

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Collection
LA CHAMBRE DES ROIS
N°7


CHÂTEAU DE VERSAILLES

TÉNÈBRES & ABYSSES

Leçons pour la Semaine Sainte

Lalande · Fiocco · Pollio

Eugénie Lefebvre
Ensemble Leviathan
Lucile Tessier

MENU

TÉNÈBRES & ABYSSES

60'00

Leçons pour la Semaine Sainte à voix seule et basses obligées

Eugénie Lefebvre, soprano

Ensemble Leviathan

Camille Dupont, violoncelle et basse de violon

Julie Dessaint, viole de gambe et violone

Clément Geoffroy, clavecin

Loris Barrucand, orgue

Lucile Tessier, basson baroque et direction artistique

Hector-Joseph Fiocco (1703 – 1741)

Lamentatio Prima

1	De lamentatione Jeremiæ prophetæ	3'52
2	Defixæ sunt	2'31
3	Jod – Sederunt in terra – Caph	3'32
4	Defecerunt præ lacrimis – Jerusalem	3'57

Jean-Baptiste (1699 – 1782) ou Antoine (1672 – 1744) Forqueray (Focroy)

Suite à 3 violes

5	Allemande	4'29
6	Courante	2'16
7	Sarabande	2'46

Pierre-Louis Pollio (1724 – 1796)

Première leçon de Jérémie du Samedi Saint

8	Incipit Lamentatio Jeremiæ prophetæ	0'43
9	Aleph – Quomodo sedet – Beth – Plorans ploravit – Omnes amici ejus	3'51
10	Viæ Sion lugent – He	1'37
11	Facti sunt hostes ejus	1'09
12	Jerusalem	1'49

Joseph Bodin de Boismortier (1689 – 1755)

Sonate à trois flûtes sans basses (arr. pour basson, viole de gambe, violoncelle et basse-continue)

13	Doucement	2'35
14	Courante	2'18
15	Allemande	3'26
16	Premier Menuet – Deuxième Menuet	3'02

Joseph Michel (1688 – 1736)

Troisième leçon du deuxième jour pour dessus, violoncelle et basson obligés et basse-continue

17	Jerusalem	2'38
----	-----------	------

Michel-Richard de Lalande (1657 – 1726)

Troisième leçon du Vendredi

18	Incipit oratio Jeremiæ prophetæ	0'43
19	Recordare Domine	1'44
20	Pupilli facti sumus – Cervicibus nostris – Lassis non dabatur – Recordare Domine – Ægypto debimus	4'18
21	In animabus nostris	0'35
22	Pellis nostra – Mulieres in Sion – Recordare Domine – Jerusalem	6'01



Vanité ou Allégorie de la vie humaine, Philippe de Champaigne, 1671

À l'ombre des Lumières Ténèbres vocales et instrumentales du XVIII^e siècle

Par Lucile Tessier

Cela fait bientôt dix ans que j'ai la chance et le bonheur d'exercer le métier de bassoniste baroque dans divers ensembles et orchestres spécialisés. Ayant commencé la musique par la flûte à bec, j'ai choisi le basson car c'est un instrument par essence «accompagnateur»: par le son charnu et brillant qui le caractérise, il peut soutenir et mettre en valeur le reste des musiciens, autant en orchestre qu'en musique de chambre.

Au-delà du métier de bassoniste, j'ai donc surtout dû apprendre celui de continuiste. En effet, le basson est toujours partie intégrante de ce qu'on appelle la «basse continue» ou «*continuo*», le groupe d'instruments de basse qui joue la ligne la plus grave, et accompagne chanteurs et instruments. Dans la pratique musicale historiquement informée qui est la nôtre, le *continuo* peut aller d'un simple clavecin à un groupe très fourni de divers instruments mélodiques et harmoniques:

théorbe, orgue, violoncelle, viole de gambe, serpent ou harpe...

Le *continuo* est un art difficile et qui prend des années à maîtriser complètement: il faut bien sûr jouer juste et en place, mais notamment avoir une grande capacité d'adaptation et d'écoute. Il s'agit de savoir quand suivre le chanteur, quand se faire discret et s'effacer, et quand prendre la parole pour faire avancer le discours et relancer l'énergie qui peut parfois se perdre en cours de route. Constituer, à plusieurs, un groupe de basses s'entendant assez bien pour faire ce travail collectivement est souvent un mélange entre une bonne communication, du temps de travail et une dose importante de hasard! Étant tous professionnels, nous arrivons toujours au cours d'une production à faire en sorte que ce mélange opère et que le travail se passe bien. Cependant, il arrive de temps en temps, au fil des divers projets, que des vraies rencontres musicales se fassent

entre continuistes, où le son, l'énergie, la ligne, tous ces éléments se mettent en place immédiatement, dans une sorte d'évidence. Ces rencontres sont rares et précieuses, sortes de « coup de foudre » musicaux, et quand elles arrivent, l'on fait en sorte de se recroiser le plus souvent possible...

Est-il nécessaire de le préciser? En constituant mon équipe pour ce disque de basses instrumentales, j'ai évidemment réuni les « bassistes » les plus chers à mon cœur, ceux avec lesquels je partage des envies musicales très fortes, une même énergie: dès que la première note est posée, peu importe les difficultés et les petits accrocs qui peuvent survenir, je sais que nous allons dans la même direction. À la fin de ce disque, vous pourrez d'ailleurs – si vous tendez l'oreille – découvrir avec l'extrait du « Jérusalem » de Fiocco un petit aperçu de l'atmosphère de travail joyeuse et confiante que nous avons réussi à créer ensemble...

J'ai fondé l'Ensemble Leviathan pour jouer des musiques composées pour la scène, et j'ai toujours eu plus d'affinités pour le

répertoire profane. N'ayant absolument pas été élevée dans la religion, la musique sacrée m'a toujours paru lointaine, même si je passe beaucoup de temps à la jouer par ailleurs et que je m'y sens tout à fait à l'aise en tant qu'interprète.

Cependant, le répertoire des leçons de ténèbres m'a toujours fasciné, justement par son aspect dramatique, presque théâtral. L'atmosphère exaltée de la Semaine Sainte, et ce contraste entre une contrition extrême et l'exubérance des sentiments exprimés dans le texte des *Lamentations* de Jérémie m'ont toujours intéressée au plus haut point. Ce texte passionné a bien sûr inspiré de nombreux compositeurs, et tout comme les airs de folie au théâtre, les a poussés à des créations musicales extrêmement contrastées et riches. Il m'a semblé que ce répertoire était parfait pour la voix sonore et riche d'Eugénie Lefebvre, loin de l'image qu'on peut se faire des voix « baroques » légères, presque enfantines, souvent associées à la musique sacrée. J'avais depuis longtemps envie de créer un programme mêlant la voix à un effectif de basses instrumentales; la rencontre avec ce répertoire de leçons de ténèbres pour

voix de soprano et basses instrumentales m'en a fourni l'occasion parfaite. Nous avons eu la grande chance d'être accueilli en résidence de travail à Valenciennes par le festival Embarquement Immédiat, dans des conditions idéales, avec le temps de lire de la musique, d'expérimenter, de s'égarer et de faire le tri...

Parmi toutes ces leçons de ténèbres, nous avons donc fait une sélection, arrangé certaines pièces, et j'ai adjoint à ce répertoire vocal des sonates instrumentales qui permettent d'entendre autrement le dialogue entre les différents timbres de nos instruments.

La leçon de Fiocco a été très légèrement détournée de son effectif original: nous avons remplacé les trois violoncelles par notre effectif – viole de gambe, violoncelle

et basson. Pour celle de Lalande, qui est à l'origine écrite simplement pour soprano et basse continue, nous nous sommes amusés à instrumenter la basse de façon variée, et à composer ou improviser des contreparties qui viennent dialoguer avec la voix. Pollio est une œuvre inédite, jamais rejouée depuis le XVIII^e siècle et découverte grâce à la complicité de Yannick Lemaire et l'équipes de l'IReMus, que je salue au passage. Nous n'avons pas résisté à vous glisser un extrait d'une leçon de Joseph Michel qui a été écrite exactement pour notre formation : basson, violoncelle, soprano et basse continue (ici orgue, clavecin et violone).

Nous espérons que l'écoute de ce disque sera aussi riche, plaisante et fourmillante d'émotions que sa fabrication.

In the Shadow of the Lights

18th century vocal and instrumental *Ténèbres*

By Lucile Tessier

I have had the good fortune and joy of playing the baroque bassoon in various ensembles and specialist orchestras for almost ten years. Having begun music with the recorder, I chose the bassoon because it is essentially an “accompanying” instrument: with its characteristic fleshy and brilliant sound, it can support and enhance the rest of the musicians, both in orchestras and in chamber music.

Apart from the task of being a bassoon player, I had to learn the art of being a continuo player. Indeed, the bassoon is always an integral part of what is called the *basso continuo*, the group of bass instruments that plays the lowest part, accompanying both singers and instrumentalists. In historically informed musical practice, the continuo can range from a simple harpsichord to a large group of various melodic and harmonic instruments: theorbo, organ, cello, viola da gamba, serpent, and harp.

Continuo is a difficult art that takes years to master completely: of course, you have to play in tune and in place, but above all you have to have a great capacity to adapt and to listen. It is a question of knowing when to follow the singer, when to be discreet, when to hold back, and when to speak up to move the discourse forward to rekindle the energy that may occasionally get lost along the way. Putting together a group of bass players who get along well enough to do this work collectively is often a mixture of good communication, work time and a large dose of luck! All of us being professionals, we always manage to make this mix work smoothly, resulting in a good a production. However, it happens from time to time, in the course of various projects, that real musical encounters take place between continuists, where the sound, the energy, the line, all these elements come together immediately, in a sort of self-evidence. These encounters are rare and precious,

a kind of musical “love at first sight”, and when they happen, we make sure we meet again as often as possible... Does it need to be said? When I put together my team for this instrumental bass recording, I obviously brought together the “bassists” who are closest to my heart, those with whom I share a strong musical desire and the same energy: as soon as the first note is struck, no matter what the difficulties and the little hiccups that may arise, I know that we are heading in the same direction. If you listen carefully, you will get a glimpse of the joyful and confident working atmosphere we were able to create together with the sample from Fiocco's “Jerusalem” added at the end of this record.

