

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Collection
**L'ÂGE D'OR DE
L'ORGUE FRANÇAIS**
N°9


CHÂTEAU DE VERSAILLES

COUPERIN

MESSE PROPRE POUR LES COUVENTS

Chant sur le Livre alterné

OLIVIER LATRY

Grandes Orgues 1710
Chapelle Royale de Versailles

MENU

[Tracklist](#)

[Distribution](#)

[Note d'intention](#)

[L'œuvre](#)

[Biographies](#)

[Textes chantés](#)

[Le Grand Orgue](#)

[La Chapelle Royale](#)

[Le LABEL](#)

[L'ADOR](#)

[Crédits](#)

François Couperin (1668 – 1733)

MESSE PROPRE POUR LES COUVENTS - 1690

54'54

PIECES D'ORGUE Consistantes en deux Messes l'Une à l'usage ordinaire des Paroisses, Pour les Festes Solemnelles. L'Autre propre pour les Convents de Religieux et Religieuses.

Kyrie

1	Plein jeu, Premier couplet	1'26
2	Plain-chant	0'24
3	Fugue sur la trompette	1'35
4	«Christe» à quatre voix, plain-chant à la basse	0'52
5	«Christe», Récit du Cromorne	3'17
6	«Christe» à deux voix, contrepoint simple, plain-chant au ténor	0'36
7	Trio à deux dessus de Cromorne et la basse de Tierce	1'21
8	«Kyrie» à trois voix, plain-chant au ténor	0'39
9	Dialogue sur la trompette du grand Clavier et sur la montre le bourdon et le nazard du positif	2'06

Gloria

10	Plain-chant	0'23
11	«Et in terra pax», Plein jeu, Premier couplet du Gloria	2'00
12	«Laudamus te» à une voix, plain-chant	0'11
13	«Benedicimus te», Petite fugue sur le Cromorne	0'38
14	«Adoramus te» à deux voix, contrepoint simple, plain-chant au ténor	0'11
15	«Glorificamus te», Duo sur les tierces	1'38
16	«Gratias agimus tibi» à trois voix, plain-chant au ténor	0'39
17	«Domine Deus», Basse de Trompette	1'57
18	«Domine fili» à trois voix, plain-chant au ténor	0'38
19	«Domine Deus», Cromorne sur la Taille	3'16
20	«Qui tollis» à deux voix, plain-chant au ténor	0'32
21	«Qui tollis», Dialogue sur la Voix Humaine	2'47
22	«Qui sedes» à quatre voix, plain-chant à la basse	0'44

23	« Quoniam », Trio les dessus sur la Tierce et la basse sur la Trompette.	1'33
24	« Tu solus » à deux voix, contrepoint simple, plain-chant au ténor	0'18
25	« Tu solus », Récit de Tierce	2'52
26	« Cum Sancto Spiritu » à quatre voix, plain-chant au ténor	0'36
27	« Amen », Dialogue sur les Grands jeux	1'39

Offertoire

28	Offertoire sur les Grands Jeux	6'17
----	--------------------------------	------

Sanctus

29	Premier couplet du Sanctus, Plein jeu	0'53
30	« Sanctus », à une voix, plain-chant	0'12
31	« Sanctus Dominus », Récit de Cornet	0'33
32	« Pleni sunt » à trois voix, plain-chant au ténor	0'52
33	« Benedictus », Elévation Tierce en Taille	3'00

Agnus Dei

34	Plein jeu	0'59
35	« Agnus Dei » à quatre voix, plain-chant au ténor	0'44
36	Dialogue sur les grands jeux	1'28

Domine Salvum – extrait du *Graduale romanum*, Guillaume-Gabriel Nivers, 1687

37	« Domine salvum » à une voix, reprises en chant sur le livre à deux voix	3'21
----	--------------------------------------------------------------------------	------

Ite Missa Est

38	« Ite Missa est » en plain-chant	0'24
39	« Deo Gratias » petit plein jeu	1'04

Le plain-chant est tiré de la *Messe du Sixiesme ton* de Henry Du Mont (1610 – 1684)
Cinq messes en plain-chant musical, appelees messes royales,
propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, Paris, Ballard, 1669

DISTRIBUTION

Olivier Latry, orgue

Chant sur le livre

Clémence Carry, soprano

Marthe Davost, soprano

Jeanne Lefort, soprano

Cyril Escoffier, ténor

Marc Mauillon, baryton

Jean-Marc Vié, baryton

Jean-Yves Haymoz, direction artistique

PIECES D'ORGUE

*Consistantes en deux Messes
l'Vne à l'usage ordinaire des Paroisses
Pour les Festes Solemnelles .*

*L'Autre propre pour les Couvents de Religieux,
et Religieuses .*

COMPOSÉES PAR F. COUPERIN, S.^r DE CROVILLY

ORGANISTE DE S.^t GERVAIS

Le Prix de chacune Messe iiii Livres .

