alle Prälaten in der *Propaganda fide* zusammen. Auf dieses Festmahl folgte eine Symphonie mit einer „Gesang italienischer Verse zum Lob seiner Majestät, die von vier der schönsten Stimmen Roms gesungen wurde“, wie es in der *Gazette de France* heißt. Es handelte sich um die Kantate *Il trionfo della Fede* nach einem Libretto von Giuseppe Domenico De Totis und mit der Musik von Alessandro Melani. Am Abend bot Kardinal d'Estrées neun

Kardinälen auf dem Podest, das er auf der Piazza di Spagna hatte errichten lassen, einen „Imbiss“ an – in Wirklichkeit ein reichliches Mahl – während die Herzogin von Bracciano dem Herzog von Mantua auf einem zweiten, von ihr vorbereiteten Podest, das an das des Kardinals angrenzte, ebenfalls einen „Imbiss“ anbot. Der Hang des *Pincio* war mit fünfzig Pilastern geschmückt, die mit Schalen und Lilien verziert und beleuchtet waren, sowie mit Bäumen, deren Dekoration aus leuchtenden Sternen bestand. Vierhundert Fackeln erhellten die Fassade der Kirche Trinità dei Monti. Auf dem Platz standen neben den beiden Podesten, auf denen sich große Becken mit Obst und Konfitüre sowie Wein und Liköre für die Gäste befanden, zahlreiche Kutschen. Bezaubert von den für sie aufgestellten Weinbrunnen und der Verteilung von Almosen an die Armen, die Kardinal d'Estrées angeordnet hatte, drängte sich eine große Menschenmenge. Auf einem großen Podium in der Mitte des Platzes folgten zum Abschluss des Festes drei Konzerte aufeinander: eines mit Trompeten und Trommeln, ein

zweites mit Geigen, und beim dritten begleitete eine Symphonie verschiedener Instrumente ein *Récit*, das zum Lob des Königs von einer „ausgezeichneten Stimme“ (*Gazette*) gesungen wurde.

Die Anlage unter freiem Himmel regte die Sinne der Zuschauer stark an und war darauf ausgerichtet, sie in eine Welt der Klänge und Lichter zu versetzen, in der auch Geschmack und Düfte eine Rolle spielten, ebenso wie das Berühren der schweren Behänge, mit denen die Gerüste verhüllt waren. Bei einem solchen Fest hatte die Kombination der Künste als gemeinsamen Nenner eine Rhetorik der Prachtentfaltung, die damals von allen europäischen Aristokratien geteilt wurde. Laut einem der *Avvisi Marescotti* (diese *Avvisi* waren eine Art wöchentlicher Nachrichtenbericht im Auftrag von Kardinal Marescotti) kostete das Ereignis den Auftraggeber mehr als 8000 Ecu – im Jahr 1658 verdiente ein Universitätsprofessor in Rom jährlich etwa 166 Ecu. Durch diese großzügigen Ausgaben machte der Kardinal d'Estrées seinen Status und seine Stellung öffentlich bekannt; gleichzeitig setzte er den

Einfluss der französischen Krone in der Diplomatie und der internationalen Politik der damaligen Zeit in Szene. Die gleichzeitige Anwesenheit von Menschen unterschiedlicher Ränge – heute würden wir sagen, verschiedener sozialer Klassen – verlieh dem Ereignis eine bemerkenswerte soziale und kollektive Dimension. Angeregt durch den strahlenden Klang der

Trompeten und entzückt von den sanften Klängen der Geigen, überrascht von der prächtigen und majestätischen Kulisse und getragen von der Freude des Volkes, erlebte jeder Teilnehmer die Wirkungen dieses hinreißenden Schauspiels und wurde dazu gebracht, den König von Frankreich als Verteidiger und Verbreiter des katholischen Glaubens zu loben.