I founded the Ensemble Leviathan to play music composed for the stage, and I have always had a greater affinity for the secular repertoire. As I was not brought up in religion at all, sacred music has always seemed remote to me, even though I spend a lot of time playing it and I feel very comfortable with it as a performer. However, the repertoire of the *leçons de ténèbres* has always fascinated me, precisely because of its dramatic, almost

theatrical aspect. The exalted atmosphere of Holy Week, and the contrast between extreme contrition and the exuberance of the feelings expressed in the text of the Lamentations of Jeremiah have always interested me greatly. This passionate text has of course inspired many composers, and just like the mad arias in the theatre, has led them to extremely contrasting and rich musical creations. It seemed to me that this repertoire was perfect for Eugénie Lefebvre's rich, sonorous voice, far from the image one might have of the light, almost childlike “baroque” voices often associated with sacred music.

I have been wanting for some time to create a programme combining the voice with a group of instrumental basses; the encounter with this repertoire of *leçons de ténèbres* for soprano voice and instrumental basses provided the perfect opportunity. We were very lucky to be welcomed into a working residency in Valenciennes by the Festival Embarquement Immédiat, in ideal conditions, with time to read music, experiment, get lost and think things through...

Among all these *leçons de ténèbres*, we have made a selection, arranged certain pieces, and I have added to this vocal repertoire instrumental sonatas which allow us to hear the dialogue between the different timbres of our instruments in a different way. Fiocco's *leçon* has been very slightly modified from its original instrumentation: we have replaced the three cellos with our own instrumental forces – viola da gamba, cello and bassoon. For Lalande's work, which was originally written simply for soprano and *basso continuo*, we had fun instrumenting the bass in a variety of ways and composing or improvising

counterpoints that come into dialogue with the voice. Pollio's is an unpublished work, not having been performed since the 18th century and rediscovered thanks to the complicity of Yannick Lemaire and the IRemus teams, whom I salute in passing. We could not resist slipping in for you an extract from a *leçon* by Joseph Michel which was written for our precise formation: bassoon, cello, soprano and *basso continuo* (here organ, harpsichord and violin).

We hope that listening to this recording will be as rich, pleasant and full of emotion as the making of it.

Im Schatten der Lichter

Vokale und instrumentale *Ténèbres* des 18. Jahrhunderts

Von Lucile Tessier

Seit fast zehn Jahren habe ich das Glück und die Freude, den Beruf einer Barockfagottistin in verschiedenen einschlägigen Ensembles und Orchestern auszuüben. Da ich an die

Musik ursprünglich mit der Blockflöte heranging, habe ich mich für das Fagott entschieden, weil es von seinem Wesen her ein „Begleitinstrument“ ist: Durch den vollen, brillanten Klang, der es

charakterisiert, kann es die übrigen Musiker sowohl im Orchester als auch in der Kammermusik unterstützen und zur Geltung bringen.

Neben dem Beruf einer Fagottistin musste ich also vor allem den einer Continuospielerin erlernen. Das Fagott ist nämlich immer Teil des sogenannten „Basso continuo“ oder „Continuo“, also der Bassinstrumente, die die tiefste Linie spielen und Sänger und Instrumente begleiten. In unserer historisch informierten Musikpraxis kann das Continuo von einem einfachen Cembalo bis hin zu einer umfangreichen Gruppe verschiedener Melodie- und Harmonieinstrumente reichen: Theorbe, Orgel, Cello, Viola da Gamba, Serpent oder Harfe u.a.m.

Das Continuo ist eine schwierige Kunst, die man erst nach Jahren vollständig beherrscht: Natürlich muss man nicht nur richtig und präzise spielen, sondern vor allem sehr anpassungsfähig sein und gut zuhören können. Es ist wichtig zu wissen, wann man dem Sänger folgt, wann man sich unauffällig verhält und zurücktritt

und wann man „das Wort ergreift“, um den Diskurs voranzutreiben und die Energie, die manchmal unterwegs verloren geht, wieder anzukurbeln. Will man gemeinsam eine Gruppe von Bässen zusammenzustellen, die sich gut genug verstehen, um diese Arbeit durchführen zu können, ist oft eine Mischung aus guter Kommunikation, Arbeitszeit und auch einer großen Portion Zufall nötig! Da wir alle Profis sind, gelingt es uns im Laufe einer Produktion immer, diese Komponenten zum Tragen zu bringen, sodass die Arbeit gut verläuft. Doch kommt es bei den verschiedenen Projekten hin und wieder auch zu außergewöhnlichen musikalischen Begegnungen zwischen den Continuospielern, bei denen sich der Klang, die Energie, die Linie, all diese Elemente sofort in einer Art Selbstverständlichkeit zusammenfügen. Diese Begegnungen sind selten und wertvoll, eine Art musikalische „Liebe auf den ersten Blick“, und wenn sie stattfindet, sorgt man dafür, dass man sich so oft wie möglich wieder trifft.

Es liegt auf der Hand, dass ich bei der Zusammenstellung meines Teams für

diese CD die „Bassisten“ versammelt habe, die mir am meisten am Herzen liegen, mit denen mich gleiche musikalische Neigungen verbinden und ich gemeinsame Energien teile: Sobald die erste Note gespielt ist, weiß ich, dass wir die gleiche Richtung einschlagen, egal wie viele Schwierigkeiten und kleine Probleme es auch geben mag. Am Ende der CD können Sie übrigens – wenn Sie aufmerksam zuhören – durch den Auszug aus Fioccos „Jerusalem“ einen kleinen Einblick in die fröhliche und vertrauensvolle Arbeitsatmosphäre entdecken, die wir gemeinsam schaffen konnten...

Ich habe das Ensemble Leviathan gegründet, um Musik zu spielen, die für die Bühne komponiert wurde, wobei ich schon immer eine größere Vorliebe für das weltliche Repertoire hatte. Da ich absolut keine religiöse Erziehung erhalten habe, war mir sakrale Musik immer fern, obwohl ich viel Zeit damit verbringe sie zu spielen, und mich auch als Interpretin dabei sehr wohl fühle.

Dennoch hat mich das Repertoire der *Leçons de ténèbres* [Lektionen der Finsternis]¹ immer fasziniert, gerade wegen seines dramatischen, fast theatralischen Aspekts. Die übersteigerte Atmosphäre der Karwoche und der Kontrast zwischen äußerster Reue und dem Überschwang an Gefühlen, die im Text der Klagelieder Jeremias zum Ausdruck kommen, haben mich immer sehr interessiert. Dieser leidenschaftliche Text inspirierte natürlich viele Komponisten und regte sie genau wie die Wahnsinnsarien im Theater zu äußerst kontrastreichen, imposanten musikalischen Kreationen an. Es schien mir, dass dieses Repertoire für die klangvolle, großartige Stimme von Eugénie Lefebvre perfekt geeignet ist, weit entfernt von der Vorstellung, die man sich von leichten, fast kindlichen „Barock“-Stimmen machen kann, die oft mit geistlicher Musik in Verbindung gebracht werden.

Ich hatte schon lange den Wunsch, ein Programm zusammenzustellen, das eine Singstimme mit einer Besetzung

¹ Die *Leçons de Ténèbres* sind eine liturgische Musikgattung, die im 17. Jahrhundert in Frankreich entstand und für die erste der drei Metten der Karwoche bestimmt war (Anm. d. Ü.).

von Instrumentalbässen verbindet; die Begegnung mit diesem Repertoire der *Leçons de ténèbres* für Sopranstimme und Instrumentalbässe bot mir die perfekte Gelegenheit dazu. Wir hatten das große Glück, vom Festival Embarquement Immédiat in Valenciennes zu einem Arbeitsaufenthalt unter idealen Bedingungen eingeladen zu werden, mit genügend Zeit, um Musik vom Blatt zu lesen, zu experimentieren, sich zu verirren und auszusortieren.

Aus all diesen *Leçons des ténèbres* haben wir also eine Auswahl getroffen und einige Stücke bearbeitet. Außerdem habe ich diesem Vokalrepertoire Instrumentalsonaten hinzugefügt, die es ermöglichen, den Dialog zwischen den verschiedenen Timbres unserer Instrumente auf neue Weise zu Gehör zu bringen.

Fioccos *Leçon* wurde sehr leicht gegenüber ihrer ursprünglichen Instrumentation abgewandelt: Wir ersetzten die drei Celli durch unsere Besetzung – Gambe,

Cello und Fagott. Bei Lalandes *Leçon*, die ursprünglich nur für Sopran und Basso continuo geschrieben wurde, haben wir uns mit Vergnügen die Freiheit genommen, den Bass auf verschiedene Weise zu instrumentieren, Gegenstimmen zu komponieren oder zu improvisieren, die mit der Stimme in Dialog treten. Pollios ist ein unveröffentlichtes Werk, das seit dem 18. Jahrhundert nie wieder gespielt und dank der freundlichen Mitarbeit von Yannick Lemaire und den Teams von IRemus, die ich übrigens herzlich grüße, entdeckt wurde. Wir konnten nicht widerstehen, einen Auszug aus einer *Leçon* von Joseph Michel für Sie einzuschieben. Der Komponist schrieb sie genau für unsere Besetzung: Fagott, Cello, Sopran und Basso continuo (hier Orgel, Cembalo und Violine).

Wir hoffen, dass das Hören dieser CD für Sie genauso bereichernd, vergnüglich und voller Emotionen ist, wie für uns deren Herstellung war.



Marie Madeleine en extase, Le Caravage, 1606

Le répertoire avec basse obligée

Par Fabien Guilloux

Le recours au *continuo* est sans conteste ce qui unit et caractérise le répertoire savant de la musique occidentale entre la fin du XVI^e siècle et la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le *continuo* est une technique permettant d'accompagner une ou plusieurs parties vocales ou instrumentales en improvisant à partir d'une ligne de basse. Comme son nom l'indique, cette ligne de *basse continue* qui court tout au long d'une pièce sert aux musiciens pour «réaliser» un accompagnement sous forme d'accords ou de contrepoints. Pour les guider, on indique sur cette ligne de basse des altérations (bémols, dièses ou bécarres) et des chiffres qui désignent les accords devant être formés. Ce principe de la basse chiffrée qui apparaît autour de 1600 a joué un rôle fondamental dans le développement de la musique pendant près de deux siècles et, même au-delà en devenant la base de l'enseignement, de la

composition et de l'analyse tout au long des XIX^e et XX^e siècles.