A . PARIS .

*chez l'Autheur proche le Grand Portail
de l'Eglise S.^t Geruais*

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Frontispice des Pièces d'orgue de François Couperin, 1690



Olivier Latry, Grand Orgue de la Chapelle Royale

Note d'intention

Par Olivier Latry

Sous le règne de Louis XIV, le style musical a évolué constamment. Il reste malaisé de déterminer avec certitude les contours de cette évolution, mais une lecture approfondie des textes théoriques (méthodes, préfaces de livres d'orgue ou de clavecin) peut nous y aider. Ceux-ci nous prouvent que, finalement, nous devrions adopter un style non pas pour l'ensemble de cette période, mais bien pour chaque compositeur, tant les différences (voire même les divergences) de l'un à l'autre s'avèrent importantes.

Lorsqu'il publie ses deux *Messes* en 1690 François Couperin est âgé de 22 ans. Auparavant, le répertoire de l'orgue s'était enrichi des compositions (entre autres) de Nivers, Lebègue ou Raison. Leurs écrits et leur musique nous donnent des indications précises sur l'ornementation préclassique et les doigtés en usage à l'époque. Ils ont beaucoup enseigné, et leurs «habitudes» ont perduré avec certains de leurs élèves.

Couperin a lui-même écrit une méthode intitulée *L'art de toucher le clavecin*, mais celle-ci parut plus de vingt ans après les deux *Messes* pour orgue et ne peut donc

constituer l'unique référence en la matière. Preuve en sont, dans cet ouvrage, les comparaisons fréquentes entre les «façons anciennes» et les «façons modernes», qui ont donc cohabité durant de longues années, certains auteurs prônant sans ambiguïté, et assez tôt, la nouvelle manière (dont Couperin), d'autres s'accommodant fort bien de la manière ancienne (Raison, Grigny). Et n'oublions pas que deux ans seulement séparent la parution des deux *Messes* de Couperin du 1^{er} *Livre d'orgue* de Raison...

L'aspect éminemment novateur des *Messes* de Couperin ne réside donc pas seulement dans son langage, mais aussi dans son aptitude à faire cohabiter les styles préclassique et classique.

Le travail préparatoire à cet enregistrement m'aura donc conduit à tenter de déterminer ce qui appartient à l'un ou l'autre style. Dans le cas de pièces d'essence instrumentale, les doigtés anciens facilitent la démarche: ils confèrent une souplesse, un allant irremplaçable aux lignes et aux traits,

notamment par le sentiment de légèreté que donne l'utilisation des « bons doigts » (particulièrement le 3) sur les notes brèves, selon l'usage de l'époque.

Le problème est plus délicat pour les pièces d'influence vocale: souvent, dans les motets de Nivers, Lebègue ou Couperin, les mêmes formules peuvent être traitées de manières fort différentes, laissant, dans le cas de leur adaptation à l'orgue, le choix à l'interprète. C'est alors le contexte qui permettra d'opter pour la meilleure solution, ainsi que le goût de l'organiste qui, espérons-le, rejoindra le « bon goût » si souvent évoqué par Couperin...

Les registrations, quant à elles, auront été principalement dictées par les nombreuses préfaces des livres d'orgue, de Nivers à Gaspard Corrette. Celles-ci mettent en évidence de subtils équilibres dont, par habitude, nous avons parfois oublié le sens. Ainsi les récits en taille, particulièrement la Tierce, créent une osmose parfaite entre l'accompagnement et le soliste, qui se fond alors dans la trame harmonique. Cela nous évoque l'orchestre de Bach, ou l'orchestre mozartien: clavecin ou piano-forte s'intègrent dans l'ensemble,

mais ne prédominent pas, sauf lorsque l'auteur modifie volontairement le volume instrumental ou les tessitures. De même, la Tierce va se fondre dans le grave, ou se détacher avec intensité dans l'aigu.