*Vue de l'ascension du Monte Pincio éclairée par deux rangées de candélabres depuis la place jusqu'au sommet de la colline, gravure de Pietro San Bartoli extraite de l'ouvrage Roma festeggiante nel Monte Pincio, 1687.*





*Emmanuel Resche-Caserta*

## Emmanuel Resche-Caserta

**E**mmanuel Resche-Caserta est un violoniste franco-italien né en 1988. Il a acquis une solide réputation comme violon solo, notamment à la tête de l'orchestre *Les Arts Florissants*, dirigé par William Christie. Le chef franco-américain l'invite à mener son orchestre lors de différentes productions à travers le monde depuis 2017: à l'Opéra de Paris, à la *Brooklyn Academy of Music* et au *Lincoln Center* à New York, en tournée aux États-Unis, en Colombie, en Corée du Sud, en Russie et en Europe. Il est par ailleurs le directeur artistique du dernier enregistrement d'airs de cour des *Arts Florissants* paru en 2019 chez Harmonia Mundi et l'auteur d'un livre d'entretiens avec William Christie qui lui a été commandé pour fêter les 40 ans de l'ensemble et paru chez *Actes Sud* en 2021.

Emmanuel grandit dans le Cantal et passe ses étés en Calabre, traversant annuellement une Italie rêvée où se construit son goût artistique. Il se forme

au conservatoire de Clermont-Ferrand dans la classe de Raphaël Chenot. Après avoir obtenu son diplôme à Sciences Po Paris et étudié l'Histoire de l'Art, il décide de se consacrer entièrement à la musique, il étudie le violon baroque avec Pablo Valetti à l'Esmuc (Barcelone), François Fernandez au CNSMDP, Enrico Onofri au Conservatoire de Palermo (Italie), et à la Juilliard School de New York avec Monica Huggett, où sa rencontre avec William Christie fut déterminante.

Sa double culture et son attrait pour les beaux-arts nourrissent son jeu et son travail de recherche esthétique. Il a été invité comme directeur musical pour des projets d'orchestre au CNSMDP, avec l'orchestre baroque du Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou, ou comme formateur au *Jeune Orchestre Atlantique* de Saintes. Il est régulièrement invité comme violon solo et chambriste au sein d'ensembles en France, Belgique et Espagne.

En juin 2019, Emmanuel remporte l'audition qui lui assure le soutien de la fondation Jumpstart Jr. (Amsterdam) et le prêt d'un magnifique violon de Francesco

Ruggeri (Cremona, 1675) pour une durée de 10 ans.

Il vient d'être nommé professeur de violon baroque au Conservatoire d'Amsterdam.

---

**E**mmanuel Resche-Caserta is a French-Italian violinist born in 1988. He has acquired a solid reputation as solo violinist, notably at the head of the orchestra Les Arts Florissants, conducted by William Christie. The Franco-American conductor has invited him to lead his orchestra in various productions around the world since 2017: at the Paris Opera, the Brooklyn Academy of Music and Lincoln Center in New York, on tour in the United States, Colombia, South Korea, Russia and Europe. He is also the artistic director of Les Arts Florissants' latest recording of court arias, to be released in 2019 by Harmonia Mundi, and the author of a book of interviews with William Christie, commissioned to celebrate the ensemble's 40<sup>th</sup> anniversary and published by Actes Sud in 2021.

Emmanuel grew up in the Cantal region of France and spent his summers in Calabria, travelling through a dreamlike Italy where he developed his artistic taste. He attended the Clermont-Ferrand Conservatory in the class of Raphaël Chenot. After graduating from Sciences Po Paris and studying Art History, he decided to devote himself entirely to music, studying baroque violin with Pablo Valetti at the Esmuc (Barcelona), François Fernandez at the CNSMDP, Enrico Onofri at the Palermo Conservatory (Italy), and at the Juilliard School in New York with Monica Huggett, where his encounter with William Christie was a turning point.

His double culture and his attraction for the fine arts nourish his style of playing and his aesthetic research. He has been

invited to work as musical director for orchestral projects at the CNSMDP, with the Tchaikovsky Conservatory Baroque Orchestra in Moscow, or as a trainer at the Jeune Orchestre Atlantique in Saintes. He is regularly invited to perform as solo violinist and chamber musician with ensembles in France, Belgium and Spain.

In June 2019, Emmanuel won the audition that assured him the support of the Jumpstart Jr. (Amsterdam) and the loan of a magnificent violin by Francesco Ruggeri (Cremona, 1675) for a period of 10 years.