Traditionnellement, la réalisation de la basse continue était confiée à des instruments polyphoniques à claviers (orgue, clavecin), à cordes pincées (théorbe, luth, guitare, harpe) ou à cordes frottées (basse de viole, violone, violoncelle). Quant à la ligne de basse proprement dite, selon les besoins, elle pouvait être doublée par un ou plusieurs instruments graves à archet (basse de viole, violone, violoncelle, contrebasse) ou à vent (basson, serpent, trombone). Ce groupe variable d'instrumentistes, pouvant aller d'un continuiste seul à un ensemble fourni d'une dizaine de musiciens expérimentés, constituait le socle structurel et le noyau «orchestral» de toute composition musicale, tant du répertoire vocal qu'instrumental, tant religieux que profane.

Les techniques d'improvisation pour les instruments à claviers et à cordes pincées sont aujourd'hui bien connues et pratiquées par une très grande majorité d'interprètes. Celles pour instruments à cordes frottées le sont moins alors même que la pratique en est attestée et documentée comme par exemple, en France, dans la *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle* (1741) de Michel Corrette (1707-1795) qui indique la manière d'improviser au violoncelle un accompagnement, soit sous la forme d'accords de notes diversement arpégées, soit par la réalisation d'une seconde voix à partir de la ligne de basse continue. En revanche, on ignore très souvent que les instrumentistes à vent appelés à venir renforcer localement le *continuo*, pouvaient eux aussi se livrer à des improvisations selon des règles bien établies. Ces dernières reposaient pour l'essentiel sur les techniques de l'ornementation et de l'improvisation sur *cantus firmus* qui s'enracinaient dans une longue tradition remontant à l'époque médiévale et toujours en usage auprès des corporations de joueurs d'instruments,

les ménétriers, aux XVII^e et XVIII^e siècles. D'un côté, l'ornementation permettait d'agrémenter la ligne de basse continue par des modifications mélodiques et rythmiques afin de l'embellir, de la varier et de l'amplifier. D'un autre côté, l'improvisation sur un *cantus firmus* consistait à inventer une seconde voix qui évoluait soit en parallèle, soit qui procédait par jeux d'imitation contrapuntique avec la basse.

Ces techniques de jeu et de composition se transmettaient oralement de maître à élève et, par conséquent, ont laissé peu de traces dans les sources musicales des XVII^e et XVIII^e siècles. Si elles sont attestées au sein des compagnies de ménétriers qui fondaient sur elles la réputation de leurs membres, c'est surtout dans les archives des écoles maïtrisiennes liées aux institutions ecclésiales qu'il est possible de les observer. Il était en effet courant que le joueur de serpent, de basson, de violoncelle ou même de contrebasse qui accompagnait le chœur puisse improviser sur la ligne du plain-chant au même titre que les chanteurs ; c'étaient d'ailleurs là des compétences recherchées et attendues

par les employeurs. La redécouverte de l'ancienne bibliothèque musicale du chapitre Saint-Vincent de Soignies (Belgique) a permis de faire des avancées notables dans notre compréhension de ces pratiques. Le matériel d'exécution y diffère en effet des partitions conservées : en lieu et place de l'unique partie de basse continue notée sur ces dernières, on relève plusieurs parties séparées de basses (serpent, basson, violoncelle, contrebasse) clairement distinctes. Elles sont, pour la plupart, notées en recourant aux techniques et procédés de l'improvisation et étaient sans doute destinées à de jeunes instrumentistes pour suppléer à leur inexpérience. Partant de cette hypothèse, on constate que les musiciens étaient non seulement en mesure d'improviser à partir de la ligne de basse des accompagnements par des formules stéréotypées d'arpèges, mais également d'inventer des voies autonomes et de brèves ritournelles instrumentales (préludes, interludes, postludes) en reprenant des éléments à la ligne de basse ou aux parties vocales des chanteurs.

Dans l'espace francophone, ces ensembles de basses instrumentales pouvant réunir des effectifs variables de bassons, de serpents, de violoncelles et de contrebasses pour la réalisation de la basse continue, constituaient le noyau orchestral de base des musiques capitulaires des saintes-chapelles, des cathédrales, des collégiales ou des paroisses aisées ; les dessus d'instruments (violons, flûtes, hautbois) n'y étaient que très exceptionnellement admis et seules les chapelles palatines étaient généralement dotées d'orchestres complets. Cette particularité sonore des églises françaises déroutait les voyageurs étrangers habitués à plus de chatoiement orchestral. Il était pourtant d'usage et n'était pas, comme on l'a souvent interprété, la manifestation d'un certain conservatisme ou d'une austérité musicale. Bien au contraire, tout en s'ancrant dans une longue tradition, ce dispositif a donné naissance à tout un répertoire riche, varié et inventif visant à composer avec les contraintes données d'un ambitus situé dans le grave et une palette restreinte de *coloris* instrumentaux.

Les pièces choisies et réunies par Lucile Tessier et l'Ensemble Léviathan illustrent cet art de composer, d'improviser et d'orchestrer avec des basses instrumentales à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles. Le choix s'est ici porté sur une sélection de quatre lamentations pour l'office des Ténèbres pour voix seule et *continuo* aux effectifs plus ou moins étoffés qui mettent en œuvre ces techniques d'improvisation. Les quatre compositeurs retenus ont comme point commun d'avoir tous été formés au sein d'une maîtrise capitulaire et d'y avoir ensuite exercé leur art. Le plus ancien, Michel-Richard de Lalande (1657-1726), avant de faire carrière à la Chapelle royale de Versailles à partir de 1683, travailla pour diverses collégiales et paroisses parisiennes: son cycle de lamentations publié de manière posthume en 1730 pourrait avoir été composé pour la Sainte-Chapelle de Paris vers 1680 ou pour le monastère de l'Assomption où deux de ses filles se trouvaient en pension. De Joseph Michel (1688-1736) nous savons peu de choses si ce n'est qu'il occupa le poste prestigieux de maître de musique à la Sainte-Chapelle de Dijon

entre 1709 et 1736. C'est aussi à Dijon qu'il publia un an avant sa mort, un *Recueil de XX Leçons de Jeremie à une, deux, et trois voix à symphonie et sans symphonie avec un Miserere*. Toujours à Dijon, Michel eut pour élève Pierre-Louis Pollio (1724-1796). La production musicale pléthorique de ce dernier, récemment redécouverte, est une illustration exemplaire du savoir-faire d'un maître de musique au XVIII^e siècle. Après quelques postes secondaires à Aire-sur-la-Lys et à Péronne, il dirige la Sainte-Chapelle de Dijon de 1751 à 1762, avant d'obtenir les maîtrises de la cathédrale de Beauvais (de 1762 à 1767), puis de la collégiale de Soignies (de 1767 à 1784); là, devenu chanoine, il employa les dernières années de sa vie à copier au propre son œuvre qui compte plusieurs cycles complets de lamentations. Sa longue et itinérante carrière contraste avec celle d'Hector-Joseph Fiocco (1703-1741) qui, issu d'une importante famille de musiciens italiens installés à Bruxelles dans les dernières décennies du XVII^e siècle occupa successivement les postes de sous-maître de chapelle à la cour des archiducs (de 1729 à 1731), puis maître de

musique à la cathédrale d'Anvers (de 1731 à 1737) et à la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles (de 1737 à 1741) où est aujourd'hui conservé l'essentiel de sa production.

Ces quatre lamentations des Ténèbres sont emblématiques du répertoire liturgique de l'espace culturel francophone des années 1650-1750. Chantées à l'office des matines au cours des trois jours précédant le dimanche de Pâques, elles mettent en musique les plaintes bibliques du prophète Jérémie. La charge émotive contenue dans les textes a incité les compositeurs à traiter les parties vocales par des mises en œuvre particulièrement expressives, notamment en recourant aux subtilités rhétoriques et aux raffinements stylistiques de l'air de cour. Parce que chantées dans un temps de pénitence, elles étaient traditionnellement accompagnées du seul *continuo*, parfois agrémenté de quelques parties instrumentales obligées qui, par leur soutien et leur dialogue avec la voix, venaient amplifier et prolonger la tension pathétique du texte. Les quatre exemples ici sélectionnés sont représentatifs de l'inventivité déployée par les musiciens

pour renouveler en permanence l'art subtil et délicat de l'accompagnement.

La pratique du jeu entre basses d'instruments n'était toutefois pas spécifique au monde religieux et se pratiquait pour d'autres répertoires notamment pour le genre de la suite de danses pratiquée par les ménestriers. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, elle trouve l'une de ses expressions les plus raffinées et les plus savantes dans les suites pour viole de gambe d'Antoine (1672-1745) et de Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782), père et fils, rassemblées pour l'essentiel sous forme d'anthologie dans les *Pièces de viole pour la basse continue* (1747) mais dont plusieurs œuvres subsistent également sous forme manuscrite à l'instar de cette *Suite à trois violes* attribuée à « Forcroy » dans un manuscrit conservé aux Archives départementales du Nord. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), compositeur prolifique et protéiforme actif à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle a également laissé de nombreuses suites, sonates et concertos pour instruments

divers comme la musette, la vielle ou le basson dans des combinaisons de timbres inusités pour l'époque. Comme il était d'usage, ce répertoire pouvait être adapté à toutes sortes d'instrume

fonction des instruments à disposition. Lucile Tessier a ainsi adapté la quatrième des *Sonates en Trio pour Trois Flûtes Traversières sans Basse* op. 7 (1725) pour ensemble de basses instrumentales.

The repertoire with *basse obligée*

By Fabien Guilloux

The use of *continuo* is unquestionably the element that unites and characterises the learned repertoire of Western music between the late 16th and second half of the 18th centuries. *Continuo* is a technique used to accompany one or more vocal or instrumental parts through improvisation on a bass line. As its name suggests, this *basso continuo* line, which runs throughout a piece, serves to help musicians “create” an accompaniment in the form of harmonies or counterpoints.

To guide them, the bass line features alterations (flats, sharps or naturals) and numbers that designate the harmonies to be formed. This principle of figured bass, which appeared around 1600, played a fundamental role in the development of music for nearly two centuries and beyond, becoming the basis for teaching, composition and analysis throughout the 19th and 20th centuries.

Traditionally, the *basso continuo* was entrusted to polyphonic keyboard

instruments (organ, harpsichord) or plucked (theorbo, lute, guitar, harp) or bowed string instruments (viol, violone, cello). The actual bassline, meanwhile, could be doubled where required by one or more bass bow (viol, violone, cello, double bass) or wind instruments (bassoon, serpent, trombone). This variable group of instrumentalists, which could feature anything from a single continuoist to a full ensemble of experienced musicians, formed the structural foundation and “orchestral” core of all musical compositions, both in the vocal and instrumental repertoires, religious or secular.