Toutes ces expériences ont pu être menées grâce à l'extrême musicalité de l'orgue de la Chapelle Royale du Château de Versailles. Si l'instrument est neuf, il n'en est pas moins inspiré des plus beaux exemples du passé tout en nous plaçant dans la situation d'un organiste de l'époque, jouant un orgue neuf, avec sa mécanique neuve. Celle-ci permet tous les effets musicaux: elle accompagne les intentions de l'interprète par une réactivité à toute épreuve et, selon les registrations, va donner à la musique noblesse, grandeur, vigueur, tendresse, mélancolie... Chaque changement de doigté entraînera une réaction de la touche au tuyau, en passant par un vent toujours au service de l'expression. On apprend beaucoup sur un tel instrument.

Puisse l'enthousiasme que nous avons vécu lors de cet enregistrement avec Jean-Yves Haymoz donner aux jeunes musiciens le désir de poursuivre nos recherches sur cette musique, qui n'a pas fini de nous étonner, ni de nous émouvoir.

Introduction

By Olivier Latry

During the reign of Louis XIV, musical style evolved continuously. It remains difficult to determine with certainty the outlines of this evolution, but a thorough reading of the theoretical texts (methods, prefaces to organ or harpsichord scores) can help us. These texts reveal to us that we should adopt a style not for this period as a whole, but for each composer, so great are the differences (the divergences even) from one to another.

François Couperin was 22 years old when he published his two masses in 1690. Before that, the organ repertoire had been enriched by the compositions (among others) of Nivers, Lebègue and Raison. Their writings and music give us precise indications of the pre-classical ornamentation and fingerings in use at the time. They were also committed teachers, and their “practices” were carried on by some of their pupils.

Couperin himself wrote a method entitled *L'art de toucher le clavecin*. But this was published more than twenty years

after the two Organ Masses and cannot, therefore, be the only reference on the subject. Proof of this are the frequent comparisons in this work between the “old ways” and the “modern ways”, which thus coexisted for many years, some authors unambiguously advocating the new way quite early on (including Couperin), others accommodating themselves very well to the old way (Raison, Grigny). And let us not forget that only two years separate the publication of Couperin's two Masses from Raison's *1er Livre d'orgue...*

The eminently innovative aspect of Couperin's Masses thus lies not only in his language but also in his ability to enable the coexistence of pre-classical and classical styles.

The preparatory work for this recording therefore led me to try to determine what belongs to one style or the other. In the case of instrumental pieces, the old fingerings facilitate the approach: they give a flexible, irreplaceable liveliness to the lines and

strokes, notably by the feeling of lightness given using the “right fingers” (particularly the 3rd) on the short notes, in line with the practice of the time.

The problem is more subtle for pieces of vocal influence: often, in the motets of Nivers, Lebègue or Couperin, the same formulas may be treated in very different ways, and in the case of their adaptation for the organ, the choice is left to the performer. It is then the context that will allow one to opt for the best solution, as well as the organist's own taste, which will hopefully correspond with the “bon goût” [good taste] so often evoked by Couperin...

As for the registrations, they were mainly dictated by the numerous prefaces to the organ books, from Nivers to Gaspard Corrette. They highlight subtle balances of which, by routine, we have sometimes forgotten the meaning. Thus, with the passages *en taille*, particularly the *Tierce*, the proposed combinations create perfect osmosis between the accompaniment and the soloist, who then blends into the harmonic framework. This brings to mind Bach or Mozart's orchestra: harpsichord or fortepiano are integrated into the ensemble but do not predominate, except when the

author voluntarily modifies the instrumental volume or the tessitura. Likewise, the *Tierce* will merge into the lower register, or stand out with potency in the higher register.

All these experiments could be carried out thanks to the extreme musicality of the organ of the Royal Chapel of the Château de Versailles. Although the instrument is new, it is nonetheless inspired by the most beautiful examples from the past, and puts us in the position of an organist of the time, playing a new organ, with its new mechanism. It allows for all musical effects: it accompanies the performer's intentions with unfailing responsiveness and, depending on the registrations, will give the music nobility, grandeur, potency, gentleness, melancholy... Each change of fingering will provoke a reaction from the fingerboard to the pipe, with the air always serving the expression. One can learn a good deal on such an instrument.

May the enthusiasm we experienced during this recording with Jean-Yves Haymoz give young musicians the desire to continue our research into this music, which has yet to finish surprising or moving us.