He was recently appointed professor of baroque violin at the Amsterdam Conservatory.

---

**D**er 1988 geborene französisch-italienische Geiger Emmanuel Resche-Caserta hat sich vor allem in William Christies Orchester *Les Arts Florissants* einen hervorragenden Ruf als Sologeiger erworben. Auf Einladung des französisch-amerikanischen Dirigenten leitet er seit 2017 dessen Orchester bei den verschiedensten Produktionen in der ganzen Welt, darunter an der *Opéra de Paris*, der *Brooklyn Academy of Music* und am *Lincoln Center* in New York, und ging auf Tournee durch die Vereinigten Staaten, durch Kolumbien, Südkorea, Russland

und Europa. Darüber hinaus ist er der künstlerische Leiter der letzten Aufnahme höfischer Arien von *Les Arts Florissants*, die 2019 bei Harmonia Mundi herauskam, sowie der Autor eines Buches, mit dem er zur Feier des 40jährigen Bestehens des Ensembles beauftragt wurde. Dieses Buch hat Gespräche mit William Christi zum Gegenstand und erschien 2021 bei *Actes Sud*.

Emmanuel wuchs im Cantal auf, seine Sommer aber verbrachte er in Kalabrien. Diese jährlichen Reisen durch ein von ihm erträumtes Italien blieben nicht

ohne Einfluss auf sein künstlerisches Empfinden. Seine Ausbildung absolvierte er am Konservatorium von Clermont-Ferrand in der Klasse von Raphaël Chenot. Nach seinem Abschluss an der französischen Elitehochschule für Politikwissenschaften in Paris und einem Studium der Kunstgeschichte beschloss er, sich ganz der Musik zu widmen. Er studierte Barockvioline bei Pablo Valetti an der Esmuc (Barcelona), bei François Fernandez am CNSMDP (Paris), bei Enrico Onofri am Konservatorium von Palermo (Italien) und an der Juilliard School in New York bei Monica Huggett, wo die für ihn entscheidende Begegnung mit William Christie stattfand.

Durch seine zwei Kulturen und sein Interesse für die bildende Kunst wird sein Spiel und seine ästhetische

Forschungsarbeit angeregt. Er wurde als musikalischer Leiter für Orchesterprojekte an das CNSMDP [Konservatorium für Musik und Tanz, Paris], das Barockorchester des Tschaikowsky-Konservatoriums in Moskau sowie als Ausbilder für das *Jeune Orchestre Atlantique* eingeladen. Er ist regelmäßig Gast als Soloeiger und Kammermusiker von Ensembles in Frankreich, Belgien und Spanien.

Im Juni 2019 gewann Emmanuel das Vorspiel, das ihm die Unterstützung der Stiftung Jumpstart Jr. (Amsterdam) verschuf, wodurch ihm eine wunderbare Violine von Francesco Ruggeri (Cremona, 1675) 10 Jahre lang überlassen wird.

Erst vor kurzem wurde er vom Amsterdamer Konservatorium zum Professor für Barockvioline ernannt.

## Note d'intention

Arcangelo Corelli, Matteo Fornari, violonistes, et Giovanni Lorenzo Lulier, violoncelliste, étaient habitués à jouer ensemble en musique de chambre lors des académies organisées par le cardinal Benedetto Pamphili et d'autres mélomanes influents de la Rome des années 1680. Pour des événements extraordinaires, sérénades en plein air ou fêtes religieuses à Saint-Louis-des-Français par exemple, ils étaient rejoints par d'autres musiciens pour former un véritable orchestre, aux

proportions variables. Ce noyau initial, de chambre, c'est celui que nous formons, Claire Lamquet, Patrizio Germone, et moi-même, habitués à explorer la sonate en trio depuis plus de dix ans avec nos ensembles respectifs. Comme à Rome aux temps de Corelli, nous avons voulu unir nos forces pour créer un événement extraordinaire, entouré de nos collègues les plus chers.