Improvisation techniques for keyboard and plucked string instruments are now very familiar and practised by the vast majority of performers. This is less the case for bowed string instruments, despite the practice being demonstrated and documented, for example in France, in *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle* (1741) by Michel Corrette [Theoretical and Practical Method for Cello, 1707-1795], which explains how to improvise

an accompaniment on the cello, or in the form of harmonies of variously arpeggiated notes, or by creating a second voice from the *basso continuo* line. However, one group that is very often overlooked is the wind instrumentalists, whose role it is to reinforce the *continuo* locally, but who could also perform improvisations based on well-established rules. The majority of them are based on the techniques of ornamentation and improvisation on *cantus firmus*, which was rooted in a long tradition dating back to medieval times and still used by minstrels, organisations of instrument players, in the 17th and 18th centuries. On the one hand, ornamentation could enhance the *basso continuo* line through melodic and rhythmic modifications in order to embellish, vary and amplify it. On the other hand, improvisation on *cantus firmus* involved inventing a second voice that developed either alongside this, or performing an imitative counterpoint to the bass.

These techniques of play and composition were passed down orally from master to pupil; as a result, there is little trace of them

in musical sources from the 17th and 18th centuries. Although there is some record of their existence among the organisations of minstrels, whose members' reputations were forged on them, they can mainly be seen in the archives of the choral schools affiliated with ecclesiastical institutions. It was common for the serpent, bassoon, cello or even double bass players who accompanied the choir to improvise on the plainchant line in the same way as the singers; indeed, such skills were both sought and expected by employers. The rediscovery of the former musical library of the chapter of Saint-Vincent in Soignies, Belgium, helped improve significantly our understanding of these practices. The performance material differs here from the scores that have been kept: in lieu of and instead of the single *basso continuo* part marked on them, there are several separate and clearly distinct bass parts (serpent, bassoon, cello, double bass). A large majority are marked with the use of improvisation techniques and processes and were no doubt intended for young instrumentalists to compensate for their inexperience. Based on this theory, we

see that not only were musicians able to improvise accompaniments from the bass line based on stereotypical arpeggio formulas, but also to invent autonomous paths and brief instrumental ritornellos (preludes, interludes, postludes) by taking elements from the base line or the singers' vocal parts.

In the French-speaking sphere, these instrumental bass ensembles could include a variety of bassoon, serpent, cello and double bass players performing the *basso continuo*, forming the fundamental orchestral core for the chapter music of *saintes-chapelles*, cathedrals, collegiate churches or well-to-do parishes; the upper range of instruments (violins, flutes, oboes) were only very rarely allowed and only palatine chapels generally boasted full orchestras. This sonic specificity of French churches perplexed foreign travellers accustomed to greater orchestral glamour. It was, however, customary and not, as has often been interpreted, the demonstration of a certain conservatism or musical austerity. Quite the contrary; while rooted in a long tradition, this practice gave rise to a rich, varied and inventive repertoire

in its own right, which sought to work with the set constraints of a bass ambitus and a limited palette of instrumental hues.

The pieces chosen and assembled by Lucile Tessier and the Ensemble Leviathan illustrate this art of composing, improvising and orchestrating with the instrumental basses at the turn of the 17th and 18th centuries. Here, a selection of four lamentations for the Tenebrae service for vocal solo and one *continuo* with varying numbers of performers has been made to showcase these improvisation techniques. The four composers chosen were all trained at capitulary choir schools before going on to practise in these institutions. The eldest, Michel-Richard de Lalande (1657-1726), before forging a career at the Royal Chapel of Versailles from 1683, worked for various collegiate and parish churches in Paris. His series of lamentations, published posthumously in 1730, may have been composed for the Sainte-Chapelle in Paris in around 1680 or for the Assomption convent, where two of his daughters boarded. We know little about Joseph Michel (1688-1736), except

for the fact that he held the prestigious role of Master of Music at the Sainte-Chapelle in Dijon between 1709 and 1736. It was also in Dijon that he published, before his death, a *Recueil de XX Leçons de Jeremie à une, deux, et trois voix à symphonie et sans symphonie avec un Miserere* [Collection of 20 Lessons from Jeremiah for one, two and three voices with a symphony and without a symphony with a *Miserere*]. Still in Dijon, Michel took on Pierre-Louis Pollio (1724-1796) as a pupil. Pollio's incredibly prolific musical production, which has recently been rediscovered, illustrates the expertise of a master of music in the 18th century. After a few secondary roles in Aire-sur-la-Lys and Péronne, he ran the Sainte-Chapelle in Dijon between 1751 and 1762, before being appointed master at Beauvais cathedral (from 1762 to 1767) followed by the collegiate church of Soignies (from 1767 to 1784); there, now a canon, he spent the final years of his life making fair copies of his work, which included several full series of lamentations. His long and roaming career contrasts with that of Hector-Joseph Fiocco (1703-1741)

who, having been born into a prominent family of Italian musicians who settled in Brussels in the latter decades of the 17th century, held the successive roles of *sous-maître* of the chapel at the court of the archdukes (from 1729 to 1731), followed by master of music at Antwerp cathedral (from 1731 to 1737) and at the collegiate chapel of Saints-Michel-et-Gudule in Brussels (from 1737 to 1741), where the majority of his work is held today.

These four Tenebrae lamentations are emblematic of the liturgical repertoire of the French-speaking cultural sphere in the 1650s-1750s. Sung at the *matines* service over the three days prior to Easter Sunday, they put the biblical complaints of the prophet Jeremiah to music. The emotive charge of the texts encouraged the composers to tackle the vocal parts with a particularly expressive approach, specifically through the rhetorical subtleties and stylistic refinements of the courtly atmosphere. As they were sung in a time of penitence, they were traditionally accompanied by just the *continuo*, with the occasional addition of a few necessary

instrumental parts which, through their support for and dialogue with the voice, amplified and prolonged the emotional tension of the text. The four examples chosen here are representative of the inventiveness employed by the musicians as they constantly sought to update the subtle and delicate art of accompaniment.

However, the use of interplay between bass instruments was not unique to the religious world, and appeared in other repertoires, particularly the suite of dances performed by minstrels. In the 17th and 18th centuries, one of its most refined and skilful expressions was found in the suites for viola da gamba by Antoine (1672-1745) and Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782), father and son, the majority of which are brought together in the form of an anthology in *Pièces de viole pour la basse continue* [Viol pieces for basso continuo, 1747], but several of which also live on in written form, such as this *Suite à trois violes* [Suite for three viols] attributed to “Forcroy” in a manuscript held at the Archives Départementales du Nord. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755),

a verbose and protean composer working in Paris in the first half of the 18th century, also left behind many suites, sonatas and concertos for various instruments such as the piccolo oboe, hurdy-gurdy or bassoon, in combinations of tones that were rarely used at the time. As was customary, this repertoire could be tailored to all

sorts of instruments and reorchestrated according to the instruments available. Lucile Tessier has therefore adapted the fourth *Sonates en Trio pour Trois Flûtes Traversières sans Basse* op. 7 [Sonatas in Trio for Three Transverse Flutes without Bass op. F1725] for instrumental bass ensembles.

Das Repertoire mit *basse obligée*

Von Fabien Guilloux

Die Verwendung des *Basso continuo* ist zweifellos das, was das gelehrte Repertoire der westlichen Musik zwischen dem Ende des 16. und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vereint und charakterisiert. Die Technik des *Basso continuo* bezeichnet eine durchlaufende Basslinie, nach der eine oder mehrere Vokal- oder Instrumentalpartien improvisiert werden. Wie der Name

schon sagt, dient dieser *Basso continuo*, oder Generalbass, der sich durch ein ganzes Stück zieht, den Musikern dazu, eine Begleitung in Form von Akkorden oder Kontrapunkten zu „realisieren“. Zur Orientierung wird diese Basslinie mit Zahlen und Zeichen (Cis, Doppelkreuz oder Auslassungszeichen) notiert, als Anweisung für die aufzubauenden Akkorde. Dieses um 1600 entstandene

Prinzip des bezifferten Basses spielte fast zwei Jahrhunderte eine grundlegende Rolle in der Entwicklung der Musik, und im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts bildete es gar die Grundlage des Unterrichts, der Komposition und der Analyse.

Traditionell wurde der Generalbass von polyphonen Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo), Zupfinstrumenten (Theorbe, Laute, Gitarre, Harfe) oder Streichinstrumenten (Bassgambe, Violone, Violoncello) gespielt. Die eigentliche Bass-Stimme konnte je nach Bedarf durch ein oder mehrere tiefe Streichinstrumente (Bassgambe, Violone, Violoncello, Kontrabass) oder Blasinstrumente (Fagott, Serpent, Posaune) verdoppelt werden. Diese variablen Instrumentalisten, die von einem einzelnen Continuospieler bis zu einem voll besetzten Ensemble von zehn erfahrenen Musikern reichen konnte, bildete das Fundament und den „orchestralen“ Kern jeder musikalischen Komposition, sowohl des vokalen als auch des instrumentalen Repertoires, sowohl des religiösen als auch des weltlichen.

Die Improvisationstechniken für Tasten- und Zupfinstrumente sind heute gut bekannt und werden von einer großen Mehrheit der Interpreten praktiziert. Die Ausführung auf Streichinstrumenten ist weniger bekannt, obwohl sie belegt und dokumentiert ist, wie z. B. in Frankreich in der *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle* (1741) von Michel Corrette (1707-1795). Dieses theoretische und praktische Lehrwerk erklärt, wie auf dem Cello eine Begleitung entweder in Form von Akkorden mit unterschiedlich arpeggierten Noten oder durch das Erzeugen einer zweiten Stimme aus dem Generalbass improvisiert werden kann. Häufig wird jedoch übersehen, dass auch Bläser, die den *Basso continuo* lokal verstärken sollten, nach festgelegten Regeln improvisieren konnten. Diese Regeln basierten im Wesentlichen auf den Techniken der Verzierung und der Improvisation über den *Cantus firmus*, die in einer langen, bis ins Mittelalter zurückreichenden Tradition wurzelten, und im 17. und 18. Jahrhundert bei den Zünften der Musikanten und

Spielmännern immer noch üblich waren. Die Ornamentik ermöglichte einerseits, die Generalbasslinie durch melodische und rhythmische Veränderungen auszuschnürcen, und sie so schöner, variantenreicher und stärker zu machen. Andererseits bestand die Improvisation über einem *Cantus firmus* darin, eine zweite Stimme zu erfinden, die sich entweder parallel zum Bass entwickelte oder kontrapunktische Imitationsspiele mit dem Bass durchführte.