Erläuterungen

von Olivier Latry

Unter der Herrschaft Ludwigs XIV. entwickelte sich der Musikstil ständig weiter. Es ist schwierig, die Konturen dieser Entwicklung mit Sicherheit zu benennen, aber eine gründliche Lektüre der theoretischen Texte (Methoden, Vorworte von Orgel- oder Cembalobüchern) kann uns dabei helfen.

Als François Couperin 1690 seine beiden Messen veröffentlichte, war er 22 Jahre alt. Zuvor war das Orgelrepertoire durch Kompositionen (unter anderem) von Nivers, Lebègue oder Raison bereichert worden. Ihre Schriften und ihre Musik geben uns genaue Hinweise auf die vorklassische Ornamentik und die damals üblichen Fingersätze. Sie unterrichteten viel und ihre „Gewohnheiten“ wurden von einigen ihrer Schüler übernommen.

Couperin selbst schrieb eine Cembaloschule mit dem Titel *L'art du toucher le clavecin* [Die Kunst das Cembalo zu spielen]. Diese erschien jedoch mehr als zwanzig Jahre nach den beiden Messen für Orgel und kann

daher nicht der einzige Anhaltspunkt für die Spielweise sein. Ein Beweis dafür sind die häufigen Vergleiche zwischen der „alten“ und der „modernen Art“, die viele Jahre lang nebeneinander existierten, wobei einige Autoren frühzeitig und unmissverständlich die neue Art propagierten (u. a. Couperin), während andere mit der alten sehr gut zurechtkamen (Raison, Grigny). Und vergessen wir nicht, dass nur zwei Jahre zwischen der Veröffentlichung der beiden Messen von Couperin und dem *1^{er} Livre d'orgue* [1. Orgelbuch] von Raison liegen.

Der äußerst innovative Aspekt von Couperins Messen betrifft also nicht nur seine Musiksprache, sondern auch seine Fähigkeit, den vorklassischen und den klassischen Stil miteinander zu verbinden.

Die Vorarbeit zu dieser Aufnahme veranlasste mich zum Versuch festzulegen, was zu dem einen oder dem anderen Stil gehört. Bei Stücken im instrumentalen Stil erleichtern alte Fingersätze das

Vorgehen: Sie verleihen den Linien und Läufen, vor allem durch das Gefühl der Leichtigkeit, das, wie es damals üblich war, durch den Einsatz der „guten Finger“ (besonders des 3.) bei kurzen Noten entsteht, unersetzliche Flexibilität und Schwung.

Bei Stücken mit vokalem Einfluss ist das Problem heikler: Oft können in den Motetten von Nivers, Lebègue oder Couperin dieselben Formeln auf sehr unterschiedliche Weise behandelt werden, sodass im Falle einer Bearbeitung für Orgel die Wahl dem Interpreten überlassen bleibt. Dann erlaubt es der Kontext, sich für die beste Lösung zu entscheiden. Doch spielt auch der Geschmack des Organisten eine Rolle, der hoffentlich mit dem von Couperin so oft beschworenen „guten Geschmack“ übereinstimmt.

Die Registrierungen wiederum wurden hauptsächlich von den zahlreichen Vorworten der Orgelbücher von Nivers bis Gaspard Corrette bestimmt. Diese zeigen subtile Gleichgewichte auf, deren Bedeutung wir aus Gewohnheit manchmal vergessen haben.

So etwa Stücke wie das „Tierce en taille“ (dessen Solo dann den Platz des Tenors einnimmt):

Die vorgeschlagenen Mischungen schaffen eine perfekte Osmose zwischen der Begleitung und dem Solisten, der dann mit dem harmonischen Gefüge verschmilzt. Das erinnert uns an Bachs oder an das Mozart'sche Orchester: Cembalo oder Hammerklavier fügen sich in das Gesamtbild ein, dominieren aber nicht, es sei denn, der Komponist ändert absichtlich die Lautstärke der Instrumente oder die Stimmlagen. Ebenso verschmilzt die Terz in der tiefen Lage oder hebt sich in der hohen stark ab.