Emmanuel Resche-Caserta

## EXIT

Emmanuel Resche crée son ensemble EXIT en 2019, entouré de ses proches amis musiciens, afin de réaliser ses projets musicaux les plus personnels. C'est une porte ouverte, un moyen d'assouvir un besoin d'évasion. Chaque projet d'EXIT est l'aboutissement de recherches du fond, menées sur plusieurs années, le fruit

de réflexions sur la musique baroque et son interprétation, dans le but de sortir de l'ombre des partitions oubliées, ou bien d'apporter une vision différente, personnelle et éclairée, sur le répertoire connu. Le premier projet d'EXIT, le CD *Il Sud* (2019, label Passacaille), dédié à la musique du XVII<sup>ème</sup> siècle pour

violon dans le sud de l'Italie, a reçu un accueil très enthousiaste des critiques (5 Diapasons, Melómano de Oro, 4 étoiles De Volkskrant). En 2021, il initie le projet

*Trionfo Romano*. En 2022, EXIT collabore avec le chorégraphe et danseur baroque Hubert Hazebroucq pour un projet autour de Watteau au festival d'Utrecht.

## Hemiolia

Créé en 2008 par la violoncelliste Claire Lamquet, L'Ensemble Hemiolia a été pensé comme un regroupement de personnalités musicales fortes, un collectif dont la musique baroque est le langage commun. Le travail en petit effectif et sans chef permet une liberté et une réactivité dans le jeu nécessaire à la construction de l'idéal sonore et musical qui les réunit. Implanté dans les Hauts de France depuis sa création, l'Ensemble Hemiolia est résident du Grand Théâtre de Calais d'où il rayonne avec à son actif plusieurs centaines de prestations en France et dans le monde.

L'ensemble Hemiolia se produit avec des solistes de renom, comme Emmanuelle De Negri, Romain Leleu, Raphaël

Pidoux, Lucile Richardot, Juliette de Massy, Eugénie Lefebvre, Furio Zanasi, Marie Perbost, Denis Comtet... et se confronte à des univers différents comme en témoignent ses dernières créations: *Dixit Dominus* avec l'ensemble Vocal Les Métaboles, *Didon et Enée* de Purcell mis en scène par le chorégraphe Farid Berki (Compagnie Melting Spot), *La Passion selon Saint-Jean* avec le chœur du Concert d'Astrée... Il a réalisé 7 enregistrements salués par la critique et se produit dans de nombreux festivals et saisons musicales en France, Italie, Russie, Algérie, Colombie, Canada.

*L'Ensemble Hemiolia est soutenu par la DRAC Hauts-de-France, la Région Hauts-de-France, la Spedidam, l'ADAMI, le CNM, le FONPEPS, la Ville de Calais, EJS Lille et Les Eaux de Calais.*

## Background Note

Arcangelo Corelli, Matteo Fornari, violinists, and Giovanni Lorenzo Lulier, cellist, were accustomed to playing together in chamber music at the academies organised by Cardinal Benedetto Pamphili and other influential music lovers in Rome in the 1680s. For extraordinary events, such as open-air serenades or religious celebrations at San Luigi Dei Francesi, they were joined by other musicians to form a full orchestra

of varying proportions. This initial, chamber core is the one we form, Claire Lamquet, Patrizio Germone, and myself, who have been exploring the trio sonata for over ten years with our respective ensembles. As in Rome at the time of Corelli, we wanted to join forces to create an extraordinary event, surrounded by our dearest colleagues: EXIT

Emmanuel Resche-Caserta

## EXIT

Emmanuel Resche creates his ensemble EXIT in 2019, surrounded by his close musician friends, in order to realise his most personal musical projects. It is an open door, a means of satisfying a need to escape. Each EXIT project is the result of several years of research, the fruit of reflections on baroque

music and its interpretation, with the aim of bringing forgotten scores out of obscurity, or of bringing a different, personal and enlightened vision to well-known repertoire. EXIT's first project, the CD *Il Sud* (2019, on the Passacaille label), dedicated to 17th century violin music from southern Italy, received



a very enthusiastic reception from critics (5 Diapasons, Melómano d'Oro, 4 stars from Volkskrant). In 2021, he initiated the *Trionfo Romano* project.