Diese Spiel- und Kompositionstechniken wurden mündlich vom Meister an den Schüler weitergegeben und haben daher nur wenige Spuren in den Musikquellen des 17. und 18. Jahrhunderts hinterlassen. Belege dieser Spieltechniken sind zwar aus den Spielmannszügen bekannt, wo sie den Ruf ihrer Mitglieder ausmachten, aber vor allem findet man sie in den Archiven der kirchlichen Singschulen [écoles maîtrisiennes]. Der Serpent-, Fagott-, Cello- oder sogar Kontrabass-Spieler, der den Chor begleitete, konnte nämlich, genauso wie die Sänger, auf der Zeile des Choralgesangs improvisieren. Dies waren übrigens von

den Arbeitgebern gesuchte und erwartete Fähigkeiten. Die Wiederentdeckung der alten Musikbibliothek des Kapitels Saint-Vincent in Soignies (Belgien) hat unser Verständnis dieser Praktiken erheblich vorangebracht. Das Aufführungsmaterial weicht nämlich tatsächlich von den aufbewahrten Partituren ab: Anstelle der einzigen in den Partituren notierten Generalbass-Stimme gibt es mehrere separate Bass-Partien (Serpent, Fagott, Violoncello, Kontrabass), die klar voneinander unterscheidbar sind. Die meisten von ihnen wurden unter Verwendung von Improvisationstechniken und -verfahren notiert und waren wahrscheinlich für junge, noch etwas unerfahrene Basso-continuo-Musiker gedacht. Von dieser Hypothese ausgehend lässt sich feststellen, dass die Musiker nicht nur in der Lage waren, Begleitungen mit stereotypen Arpeggio-Formeln von der Basslinie aus zu improvisieren, sondern auch eigenständige Wege und kurze instrumentale Ritornelle (Präludien, Interludien, Postludien) zu erfinden, indem sie Elemente aus der Basslinie oder den Vokalpartien der Sänger übernahmen.

Im französischsprachigen Raum bildeten diese instrumentalen Bassensembles, die Fagotte, Serpent, Celli und Kontrabässe in unterschiedlicher Besetzung für den Basso continuo zusammenstellen konnten, den orchestralen Grundkern der liturgischen Musik in Kapellen, Kathedralen, Stiftskirchen oder wohlhabenden Pfarreien; Instrumentenoberstimmen (Violinen, Flöten, Oboen) waren nur in Ausnahmefällen zugelassen, und nur die Pfalzkapellen verfügten im Allgemeinen über vollständige Orchester. Diese klangliche Besonderheit der französischen Kirchen verwirrte ausländische Reisende, die an mehr orchestrales Farbenspiel gewöhnt waren. So war es jedoch üblich und es war nicht, wie oft interpretiert, der Ausdruck eines gewissen Konservatismus oder einer musikalischen Strenge. Ganz im Gegenteil: Diese Besonderheit, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann, hat ein reiches, vielfältiges und erfinderisches Repertoire hervorgebracht, das mit den Einschränkungen eines Ambitus in den tiefen Tönen und einer begrenzten Palette an Instrumentalfarben zurecht kommen musste.

Die von Lucile Tessier und dem Ensemble Leviathan ausgewählten und zusammengestellten Stücke veranschaulichen die Kunst des Komponierens, Improvisierens und Orchestrierens mit Bassinstrumenten an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Die Wahl fiel auf eine Auswahl von vier Lamentationen für das Offizium der Finsternis für Singstimme und *Basso continuo* in unterschiedlicher Besetzung, bei denen diese Improvisationstechniken zum Einsatz kommen. Die vier ausgewählten Komponisten haben alle gemeinsam, dass sie in einer Sing- und Musikschule eines Kapitels ausgebildet wurden und dort ihre Kunst ausübten. Der älteste, Michel-Richard de Lalande (1657-1726), arbeitete, bevor er ab 1683 an der Chapelle royale in Versailles Karriere machte, für verschiedene Pariser Stiftskirchen und Pfarreien: Sein 1730 posthum veröffentlichter Klagezyklus könnte um 1680 für die Sainte-Chapelle in Paris oder für das Kloster L'Assomption komponiert worden sein, wo zwei seiner Töchter in Pension waren. Über Joseph Michel (1688-1736) wissen wir wenig,

außer dass er zwischen 1709 und 1736 den angesehenen Posten des Musik- und Chorleiters an der Sainte-Chapelle in Dijon bekleidete. In Dijon veröffentlichte er auch ein Jahr vor seinem Tod eine Sammlung mit 20 Lamentationen *Recueil de XX Leçons de Jeremie à une, deux, et trois voix à symphonie et sans symphonie avec un Miserere*. Michel hatte in Dijon ebenfalls Pierre-Louis Pollio (1724-1796) als Schüler. Dessen umfangreiches musikalisches Schaffen, das erst kürzlich wiederentdeckt wurde, ist eine beispielhafte Illustration für das Können eines Musik- und Chorleiters im 18. Jahrhundert. Nach einigen Nebenstellen in Aire-sur-la-Lys und Péronne leitete er von 1751 bis 1762 die Sainte-Chapelle in Dijon, bevor er die Kathedrale von Beauvais (1762-1767) und die Stiftskirche von Soignies (1767-1784) übernahm, wo er als Kanoniker die letzten Jahre seines Lebens damit verbrachte, sein Werk, das mehrere vollständige Zyklen von Klageliedern umfasst, zu kopieren und zu vervollständigen. Seine lange Wanderkarriere steht im Gegensatz zu der von Joseph-Hector Fiocco (1703-1741), der aus einer bedeutenden italienischen

Musikerfamilie stammte, die sich in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Brüssel niedergelassen hatte. Fiocco war nacheinander tätig als stellvertretender Kapellmeister am Hof der Erzherzöge (1729-1731), dann Musik- und Chorleiter an der Kathedrale von Antwerpen (1731-1737) und an der Stiftskirche St. Michael und Gudula in Brüssel (1737-1741), wo heute der Großteil seines Werks aufbewahrt wird.

Diese vier „Lamentations des Ténèbres“ sind ein typisches Beispiel für das liturgische Repertoire des französischsprachigen Kulturraums in den Jahren 1650-1750. Sie wurden an den drei Tagen vor Ostern in der Matutin gesungen und vertonen die biblischen Klagen des Propheten Jeremia. Die emotionale Ladung der Texte veranlasste die Komponisten, die Vokalpartien durch besonders ausdrucksstarke Umsetzungen zu behandeln, wobei sie insbesondere auf die rhetorischen Feinheiten und stilistischen Raffinessen der höfischen Arien zurückgriffen. Da sie in einer Zeit der Buße gesungen wurden, wurden sie traditionell nur vom *Basso continuo*

begleitet, und manchmal ergänzt mit obligatorischen Instrumentalpartien, die durch ihre Unterstützung und ihren Dialog mit der Stimme die pathetische Spannung des Textes verstärkten und verlängerten. Die vier hier ausgewählten Beispiele sind repräsentativ für den Erfindungsreichtum der Musiker, mit dem sie die subtile und delikate Kunst der Begleitung immer wieder erneuern.

Die Praxis des Zusammenspiels von Bassinstrumenten war jedoch nicht spezifisch für die religiöse Welt und wurde auch für andere Repertoires angewandt, insbesondere für die Tanzsuiten der Spielmänner. Im 17. und 18. Jahrhundert fand diese Spielweise in den Suiten für Gambe von Antoine (1672-1745) und Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782), Vater und Sohn, die größtenteils als Anthologie in den *Pièces de viole pour la basse continue* (1747) zusammengefasst wurden, eine ihrer raffiniertesten und kunstvollsten Ausdrucksformen. Es

sind jedoch auch mehrere Werke in handschriftlicher Form erhalten, wie zum Beispiel diese *Suite à trois violes* aus einem Manuskript, das in den Archives départementales du Nord „Forcroy“ aufbewahrt wird. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), ein vielseitiger Komponist, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris tätig. Er hinterließ ebenfalls zahlreiche Suiten, Sonaten und Konzerte für verschiedene Instrumente wie Musette, Fiedel oder Fagott in für die damalige Zeit ungewöhnlichen Klangfarbenkombinationen. Nach der damals üblichen Manier konnte dieses Repertoire für alle möglichen Instrumente angepasst und je nach den zur Verfügung stehenden Instrumenten neu orchestriert werden. Lucile Tessier liefert uns daran anknüpfend eine Bearbeitung der vierten Sonate der *Sonates en Trio pour Trois Flûtes Traversières sans Basse* op. 7 (1725) für Ensemble für Bassinstrumente.



L'Éducation de la Vierge, Georges de La Tour, ca 1640



Lucile Tessier

Lucile Tessier

Basson baroque & direction artistique

Multi-instrumentiste passionnée par les diverses couleurs de la musique ancienne, Lucile Tessier se forme dans plusieurs conservatoires européens, notamment les CNSM de Paris et de Lyon et la Schola Cantorum de Bâle. Elle y étudie la flûte à bec, ainsi que les bassons anciens, les hautbois anciens et le chant.

Elle se produit maintenant à la flûte à bec, au basson et au hautbois avec des ensembles français comme le Concert Spirituel, les Musiciens de Saint-Julien, les Arts Florissants, Les Surprises...mais aussi à l'étranger (Amsterdam Baroque Orchestra, Concerto Copenhagen). Elle s'intéresse également à la recherche musicologique, et a débuté en 2016 une thèse à l'Université Sorbonne-Paris 4, sur la Folie dans la musique de scène anglaise. Parallèlement à ce travail théorique, elle fonde en 2015 l'ensemble Leviathan.

En 2020-2021, elle est sélectionnée avec son ensemble pour être en résidence à Valenciennes, en partenariat avec le

festival «Embarquement Immédiat». L'ensemble bénéficie pour cette résidence du soutien de la DRAC Hauts-de-France.

Elle est également invitée par le Centre de Musique Baroque de Versailles à être artiste en résidence pour l'année 2021, autour d'un dispositif mêlant création et médiation pour le public scolaire. Dans le cadre de cette résidence, elle est nommée lauréate FORTE Ile-de-France (Fonds Régional pour les Talents Emergents).

Depuis quelques années, elle se forme également au théâtre et au mouvement, notamment à travers des stages (école du Samovar, Bagnolet).