All diese Experimente konnten dank der extremen musikalischen Möglichkeiten durchgeführt werden, die die Orgel der Chapelle Royale des Schlosses von Versailles bietet. Auch wenn das Instrument neu ist, haben es die schönsten Beispiele der Vergangenheit inspiriert, sodass es uns in die Situation eines Organisten der damaligen Zeit versetzt, der auf einer neuen Orgel mit ihrer neuen Mechanik spielt. Diese ermöglicht alle musikalischen Effekte: Sie begleitet die Absichten des Interpreten mit einer unfehlbaren Reaktionsfähigkeit und verleiht der Musik je nach Registrierung Noblesse, Größe, Kraft, Zärtlichkeit,

Melancholie usw. Jede Änderung des Fingersatzes führt zu einer Reaktion der Taste, über den Wind, der immer im Dienst des Ausdrucks steht, bis hin zur Pfeife. Auf einem solchen Instrument kann man viel lernen.

Möge die Begeisterung, die wir bei dieser Aufnahme mit Jean-Yves Haymoz empfunden haben, in jungen Musikern den Wunsch wecken, unsere Forschungen zu dieser Musik fortzusetzen, die uns so sehr berührt und immer wieder erstaunen lässt.



«Les bons doigts», Grand Orgue, Chapelle Royale de Versailles

La messe des Couvents de Couperin - Le Chant sur le Livre

Par Jean-Yves Haymoz

Les messes pour orgue, comme celles de Frescobaldi, de Couperin ou de Grigny, posent à l'auditeur moderne des problèmes de compréhension. Elles ne correspondent pas à l'idée d'une œuvre que l'on peut avoir de nos jours. Frescobaldi est un bon exemple de cette difficulté car pour sa *Missa Della Domenica* il propose douze versets d'orgue pour le Kyrie alors que l'usage liturgique n'en demande que cinq ! Ce sont donc bien des démonstrations, des spécimens, de son talent qu'il nous propose, et dans une cérémonie du XVII^e siècle on pouvait faire son choix. Mais, pour l'auditeur moderne, il convient de «jouer l'œuvre en entier». Ces messes font donc référence au contexte d'une pratique liturgique complexe et codifiée qui a disparu, et elles sont le témoignage du métier acquis par ces compositeurs. Mais la partition ne restitue plus le contexte qui donnait du sens à ces morceaux séparés, résultats de la pratique de l'*alternatim*, c'est-à-dire de l'alternance entre les versets

des chantres et ceux de l'orgue. On peut même se demander si, au XVIII^e siècle, on aurait pu imaginer de jouer ces œuvres *in extenso*.

Dans les années 1970, les organistes ont été confrontés à cette difficulté et ils ont commencé, dans les concerts, à faire chanter les versets de grégorien manquants. Dès lors on a pu sentir les liens qui se tissent entre ces pièces parce qu'elles ont été replacées dans la suite du texte liturgique. Ensuite on s'est rendu compte que la manière un peu rapide de chanter le grégorien telle qu'on la pratiquait au XX^e siècle ne convenait pas à la dimension des pièces d'orgue, et que le plain-chant baroque demandait une allure plus majestueuse. Les résultats de ces recherches se trouvent dans le *Guide historique du plain-chant* de Xavier Bisaro (CMBV, 2017). L'enregistrement que vous avez entre vos mains va encore plus loin, car en France on avait l'habitude

depuis des siècles de rajouter des voix en chantant le plain-chant et cette tradition se nomme le « Chant sur le livre ». Olivier Latory et Laurent Brunner ont voulu saisir l'occasion de ce nouvel enregistrement de la *Messe des couvents* de Couperin pour en faire redécouvrir la pratique !

Comme on peut le lire dans *Regards sur le plain-chant* de Daniel Saulnier (Paris, 2021), une des manières de développer le chant liturgique a été d'ajouter des voix au plain-chant. Cette pratique de la polyphonie, écrite ou improvisée, est décrite dès la fin du IX^e siècle dans le célèbre traité *Musica enchiriadis*. On trouve ce genre d'écrits jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. On parle au début d'« organum » (« réalisation »), et par la suite de « contrapunctum », ou de « cantare super librum », ou encore de « contrapunto alla mente » et, en France, de « déchant », de « chant fleuri » ou de « chant sur le livre ». Ces différences de chant s'additionnent à la pratique de l'*alternatim* qui est fondamentale dans le chant liturgique, que ce soit pour le chant des psaumes ou des autres textes sacrés. Elle se matérialise dans l'architecture des cathédrales où deux rangs de stalles se font face et présentent le premier niveau

d'alternance: entre un chœur et l'autre. Mais on a pu alterner aussi le plain-chant et la polyphonie écrite, l'orgue et le plain-chant, le plain-chant et le chant sur le livre dans l'une ou l'autre de ses variantes, ou, comme ici, l'orgue et le chant sur le livre. Précisons, pour le détail, que lorsque l'organiste joue un verset, il était demandé qu'une des personnes présentes dans le chœur récite à voix basse le texte que l'orgue ne pouvait pas prononcer, pour que soit dit l'ensemble du texte sacré !