In 2022, EXIT collaborated with the choreographer and baroque dancer Hubert Hazebroucq on a project on Watteau at the Utrecht Festival.

## Hemiolia

Created in 2008 by cellist Claire Lamquet, the Hemiolia Ensemble was conceived as a group of strong musical personalities, a collective whose common language is baroque music. Working with a small ensemble and without a conductor allows for the freedom and responsiveness necessary to build the sound and musical ideal that unites them. Based in the *Hauts de France* region since its creation, the Hemiolia Ensemble is resident at the *Grand Théâtre de Calais*, from where it has performed several hundred times in France and across the globe.

The Hemiolia ensemble performs with renowned soloists such as Emmanuelle De Negri, Romain Leleu, Raphaël Pidoux, Lucile Richardot, Juliette de Massy,

Eugénie Lefebvre, Furio Zanasi, Marie Perbost, Denis Comtet... and is confronted with different repertoires as shown by its latest creations: *Dixit Dominus* with the Vocal Ensemble *Les Métaboles*, Purcell's *Dido and Aeneas* directed by the choreographer Farid Berki (Melting Spot Company), *The Saint John Passion* with the *Concert d'Astrée* choir... The ensemble has made 7 critically acclaimed recordings and performs in numerous festivals and musical seasons in France, Italy, Russia, Algeria, Colombia, and Canada.

*Ensemble Hemiolia is supported by the DRAC Hauts-de-France, the Hauts-de-France Region, Spedidam, ADAMI, CNM, FONPEPS, The City of Calais, EJS Lille and Les Eaux de Calais.*

## Erläuterung

Die Geiger Arcangelo Corelli und Matteo Fornari sowie der Cellist Giovanni Lorenzo Lulier waren daran gewohnt, bei den von Kardinal Benedetto Pamphili und anderen einflussreichen Musikliebhabern im Rom der 1680er Jahre organisierten Akademien, gemeinsam Kammermusik zu spielen. Bei außergewöhnlichen Ereignissen wie Serenaden unter freiem Himmel oder religiösen Festen in *San Luigi dei Francesi* kamen andere Musiker hinzu, so dass ein richtiges Orchester entstand, dessen Größe allerdings

variieren konnte. Dieser ursprüngliche, kammermusikalische Kern besteht heute aus Claire Lamquet, Patrizio Germone und mir: Wir erforschen seit über zehn Jahren mit unseren jeweiligen Ensembles die Triosonate. Wie in Rom zu Corellis Zeiten wollten wir unsere Kräfte bündeln, um umgeben von unseren liebsten Kollegen ein außergewöhnliches Ereignis zu schaffen.

Emmanuel Resche-Caserta

## EXIT

Emmanuel Resche gründete sein Ensemble EXIT im Jahr 2019 und umgab sich dabei mit engen Musikerfreunden, um seine persönlichsten musikalischen Projekte zu verwirklichen. Damit öffnete er eine Tür und kann sein Bedürfnis

nach Aufbruch befriedigen. Jedes Projekt von EXIT ist das Resultat jahrelanger, grundlegender Forschungen, das Ergebnis von Überlegungen über die Barockmusik und ihre Interpretation mit dem Ziel, vergessene Werke ans Licht zu

bringen oder an bekannte Werke mit einer anderen, persönlichen und sachkundigen Sicht heranzugehen. EXITs erstes Projekt, die CD „Il Sud“ (2019, Label Passacaille), die der süditalienischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts gewidmet ist, wurde von den Kritikern hoch gelobt (5

Diapasons, Melómano de Oro, 4 Sterne De Volkskrant). 2021 leitete Emmanuel Resche das Projekt Trionfo Romano in die Wege. 2022 arbeitet EXIT mit dem Choreografen und Barocktänzer Hubert Hazebroucq für ein Projekt rund um Watteau beim Festival in Utrecht.