Sa discographie comprend déjà plus d'une dizaine d'enregistrements – en orchestre et en musique de chambre – notamment avec la Tempête, l'ensemble Marguerite Louise, le Concert Spirituel ou les Surprises. Le premier disque de l'Ensemble Leviathan, *Music for Lady Louise*, est paru en septembre 2022.

A multi-instrumentalist with a passion for the diverse colours of early music, Lucile Tessier trained at several European conservatories, notably the CNSM in Paris and in Lyon and at the *Schola Cantorum* in Basel. There she studied the recorder, as well as early bassoons, the early oboes and singing. She now performs on recorder, bassoon and oboe with French ensembles such as Le Concert Spirituel, Les Musiciens de Saint-Julien, Les Arts Florissants, Les Surprises... but also abroad (Amsterdam Baroque Orchestra, Concerto Copenhagen). She is also interested in musicological research, and in 2016 began a thesis at the Sorbonne-Paris 4 University, on Madness in English stage music. In parallel to this theoretical work, she founded the Ensemble Leviathan in 2015.

In 2020-2021, she was selected with her ensemble to be in residence in Valenciennes, in partnership with the festival “Embarquement Immédiat”. The

ensemble is financed by the DRAC Hauts-de-France for this residency.

She was also invited by the *Centre de Musique Baroque de Versailles* to be an artist in residence for the year 2021, based on a project combining creation and mediation for school audiences. Within the framework of this residency, she was declared a FORTE Ile-de-France laureate (Regional Fund for Emerging Talents). For several years, she has also been training in theatre and movement, in particular attending numerous courses (École de Samovar, Bagnolet).

Her discography already includes ten or more recordings – with orchestra and chamber music – notably with the La Tempête, the Ensemble Marguerite Louise, Le Concert Spirituel or Les *Surprises*. The first disc of the Ensemble Leviathan, *Music for Lady Louise*, was released in the autumn of 2022.

Die Multiinstrumentalistin Lucie Tessier begeistert sich für die verschiedenen Klangfarben der Alten Musik. Sie ließ sich an mehreren europäischen Konservatorien ausbilden, darunter an den CNSM von Paris und Lyon und an der Schola Cantorum in Basel. Dort studierte sie neben Blockflöte auch historische Fagotte, historische Oboen und Gesang.

All diese Instrumente spielt sie heute mit französischen Ensembles wie Le Concert Spirituel, Les Musiciens de Saint-Julien, Les Arts Florissants, Les Surprises u.v.a.m., tritt aber auch im Ausland (mit dem Amsterdam Baroque Orchestra oder dem Concerto Copenhagen) auf. Darüber hinaus interessiert sie sich für musikwissenschaftliche Forschungen und begann 2016 an der Universität Sorbonne-Paris 4 eine Doktorarbeit, die sich mit dem Thema des Wahnsinns in der englischen Bühnenmusik befasst. Parallel zu dieser theoretischen Arbeit gründete sie 2015 das Ensemble Leviathan.

In den Jahren 2020-2021 wurde sie mit ihrem Ensemble in Valenciennes in Partnerschaft mit dem Festival

„Embarquement Immédiat“ für einen Künstleraufenthalt ausgewählt. Das Ensemble wird dafür von der DRAC Hauts-de-France [Regionale Direktion für kulturelle Angelegenheiten] unterstützt.

Außerdem hat sie das Centre de Musique Baroque de Versailles für das Jahr 2021 im Rahmen einer Kombination aus Auftritten und Musikvermittlung für Schüler als Artist in Residence eingeladen. Im Rahmen dieser Residenz wurde sie zur Preisträgerin von FoRTE Ile-de-France (Fonds Régional pour les Talents Emergents/Regionalfonds für aufstrebende Talente) ernannt.

Seit einigen Jahren erweitert sie ihre Ausbildung im Bereich Theater und Bewegung, insbesondere durch Praktika (École du Samovar, Bagnolet).

Ihre Diskografie umfasst bereits mehr als ein Dutzend Aufnahmen – mit Orchester und Kammermusik – u. a. mit La Tempête, dem Ensemble Marguerite Louise, Le Concert Spirituel oder Les Surprises. Die erste CD des Ensembles Leviathan, „*Music for Lady Louise*“, erschien im Herbst 2022.



Ensemble Leviathan

Ensemble Leviathan

L'Ensemble Leviathan, créé par Lucile Tessier, rassemble de jeunes professionnels autour d'un objectif commun: explorer l'expressivité de la musique baroque, et la faire partager à un large public. Pour cela, il propose une double approche du répertoire: des concerts «traditionnels», adaptés à tous les lieux et tous les publics, et des projets pluridisciplinaires, associant la musique baroque au théâtre, au cirque ou à d'autres styles musicaux.

Les premiers programmes de l'ensemble gravitent autour de la musique de scène anglaise du XVII^e siècle, parallèlement à un travail de recherche musicologique qu'entreprend Lucile Tessier sur ce sujet. L'exploration musicale de ce répertoire souvent très dramatique et contrasté permet de construire une véritable identité sonore, mettant en priorité l'expressivité et la richesse des timbres instrumentaux et vocaux.

L'ensemble s'aventure à présent vers d'autres contrées musicales: des pro-

grammes autour de Bach, de Haendel et de la musique française du XVIII^e siècle ont été créés au cours des derniers mois, avec toujours ce souci de recherche dans les variétés de couleurs et d'émotions.

Créé en 2015, l'ensemble a déjà eu l'occasion de se produire dans de prestigieux lieux parisiens (hôtel de Soubise, Petit Palais), dans de nombreux festivals français (Festival de Pontoise, Festival Baroque de Tarentaise, les Musicales de Normandie) ainsi qu'à l'étranger (Slovénie, Belgique, Suisse).

En 2020, il est sélectionné pour être en résidence au festival «Embarquement Immédiat» (Valenciennes). Il bénéficie également d'un partenariat avec le Centre de Musique Baroque de Versailles dans le cadre de la résidence d'artiste de Lucile Tessier.

Le premier disque de l'ensemble, *Music For Lady Louise*, est paru en septembre 2022 chez Harmonia Mundi (coll. Harmonia Nova).

The Ensemble Leviathan, created by Lucile Tessier, brings together young professionals with a common objective: to explore the expressiveness of baroque music and to share it with a wide audience. To achieve this, it offers a twofold approach to the repertoire: “traditional” concerts, adapted to all types of venue and all types of audience, and multidisciplinary projects, associating baroque music with theatre, circus, or other musical styles.

The ensemble's first programmes revolved around English stage music of the 17th century, in parallel with musicological research undertaken by Lucile Tessier on this subject. The musical exploration of this often highly dramatic and contrasting repertoire has enabled the ensemble to build up a real sound identity, giving priority to expressiveness and the richness of instrumental and vocal timbres.

The ensemble is now venturing into other musical regions: programmes based on Bach, Handel and French music of the 18th

century have been created over the last few months, always with the same concern for research into the variety of colours and emotions.

Created in 2015, the ensemble has already had the opportunity to perform in prestigious Parisian venues (Hôtel de Soubise, Petit Palais), in numerous French festivals (Festival de Pontoise, Festival Baroque de Tarentaise, Les Musicales de Normandie) as well as abroad (Slovenia, Belgium, Switzerland). In 2020, it was selected to be in residence at the “Embarquement Immédiat” festival (Valenciennes). It also benefits from a partnership with the Centre de Musique Baroque de Versailles in the framework of Lucile Tessier's artist residency. The ensemble's first CD, *Music For Lady Louise*, was released in September 2022 by Harmonia Mundi (Harmonia Nova series).

Das von Lucile Tessier gegründete Ensemble Leviathan vereint junge Profis mit dem gemeinsamen Ziel, die Ausdruckskraft der Barockmusik zu erforschen und sie einem breiten Publikum nahezubringen. Zu diesem Zweck ermöglicht es einen doppelten Zugang zum Repertoire: „traditionelle“ Konzerte, die für alle Orte und jedes Publikum geeignet sind, und multidisziplinäre Projekte, die Barockmusik mit Theater, Zirkus, aber auch mit anderen Musikstilen verbinden.

Die ersten Programme des Ensembles setzen sich mit der englischen Bühnenmusik des 17. Jahrhunderts auseinander und laufen parallel zur musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit Lucile Tessiers über dieses Thema. Die musikalische Auslotung dieses oft sehr dramatischen und kontrastreichen Repertoires ermöglicht den Erwerb einer ausgeprägten klanglichen Identität, wobei die Expressivität und der Reichtum der instrumentalen und vokalen Timbres im Vordergrund stehen.

Das Ensemble wagt sich aber nun auch in andere musikalische Gefilde: So sind in den letzten Monaten Programme rund um Bach, Händel und die französische Musik des 18. Jahrhunderts entstanden, immer mit dem Bestreben, die Vielfalt der Klangfarben und Emotionen zu erforschen.

Das 2015 gegründete Ensemble hatte bereits Gelegenheit, an renommierten Orten in Paris (Hôtel de Soubise, Petit Palais), bei zahlreichen französischen Festivals (Festival de Pontoise, Festival Baroque de Tarentaise, Les Musicales de Normandie) sowie im Ausland (Slowenien, Belgien, Schweiz) aufzutreten.

Im Jahr 2020 wurde es als Orchestra in Residence vom Festival „Embarquement Immédiat“ (Valenciennes) ausgewählt. Außerdem kommt ihm eine Partnerschaft mit dem Centre de Musique Baroque de Versailles im Rahmen des Künstleraufenthalts von Lucile Tessier zugute.

Die erste CD des Ensembles, *Music for Lady Louise*, erschien im September 2022 bei Harmonia Mundi (Coll. Harmonia Nova).



Eugénie Lefebvre

Eugénie Lefebvre

Dessus

Premier prix du Concours international Corneille en 2017 et lauréate du Concours international de chant baroque de Froville en 2013, Eugénie Lefebvre fait ses études au Centre de Musique Baroque de Versailles, puis à la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

Elle apparaît sur scène avec le Concert d'Astrée, les Arts Florissants, Pygmalion, les Talens Lyriques, l'ensemble les Surprises, le Concert de la Loge, l'ensemble Correspondances, l'Escadron Volant de la Reine, la Rêveuse, Marguerite Louise, le Centre de Musique Baroque de Versailles et le Poème Harmonique. Sa passion pour l'opéra lui fait aborder des

rôles comme Dido dans *Dido and Aeneas* de Purcell, Diane dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Armide* de Lully, *Médée* de Charpentier, Pasitea et Clerica dans *Ercole Amante* de Cavalli, Amore et Aurora dans *Egisto* de Cavalli, Issé de Destouches, Doris, Olympia et Roxane dans *l'Europe Galante* de Campra, la Princesse dans *La Forêt Bleue* de Louis Aubert.