Le chant sur le livre était enseigné dans les maîtrises où l'on formait les enfants pour qu'ils chantent les offices dans les églises. Ils étaient encore très bien formés et Rousseau en donne une évaluation très positive dans son *Dictionnaire* de 1767:

« Le *chant sur le livre* demande beaucoup de science, d'habitude et d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons du plain-chant à ceux de notre musique. Cependant il y a des musiciens d'église si versés dans cette sorte de chant, qu'ils y commencent et poursuivent même des fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre et croiser les parties, ni faire de faute dans l'harmonie. »

Former des chanteurs très tôt à faire de la musique, et de manière exigeante, donnait de très bons résultats et produisait de bons musiciens doublés de bons compositeurs. C'était aussi le moyen de donner une éducation et un métier aux orphelins, sujet étudié par Robert O. Gjerdingen dans son magnifique ouvrage *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians* (New York, 2020).

Ces écoles, qu'on peut estimer à 400, ont été fermées en 1792. Dès lors, cet enseignement a disparu et la pratique s'en est perdue. Sans émulation, cet art difficile s'est irrémédiablement éteint. Il s'est passé la même chose pour le serpent, instrument de l'église dont la pratique s'est perdue à la même époque. Cela explique que les rares chanteurs qui étaient restés attachés au chant sur le livre après la Révolution ont été de moins en moins bons, et les musicologues comme de la Fage ou Danjou qui les ont entendus ont violemment critiqué cette pratique qui sera abandonnée par la suite.

Pour désigner cet ancien usage, on parle aussi de nos jours de «contrepoint improvisé». Ces deux mots demandent à

être précisés. En effet, le «contrepoint» désigne deux disciplines différentes. D'une part, et c'est ce dont il est question ici, c'est la manière d'ajouter des notes sur une mélodie grégorienne dont les notes isolées sont appelées «punctum» (point), on ajoute ainsi un point sur, ou contre, un autre point. Cet art consiste à utiliser des tournures éprouvées que l'on replace à bon escient sur ces mélodies du plain-chant, mélodies que l'on nomme aussi *cantus firmus* (chant fixe ou préexistant). Comme nous l'avons déjà mentionné, cet art disparaît à la fin du XVIII^e siècle. D'autre part, une autre sorte de contrepoint se développe à partir du *Gradus ad Parnassum* de Fux (Vienne, 1725). C'est une manière de travailler «la main» du compositeur en faisant des exercices qui stimulent son imagination et sa rapidité. C'est le «contrepoint strict» ou «contrepoint d'école», discipline sévère, incontournable pour former de bons compositeurs, mais qui se pratique seul et à la table.

Le chant sur le livre, contrepoint mental et oral, est donc une pratique qui se base sur les mêmes modèles que ceux qui sont employés dans la composition écrite et qui sont réutilisés à l'improviste et avec

à propos sur une mélodie de plain-chant dans le contexte vivant de la liturgie. Il faut préciser aussi qu'à l'époque qui nous intéresse, le langage musical est partagé par tous et le compositeur n'a pas à inventer un nouvel idiome, comme il devra le faire dans les époques plus modernes. Sa musique doit avant tout plaire et convaincre. Composer et improviser est plus proche d'un artisanat fin et délicat. Que la musique soit écrite ou improvisée, elle doit sonner de la même manière. Les modèles utilisés sont construits sur des doublures, de sixtes ou de dixièmes, et sur des retards dissonants. Il y a aussi des techniques enseignées qui permettent de faire des canons ou des imitations. De cette manière il est possible de concevoir sur-le-champ différentes voix que l'on superpose en polyphonies sur le plain-chant. Ce dernier est souvent chanté en valeurs égales et placé au ténor ou à la basse.