## Hemiolia

Das Ensemble Hemiolia wurde 2008 von der Cellistin Claire Lamquet gegründet und ist als Zusammenschluss starker musikalischer Persönlichkeiten gedacht, als Kollektiv, dessen gemeinsame Sprache die Barockmusik ist. Die Arbeit mit einer kleinen Besetzung und ohne Dirigenten ermöglicht eine Freiheit und Reaktionsfähigkeit im Spiel, die notwendig für die Verwirklichung des musikalischen und klanglichen Ideals sind, das sie verbindet. Das Ensemble Hemiolia ist seit seiner Gründung in der Region Hauts de France ansässig und Orchestra in Residence des *Grand Théâtre de Calais*, von wo aus es bereits

mit mehreren hundert Konzerten in Frankreich und der ganzen Welt auf Tournee ging.

Das Ensemble Hemiolia tritt mit renommierten Solisten wie Emmanuelle De Negri, Romain Leleu, Raphaël Pidoux, Lucile Richardot, Juliette de Massy, Eugénie Lefebvre, Furio Zanasi, Marie Perbost, Denis Comtet usw. auf und setzt sich mit verschiedenen musikalischen Konstellationen auseinander, wie seine jüngsten Produktionen belegen: „Dixit Dominus“ mit dem Vokalensemble Les Métaboles, Purcells „Dido and Ænea“ in der Inszenierung des Choreographen Farid Berki (Compagnie Melting Spot),

die „Johannes-Passion“ mit dem Chor von Le Concert d'Astrée usw. Seine sieben Aufnahmen wurden von der Kritik positiv aufgenommen. Außerdem tritt das Ensemble bei zahlreichen Festivals und Musiksaisons in Frankreich, Italien,

Russland, Algerien, Kolumbien und Kanada auf.

*Das Ensemble Hemiolia wird von der DRAC Hauts-de-France, der Region Hauts-de-France sowie von Spedidam, ADAMI, CNM, FONPEPS, der Stadt Calais, EJS Lille und Les Eaux de Calais unterstützt.*

## Cantata per la sera con sinfonie

18. Qual armonia Guerriera,  
Qual festoso rimbombo  
Di bellici strumenti,  
Rende sorda Giunone, e muti i Venti ?  
Qual improvviso lume  
Di mille faci, e mille  
Splende per l'etra, e de gl'orrori à scorno  
Sorge la Notte à gareggiar  
col Giorno.

### Aria

19. Venticelli, che spirate  
Dolcemente in faccia all'onde,  
Per pietà non v'adirate,  
O fuggite entro le sponde,  
Che à turbar mole si vasta  
D'un aura la più lieve, un soffio basta.

### Seconda

Arboscelli, che godete  
Dell'aurette i dolci fiati,  
Siate cauti, e non credete  
Al volar de venti alati,  
Che sè in quest'amena sponda  
Zeffiro v'infiorò,  
Borea vi sfronda.

20. Gioite, pur gioite  
Del gran Padre Quirino invitti Colli,  
Nè dal pianto nudrite  
Sian più le vostre arene, umide e molli,  
E con riso giocondo  
Trà l'ombra della Notte, esulti il Mondo.

## Cantate pour le soir avec des symphonies

18. Quelle harmonie guerrière  
Quel retentissement festif  
D'instruments belliqueux,  
Rend Junon sourde, et les vents muets?  
Quel éclair soudain  
De mille et mille éclats  
Brille dans le ciel, et méprisant les horreurs  
Surgit la Nuit pour se mesurer  
au Jour ?

### Aria

19. Vents légers, qui soupirez  
Doucement sur la face des vagues,  
Par pitié ne vous fâchez pas,  
Ou ne fuyez pas vers les rivages,  
Car pour troubler un monument si grand  
Le souffle de la plus légère brise suffit.

### Second

Arbrisseaux, qui profitez  
Des douces haleines des brises,  
Soyez prudents, et ne vous fiez point  
À l'envol des vents ailés,  
Si en cet aimable rivage,  
Zéphir vous a fait fleurir,  
Borée vous blesse.

20. Jouissez, cependant, jouissez  
Vous, collines invaincues du grand Quirinus  
Que ne soient plus nourries de pleurs  
Vos terres humides et douces,  
Et qu'avec un rire joyeux  
Entre les ombres de la Nuit, le Monde exulte.