Enfin, elle participe à de nombreux enregistrements, dont récemment avec la Rêveuse, les Talens Lyriques, le Léviathan, les Surprises, l'Escadron Volant de la Reine et le Centre de Musique Baroque de Versailles.

First prize at the Corneille baroque singing competition in 2017 and laureate at the 2013 Froville baroque singing competition, Eugénie studied at the Centre de Musique Baroque of Versailles and the Guildhall School of Music and Drama in London.

She performs on stage with le Concert d'Astrée, les Arts Florissants, Pygamlion, les Talens Lyriques, Les Surprises, le Concert de la Loge, Correspondances, l'Escadron Volant de la Reine, la Rêveuse, Marguerite Louise, le Centre de Musique Baroque de Versailles, and Le Poème Harmonique. Her passion for the opera brings her to explore multiple roles such

as Dido in *Dido and Aeneas* by Purcell, Diane in *Hippolyte and Aricie* by Rameau, *Armide* by Lully, *Médée* by Charpentier, Pasitea and Clerica in *Ercole Amante* by Cavalli, Amore and Aurora in *Egisto* by Cavalli, Issé by Destouches, Doris, Olympia and Roxane in *l'Europe Galante* by Campra, la Princesse in *la Forêt Bleue* by Louis Aubert.

Eugénie frequently takes part in recordings with various ensembles such as la Rêveuse, les Talens Lyriques, le Léviathan, les Surprises, l'Escadron Volant de la Reine, le Centre de Musique Baroque de Versailles.

Eugénie Lefebvre, die 2017 den ersten Preis beim Concours international Corneille gewann und 2013 Preisträgerin des Concours international de chant baroque de Froville war, studierte am Centre de Musique Baroque de Versailles und anschließend an der Guildhall School of Music and Drama in London.

Sie ist in Auftritten mit Le Concert d'Astrée, Les Arts Florissants, Pygmalion, Les Talens Lyriques, Ensemble Les Surprises, Le Concert de la Loge, Ensemble Correspondances, L'Escadron Volant de la Reine, La Rêveuse, Marguerite Louise, Centre de Musique Baroque de Versailles und Le Poème Harmonique zu hören. Ihre Leidenschaft für die Oper führte

sie in Rollen wie Dido in Purcells *Dido and Aeneas*, Diane in Rameaus *Hippolyte et Aricie*, *Armide* von Lully, *Medea* von Charpentier, Pasitea und Clerica in Cavallis *Ercole Amante*, Amore und Aurora in Cavallis *Egisto*, Issé von Destouches, Doris, Olympia und Roxane in Campras *L'Europe Galante* und die Princesse in *La Fôret Bleue* von Louis Aubert.

Außerdem ist sie an zahlreichen Aufnahmen beteiligt, zuletzt mit La Rêveuse, Les Talens Lyriques, Leviathan, Les Surprises, L'Escadron Volant de la Reine und dem Centre de Musique Baroque de Versailles.



Saint François d'Assise en prière, Trophime Bigot, ca 1630



Madeleine pénitente, Trophime Bigot, ca 1630

TÉNÈBRES & ABYSSES

Hector-Joseph Fiocco (1703 – 1741)

Lamentatio Prima

1. De lamentatione
Jeremiæ Prophetæ

Cogitavit Dominus dissipare
murum filiæ Sion, tetendit
funiculum suum, et non avertit
manum suam
a perditione;
luxitque antemurale, et murus
pariter dissipatus est.

2. Defixæ sunt in terra portæ ejus,
perdidit, et contrivit vectes ejus;
regem ejus et principes ejus
in Gentibus; non est lex, et
prophetæ ejus non invenerunt
visionem a Domino.

3. *Jod.* Sederunt in terra,
conticuerunt senes filiæ Sion;
consperserunt cinere capita sua,
accincti sunt ciliciis,
abjecerunt in terram
capita sua virgines
Jerusalem.
Caph.

4. Defecerunt præ lacrimis oculi mei,
conturbata viscera mea;

1. Ici commence la lamentation
du Prophète Jérémie.

Le Seigneur a résolu d'abattre
la muraille de la fille de Sion;
il a tendu son cordeau, et il n'a point
retiré sa main que tout
ne fût renversé:
le boulevard est tombé d'une manière déplorable;
et le mur a été détruit de même.

2. Ses portes sont enfoncées dans la terre;
il en a rompu et brisé les barres:
il a banni son roi et ses princes parmi les nations:
il n'y a plus de loi, et ses prophètes
n'ont point reçu de visions prophétiques
du Seigneur.

3. *Jod.* Les vieillards de la fille de Sion
siègent sur la terre,
et demeurent dans le silence.
Ils ont couvert leur tête de cendre;
ils se sont revêtus de cilices;
les vierges de Jérusalem tiennent leur tête
baissée vers la terre.
Caph.

4. Mes yeux se sont affaiblis
à force de verser des larmes;

1. Here beginneth the lamentation
of Jeremiah the Prophet.

The Lord hath purposed to destroy
the wall of the daughter of Sion:
he hath stretched out his line,
and hath not withdrawn
his hand from destroying:
and the bulwark hath mourned,
and the wall hath been destroyed together.

2. Her gates are sunk into the ground:
he hath destroyed, and broken her bars:
her king and her princes are
among the Gentiles: the law is no more,
and her prophets have found
no vision from the Lord.

3. *Jod.* The ancients of the daughter of Sion
sit upon the ground,
they have held their peace:
they have sprinkled their heads with dust,
they are girded with haircloth,
the virgins of Jerusalem
hang down their heads to the ground.
Caph.

4. My eyes have failed with weeping,
my bowels are troubled:

1. Beginn des Klageliedes
des Propheten Jeremia

Der HERR hat gedacht zu verderben
die Mauer der Tochter Zion;
er hat die Richtschnur darübergezogen
und seine Hand nicht abgewendet,
bis er sie vertilgte;
die Zwinger stehen kläglich,
und die Mauer liegt jämmerlich.

2. Ihre Tore liegen tief in der Erde; er hat die Riegel
zerbrochen und zunichte gemacht.
Ihr König und ihre Fürsten sind unter den Heiden,
wo sie das Gesetz nicht üben können
und ihre Propheten kein Gesicht
vom HERRN haben.

3. *Jod.* Die Ältesten der Tochter Zion
liegen auf der Erde
und sind still;
sie werfen Staub auf ihre Häupter
und haben Säcke angezogen;
die Jungfrauen von Jerusalem
hängen ihr Häupter zur Erde.
Caph.

4. Ich habe schier meine Augen ausgeweint,
daß mir mein Leib davon wehe tut;

eff usum est in terra jecur
meum super contritione filiae
populi mei, cum deficeret
parvelus et lactens
in plateis
oppidi.

Jerusalem, convertere ad
Dominum Deum tuum.

le trouble a saisi mes entrailles :
mon cœur s'est répandu en voyant la ruine
de la fille de mon peuple,
en voyant les petits enfants et ceux qui
étaient à la mamelle tomber morts
dans les places de la ville.

Jérusalem, tourne-toi vers
le Seigneur ton Dieu.

my liver is poured out upon the earth,
for the destruction of the daughter
of my people, when the children,
and the sucklings,
fainted away
in the streets of the city.

Jerusalem, turn towards
the Lord thy God.

meine Leber ist auf die Erde ausgeschüttet
über den Jammer
der Tochter meines Volkes,
da die Säuglinge
und Unmündigen
auf den Gassen in der Stadt verschmachteten

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

Pierre-Louis Pollio (1724 – 1796)

Première leçon de Jérémie du Samedi Saint

8. Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae

9. *Aleph.* Quomodo sedet sola
civitas plena populo?
Facta est quasi vidua
domina gentium:
princeps
provinciarum facta
est sub tributo.

Beth. Plorans ploravit in nocte,
et lacrimae ejus in maxillis ejus:
non est qui consoletur eam
ex omnibus caris ejus:
omnes amici ejus spreverunt eam,
et facti sunt ei inimici.

10. Viae Sion
lugent eo quod
non sint qui veniant ad solemnitatem;

8. Des Lamentations du Prophète Jérémie.

9. *Aleph.* Comment cette ville,
autrefois si peuplée,
est-elle maintenant abandonnée et déserte?
La maîtresse des nations
est comme une veuve désolée:
celle qui commandait à tant de tribus
est assujettie au tribut.

Beth. Elle pleure toute la nuit,
et ses joues sont couvertes de larmes:
de tous ceux qui lui étaient chers,
pas un ne se présente pour la consoler;
tous ses amis la méprisent,
et sont devenus ses ennemis.

10. Les rues de Sion
pleurent leur solitude:
parce qu'il n'y a plus personne qui vienne

8. Beginning of the Lamentations of Jeremiah

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

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

10. The ways of Zion
do mourn,
because none come to the solemn feasts:

8. Beginn des Klageliedes des Propheten Jeremia

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

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

10. Die Straßen nach Zion
liegen wüst,
weil niemand auf ein Fest kommt.

omnes portæ ejus destructæ;
sacerdotes ejus gementes;
virgines ejus squalidæ,
et ipsa oppressa amaritudine.

11. He. Facti sunt hostes ejus in capite,
inimici ejus locupletati sunt:
quia Dominus locutus est super eam
propter multitudinem iniquitatum ejus;
parvuli ejus ducti
sunt in captivitatem,
ante faciem tribulantis.

12. Jerusalem, Jerusalem, convertere
ad Dominum Deum tuum.

à la solennité des fêtes: toutes ses portes
sont détruites; ses prêtres ne font que gémir;
ses jeunes filles sont défigurées,
et elle est plongée dans l'amertume.

11. He. Ses ennemis sont devenus ses maîtres,
et se sont enrichis de ses dépouilles;
parce que le Seigneur l'a ainsi ordonné,
à cause de la multitude de ses iniquités:
ses enfants ont été faits esclaves,
et ses persécuteurs les ont chassés
cruellement devant eux.

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

all her gates are desolate:
her priests sigh,
her virgins are afflicted,
and she is in bitterness.

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

12. Jerusalem, Jerusalem, return to
the Lord thy God.

Alle Tore der Stadt stehen öde,
ihre Priester seufzen, ihre Jungfrauen
sehen jammervoll drein,
und sie ist betrübt.