Le mot improvisé a, de nos jours, plusieurs acceptions. Depuis les années 1970, on a cherché à faire des improvisations inédites et merveilleuses, que ce soit en musique contemporaine ou dans le free jazz. Mais comme on vient de le voir, le chant sur le livre est réalisé au moment-même à

partir de techniques sûres, sans chercher à créer un effet inouï. Philippe Canguilhem a bien expliqué ce goût des anciens dans son livre *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance* (Garnier, 2015). On y apprend que les anciens préféraient l'improvisation dans les performances musicales pour retrouver le *calor rhetoricus* dont parle Quintilien. Un discours lu a en effet moins de chance d'émouvoir que celui qui est prononcé en donnant l'impression d'être inventé sur-le-champ, dans la chaleur de l'action.

Depuis les années 1990, la redécouverte du chant sur le livre dans le style de la Renaissance a fait beaucoup de progrès. Les traités de cette époque, dont les plus importants sont ceux de Tinctoris, de Guilielmus Monachus, de Lusitano et de Zacconi, ont été étudiés et mis en pratique et les techniques en ont été décrites par Barnabé Janin dans son livre *Chanter sur le livre* (Lyon, 2014). Ces écrits nous ont donné les indications sur la manière de faire des déchants, des faux-bourçons et des canons. Ils nous ont expliqué aussi comment transformer rythmiquement le plain-chant en cantus firmus.

Pour comprendre la particularité de ce genre de contrepoint, on peut penser à la différence qu'il y a entre un organiste, ou un luthiste, qui improvise seul de la polyphonie et un groupe de chanteurs qui cherche à créer ensemble de la polyphonie sans l'écrire. L'organiste est seul à prendre ses décisions, ses limites sont celles de sa virtuosité et de son imagination. L'improvisation polyphonique demande au contraire de mettre des limites à l'imagination et aux volontés individuelles. Ce sont ces limites qui définissent des comportements spécifiques à chaque voix, suivant sa tessiture, et qui à leur tour sont la caractéristique des techniques d'improvisation. Par exemple, à trois voix on peut décider qu'un des deux chanteurs qui chantent les parties les plus aiguës se restreigne à utiliser principalement des dixièmes et des octaves au-dessus du cantus firmus, et que l'autre utilise des octaves et des quintes. Cette manière est décrite par Lusitano comme « contraponto in concerto ». Les chanteurs expérimentés peuvent en plus décider, en cours de pièce, de changer ces rôles. Chaque chanteur a ainsi des zones, ou des comportements spécifiques, qui lui permettent de réaliser sa voix sans gêner celle des autres.

À quatre voix, Guilielmus explique que le soprano fait surtout des sixtes sur le cantus firmus alors que la basse travaille avec des tierces et des quintes au-dessous de ce plain-chant. Pour acquérir une certaine souplesse, il faut donc apprendre le fonctionnement de sa voix et le faire en écoutant très attentivement pour « petit à petit » arriver à deviner ce que vont faire les autres.

Grâce à Jean-Paul Montagnier, qui a récemment répertorié et édité les traités, imprimés et manuscrits, qui traitent de cette pratique aux XVII^e et XVIII^e siècles, nous avons pu comprendre en quoi les techniques baroques ont utilisé et complété celles de la Renaissance. Par exemple, il y a beaucoup de points communs entre le modèle de Lusitano que nous venons de citer et certains exemples du traité de Madin, qui a été pour nous très important.

Henry Madin a rédigé son *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre* en 1742 alors qu'il était maître des pages de la Chapelle de Versailles. Les exemples qu'il transcrit nous font entendre à nouveau les voix aiguës des jeunes pages, telles qu'elles résonnaient sous ces voûtes royales, soutenues par les chantres qui chantent le plain-chant dans le grave !

Mais en plus de traités nous avons à disposition des manuscrits qui nous donnent des versions écrites de ces improvisations liturgiques et aussi le répertoire religieux qui utilise certains de ces procédés, en particulier les versets composés pour l'alternance des Benedictus ou des Magnificats. Il y a aussi un air de parenté entre la manière de penser la basse sous le cantus firmus au ténor chez Guilielmus et la basse des « plain-chant en taille » des organistes du XVII^e siècle.

Entre Renaissance et baroque, les procédés sont donc semblables mais les styles, très différents, permettent de nouveaux raffinements: les quintes diminuées et augmentées, les retards de neuvièmes et les chromatismes apportent des couleurs baroques, et le travail sur les diminutions prend un tour beaucoup plus essentiel. Ceci correspond bien à la musique de Couperin qui, étant baigné dans ce monde sonore dès son enfance, réalise ceci dans ses pièces avec la maîtrise que le travail d'écriture lui ajoute et la richesse que lui permet son instrument.