## Cantata for the evening with Sinfonias

18. What a warlike harmony  
What a festive roar  
Of bellicose instruments,  
Makes Juno deaf, and silences the winds?  
A sudden flash  
from thousands and thousands of flashes  
Lights up the sky, whilst scorning the horrors,  
Night rises up to compete  
with the day.

### Aria

19. Soft winds, that sigh  
Gently over the head of the waves,  
For pity's sake don't be angry,  
And flee not t'ward the shore,  
For to unsettle so grand a monument  
The lightest breeze will suffice.

### Seconda

Shrubs, who revel in  
the sweet breath of the breezes,  
Be cautious, and trust not  
In the flight of the winged winds,  
If on this fair shore,  
Zephyr hath made you blossom,  
Boreas will wound you.

20. Savour, none the less, savour  
You unconquered hills of the great Quirinus  
Let your moist and sweet lands,  
Be no more filled with tears  
but with joyful laughter  
Between the shadows of the night, the world rejoices.

## Kantate Für Den Abend Mit Sinfonien

18. Welch kriegerische Harmonie  
Welch festlicher Klang  
Von kriegerischen Instrumenten,  
Macht Juno taub und die Winde stumm?  
Welch plötzlicher Blitz  
Von tausend und tausend Lichtern  
Funkelt am Himmel, und die Schrecken verachtend  
Tritt plötzlich die Nacht hervor, um sich mit dem  
Tag zu messen?

### Aria

19. Leichte Winde, die ihr sanft  
Auf dem Antlitz der Wellen seufzet,  
Habt Mitleid, erzürnt euch nicht,  
Und flieht auch nicht zu den Ufern,  
Denn um ein so großes Denkmal zu stören  
Genügt der Hauch der leichtesten Brise.

### Zweite Stimme

Sträucher, die ihr den süßen Atem  
Der Brisen genießt,  
Seid vorsichtig und vertraut nicht  
Auf den Flug der geflügelten Winde,  
Wenn an diesem lieblichen Ufer,  
Zephyr euch hat blühen lassen, verletzt euch  
Boreas.

20. Erfreut euch jedoch, erfreut euch,  
Ihr unbesiegten Hügel des großen Vaters Quirinus.  
Mögen Eure feuchten und süßen Böden  
nicht mehr von Tränen genährt werden,  
Auf dass mit fröhlichem Lachen  
Zwischen den Schatten der Nacht die Welt frohlocke.

### 21. Intermedio. Preludio Adagio – Largo Allemanda.

#### Aria

22. Sonora mia tromba  
Festeggia sì, sì,  
Risuona, rimbomba,  
Al dolce fragore  
Adora il mio core  
Si fortunato Di.

#### Seconda

Il Tebro trionfi  
Trionfi sì, sì,  
Festeggi, risuoni,  
E al dolce fragore  
Adori ogni core  
Si fortunato Di.

#### Air

22. Ma trompette sonore  
Célèbre, oui, oui  
Résonne, retentit,  
À cette douce clameur  
Mon cœur honore  
Un jour si heureux.

#### Second

Que le Tibre triomphe  
Qu'il triomphe, oui, oui,  
Célèbre, résonne,  
Et qu'à cette douce clameur  
Tout cœur honore  
Un jour si heureux.

#### Air

22. My trumpet is resounding  
Celebrating, yes, yes  
Rings out, resounds,  
To this gentle clamour  
My heart honours  
Such a felicitous day.

#### Seconda

May the Tiber triumph  
May it triumph, yes, yes,  
Celebrate, resound,  
And let this sweet clamour  
All hearts honour  
So felicitous a day.

#### Aria

22. Meine klangvolle Trompete  
Feiert, ja, ja  
Ertönt, erklingt,  
Zu diesem süßen Schall  
Ehrt mein Herz  
Einen so glücklichen Tag.

#### Zweite Stimme

Möge der Tiber triumphieren,  
Möge er triumphieren, ja, ja,  
Feiern, ertönen,  
Und möge zu diesem süßen Schall  
Jedes Herz  
Einen so glücklichen Tag ehren.

### 23. Intermedio. Allegro Corrente – Allegro Gavotta.

24. Sol di gioie, acceso, & Ebro  
Spenza amor fiamma di Marte,  
E si miri in ogni parte  
Trionfar la Senna, e il Tebro.