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

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

Joseph Michel (1688 – 1736)

Troisième leçon du deuxième jour pour dessus, violoncelle et basson obligés et basse-continue

17. Jerusalem, Jerusalem, convertere
ad Dominum Deum tuum.

17. Jérusalem, Jérusalem, convertissez-vous
au Seigneur votre Dieu.

17. Jerusalem, Jerusalem, return to
the Lord thy God.

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

Michel-Richard de Lalande (1657 – 1726)

Troisième leçon du Vendredi

18. Incipit Oratio
Jeremiæ Prophetæ.

19. Recordare, Domine,
quid acciderit nobis:
intuere, et respice opprobrium
nostrum.
Hereditas nostra versa est ad alienos,
domus nostræ ad extraneos.

20. Pupilli facti sumus
absque patre,
matres nostræ quasi viduæ.
Aquam nostram
pecunia bibimus,
ligna nostra pretio comparavimus.
Cervicibus nostris minabamur,

18. Commencement de l'Oraison
du Prophète Jérémie.

19. Souvenez-vous, Seigneur,
de ce qui nous est arrivé:
considérez, et regardez l'opprobre
où nous sommes.
Notre héritage est passé à ceux d'un autre pays,
et nos maisons à des étrangers.

20. Nous sommes devenus comme des orphelins,
qui n'ont plus de pères;
nos mères sont comme des veuves.
Nous avons acheté à prix d'argent l'eau
que nous avons bue,
et chèrement le bois que nous avons brûlé.
On nous a entraînés les chaînes au cou,

18. Here beginneth the prayer
of the Prophet Jeremiah

19. Remember, O Lord,
what is come upon us;
consider, and behold
our reproach!
Our inheritance is turned to
strangers, our houses to aliens.

20. We are orphans
and fatherless,
our mothers are as widows.
We have drunken
our water for money,
our wood is sold unto us.
Our necks are under persecution:

18. Hier beginnt das Gebet
des Propheten Jeremias.

19. Gedenke, Herr,
wie es uns geht;
schau und sieh an unsre Schmach!
Unser Erbe ist den Fremden
zuteil geworden
und unsre Häuser den Ausländern.

20. Wir sind Waisen und haben
keinen Vater;
unsre Mütter sind wie Witwen.
Unser Wasser müssen wir
um Geld trinken;
unser eigenes Holz müssen wir bezahlen.
Mit dem Joch auf unserm Hals treibt man uns,

Lassis non
dabatur requies.
Recordare, Domine,
quid acciderit nobis.

Ægypto dedimus manum,
et Assyriis,
ut saturaremur pane.
Patres nostri peccaverunt, et non sunt:
et nos iniquitates eorum portavimus.
Servi dominati sunt nostri,
non fuit qui redimeret
de manu eorum.

21. In animabus nostris
afferebamus panem nobis,
a facie gladii in deserto.

22. Pellis nostra quasi clibanus,
exusta est a facie
tempestatum famis.

Mulieres in Sion humiliaverunt,
et virgines in civitatibus Juda.
Recordare, Domine,
quid acciderit nobis.

sans donner aucun repos
à ceux qui étaient las.
Souvenez-vous, Seigneur,
de ce qui nous est arrivé.

Nous avons tendu la main à l'Égypte,
et aux Assyriens,
pour avoir de quoi nous rassasier de pain.
Nos pères ont péché, et ils ne sont plus:
et nous avons porté la peine de nos iniquités.
Des esclaves nous ont dominés,
sans qu'il se trouvât personne
pour nous racheter d'entre leurs mains.

21. Nous allions chercher du pain
pour nous dans le désert,
au travers des épées nues, et au péril de notre vie.

22. Notre peau s'est brûlée,
et s'est noircie comme un four,
à cause de l'extrémité de la faim.

Ils ont humilié les femmes dans Sion,
et les vierges dans les villes de Juda.
Souvenez-vous, Seigneur,
de ce qui nous est arrivé.

we labour,
and have no rest.
Remember, O Lord,
what is come upon us.

We have given the hand to the Egyptians,
and to the Assyrians,
to be satisfied with bread.
Our fathers have sinned, and are not;
and we have borne their iniquities.
Servants have ruled over us;
there is none that doth
deliver us out of their hand.

21. We get our bread
with the peril of our lives,
because of the sword of the wilderness.

22. Our skin was black
like an oven
because of the terrible famine.

They ravished the women in Zion,
and the maids in the cities of Judah.
Remember, Lord,
what has happened to us.

und wenn wir auch müde sind,
lässt man uns doch keine Ruhe.
Gedenke, Herr,
wie es uns geht.

Wir mussten Ägypten
und Assur die Hand hinhalten,
um uns an Brot zu sättigen.
Unsre Väter haben gesündigt und leben nicht mehr,
wir aber müssen ihre Schuld tragen.
Knechte herrschen über uns,
und niemand ist da,
der uns von ihrer Hand errettet.

21. Wir müssen unser Brot unter Gefahr
für unser Leben holen,
bedroht von dem Schwert in der Wüste.

22. Unsre Haut ist
verbrannt wie in
einem Ofen von dem schrecklichen Hunger.

Sie haben die Frauen in Zion geschändet
und die Jungfrauen in den Städten Judas.
Gedenke, Herr,
wie es uns geht.



La Chapelle royale, Versailles

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

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

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

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

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

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

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

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

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Présidente

Laurent Brunner, Directeur

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

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

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

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

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

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

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

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

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, President

Laurent Brunner, Director

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

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

Coypel und Jouvenet gestaltet wurden. Die Schlosskapelle war das letzte von Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die Königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique unter

der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden

Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

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

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Vorsitzende

Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

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



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

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

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



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

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

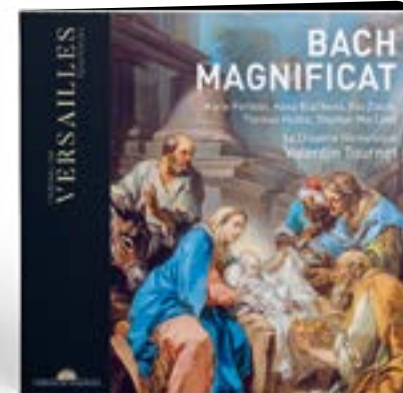
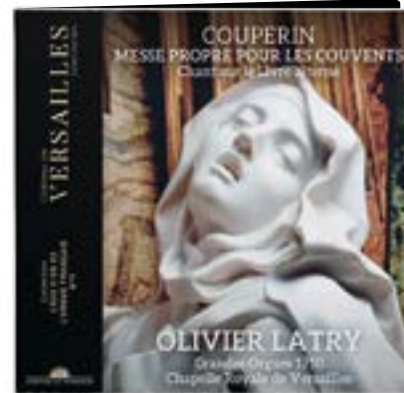
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

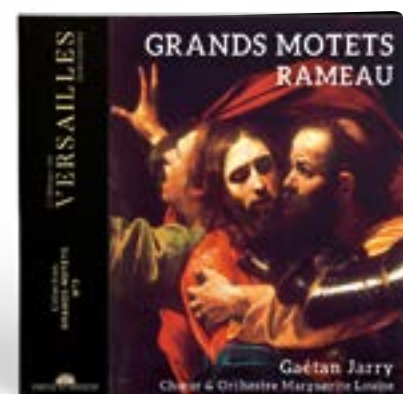
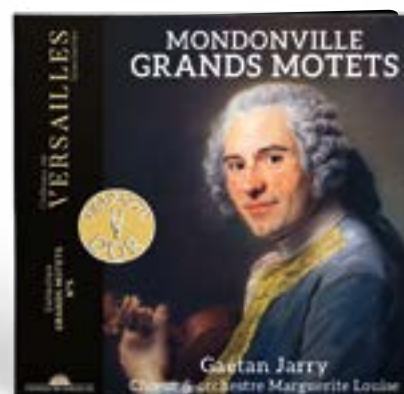
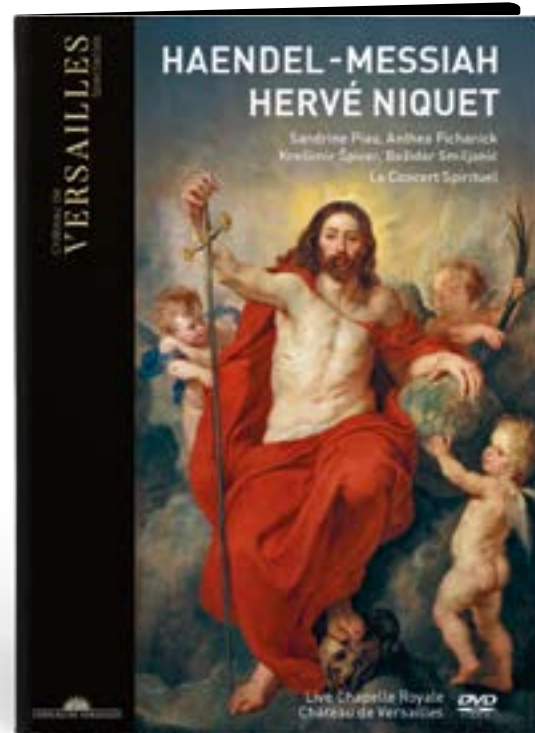
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 2 au 4 mai 2022 à la Chapelle
du Petit Trianon de Versailles**

Prise de son, direction artistique
& premier montage : Arthur Delzecaux
Montage, mixage & mastering : Mathilde Genas

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

Traduction anglaise et allemande du texte
de Fabien Guilloux : ADT International

Je tiens à remercier Yannick Lemaire et toute
l'équipe d'Harmonia Sacra pour leur confiance
et leur accompagnement, Fabien Guilloux, Achille
Davy-Rigaux et Nathalie Berton-Blivet (IReMus)
pour la qualité humaine et musicale de notre
collaboration, Mathilde Genas pour ses oreilles
affûtées et sa bienveillance sans pareille, et par
dessus tout Eugénie, Camille, Julie, Loris
et Clément – leur talent n'ayant d'égal
que le bonheur que j'ai à jouer avec eux.

Lucile Tessier

Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

Couverture : *La Madeleine aux deux flammes*,
Georges de La Tour, ca 1630.
p. 5, 15, 32, 45, 46 © Domaine public ;
p. 33 © Martin Chiang ; p. 37 © Jean-Marc Deltombe ;
p. 41 © Didier Knoff ; p. 52 © DR ; p. 58 © Agathe Poupenev.
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES




IReMUS
institut de recherche
en musicologie


harmonia
sacra



La Madeleine à la flamme filante, Georges de La Tour, ca 1640