Con applauso alto, e giocondo  
Sino al Ciel, s'erga Parigi,  
Che alle glorie di Luigi  
Scena angusta è tutto il Mondo.

24. Nourri et ivre seulement de joies,  
Que l'amour éteigne la flamme de Mars  
Et que l'on voie en tout lieu  
Triompher la Seine et le Tibre.

Qu'avec un applaudissement fort et réjoui  
Paris s'élève, jusqu'au ciel,  
Car pour les gloires de Louis  
Le Monde entier est une trop étroite scène.

24. Nourished and intoxicated only with pleasures,  
Let love extinguish the flame of Mars  
And may we see in every place  
The Seine and the Tiber triumph.

That with a loud and cheerful applause  
Paris ascends to heaven,  
For the glories of Louis  
All the world is too confined a stage.

24. Genährt und trunken nur von Freuden,  
Möge die Liebe die Flamme des Mars auslöschen.  
Und möge man an jedem Ort sehen,  
Wie die Seine und der Tiber triumphieren.

Möge mit lautem, fröhlichem Applaus  
Paris sich bis zum Himmel erheben,  
Denn für Ludwigs Ruhm  
Ist die ganze Welt eine zu enge Bühne.



*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 even if it was only built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to 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 Spectacles' 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 Bauarbeiten 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 sich 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](mailto:amisoperaroyal@gmail.com)  
+33 1 30 83 70 92



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

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

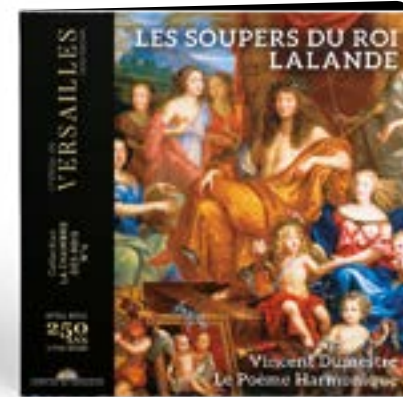
Contact : [mecenas@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecenas@chateauversailles-spectacles.fr)  
+33 1 30 83 76 35

# LA COLLECTION

Château de

# VERSAILLES

Spectacles







# LIVE OPERA VERSAILLES



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

**Enregistré du 15 au 19 juin 2021 à la Salle des  
Croisades du Château de Versailles**

Prise de son : Lucile Metz et Aude-Marie Piloz  
Direction artistique et montage : Aude-Marie Piloz

Traductions anglaises : Christopher Bayton  
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt  
Traduction française de la cantate : Emmanuel  
Resche-Caserta

Cet enregistrement a bénéficié du soutien  
de l'ADOR - Les Amis de l'Opéra Roya

Diapason : 392 hz  
Tempérament : mésotonique 1/6

Remerciements :

Stéphane Resche et Stéphane Miglierina pour leurs  
conseils de traduction pour la cantate, Philippe  
Herbille pour la réalisation des partitions, William  
Christie pour son soutien et sa présence inspirante  
lors du concert et enfin Laurent Brunner et Sylvie  
Hamard pour nous avoir permis de réaliser ce projet  
imaginé il y a plus de dix ans.

**Collection Château de Versailles Spectacles**

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

Laurent Brunner, directeur  
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions disco-  
graphiques  
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition  
Roxana Boscaino, Ségolène Carron, conception  
graphique

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

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

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 **Château de Versailles Spectacles**

Couverture : *Louis XIV en empereur romain vainqueur*,  
par Antoine Coysevox, 1715 ; p. 6, 9, 30, 31, 48 © Domaine  
public ; p. 7 © Franz Griens ; p. 29 original conservé  
à Stockholm, Kungliga biblioteket, KoB Pl.AF 24:51 ;  
p. 49 © Djavanshir ; p. 63 © Thomas Garnier ;  
p. 67 © Agathe Poupeney ;  
4<sup>ème</sup> de couverture : © Domaine public  
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles







Gravure extraite de l'ouvrage Roma festeggiante nel Monte Pincio, 1687.