Si les traités nous renseignent sur les procédés, nous manquons encore de renseignements sur la pratique du chant sur

le livre. Dans quelles églises était-il utilisé? À quels moments dans la liturgie? Est-ce qu'il était requis les jours où l'organiste était de service? Est-ce qu'une personnalité s'était illustrée dans la pratique de cet art? Est-ce qu'il était souvent utilisé à la Chapelle Royale où les moyens de faire de la musique avec de plus grands effectifs étaient réunis? Est-ce que Madin formait des musiciens en pensant qu'ils iraient plus tard dans les églises de France où le chant sur le livre était plus fréquent? Ces questions n'ont pas encore de réponse. C'est pour cela que dans notre projet nous avons surtout cherché à reconstruire la pratique du chant sur le livre, tout en attendant les recherches sur la fréquence de son usage à Versailles.

Pour effectuer ce travail de reconstruction de cette pratique musicale, nous avons eu la chance de recevoir l'aide de la Fondation de l'Abbaye de Royaumont. Elle a recruté six chanteuses et chanteurs très compétents dans l'interprétation du style baroque et ouverts à de nouveaux apprentissages. De mon côté, j'avais déjà pu travailler l'improvisation polyphonique dans ce style au début des années 2000,

à partir de mes recherches à la Haute École de Musique de Genève. Nous avons pu travailler ensemble pendant deux résidences à l'Abbaye, assez espacées dans le temps ce qui a permis un travail d'assimilation. Nous nous sommes tout de suite mis à imaginer les improvisations que demandait la réalisation de ces alternances avec les Messes de Couperin. Grâce aux talents de ces chanteurs et à leur énergie, les résultats sont convaincants. Tout en étant conscients que deux espaces de travail ne remplacent pas une quinzaine d'années de pratique journalière, nous pensons que le résultat montre l'intérêt du projet.

Mais il fallait aussi pouvoir répondre aux exigences de la prise de son, et dans ce but nous avons pris la décision de noter petit à petit des points de repère dans nos partitions pour stabiliser les improvisations et ainsi permettre de faire des montages. Mais la grande nouveauté est que chaque soliste est vraiment le créateur et le responsable de sa ligne vocale, pensée en lien avec ce que font les autres chanteurs, et élaborée tout au long de séances d'expérimentation, d'improvisation. Pour ces musiciennes et musiciens la manière de se sentir dans la polyphonie, grâce au chant sur le livre, est

toute nouvelle et donne beaucoup de sens à leur expérience vocale.

Mais alors d'où proviennent les cantus firmus dont nous avons tant parlé? En général l'organiste devait improviser ses versets en tenant compte de l'ordinaire de la messe du jour. Pour publier sa *Messe à l'usage ordinaire des paroisses*, Couperin a effectivement choisi, comme Grigny, la Messe «pour les Festes Solemnelles» (la messe IV du *Liber Usualis* de Solesmes), ce qui convient à beaucoup de fêtes dans l'année liturgique, et qui pouvait ainsi rendre service à ses lecteurs. Mais pour sa Messe «pour les Convents de Religieux et Religieuses» il a choisi de leur permettre d'utiliser une messe de facture plus récente. En effet, au XVII^e siècle, il y a plusieurs compositeurs qui ont écrit des ordinaires et ceux-ci ont comme particularité d'être entièrement composés dans le même ton, ce qui ne se rencontre pas dans les messes du répertoire grégorien. Nous avons alors choisi la *Messe du 6^e ton* d'Henry Du Mont parce qu'elle est très belle: ses messes, publiées chez Ballard en 1669, sont encore chantées de nos jours dans certaines paroisses! Couperin ne cite pas

de cantus firmus dans ses versets puisqu'il laisse le choix ouvert. Et nous, nous avons pris pour base de nos improvisations les mélodies de chaque verset pair de la *Messe* de Du Mont. Pour en faire de bons cantus firmus, nous les chantons en notes égales.

Le temps étant limité nous n'avons pas enregistré les autres pièces musicales qui font partie d'une messe: les pièces du propre. Mais il nous a semblé important de chanter la *Prière pour le Roy* qui se chantait partout en France. De plus, lors de nos enregistrements nous étions devant l'autel de la Chapelle Royale qu'un ange surplombe en montrant du doigt le plafond, au-dessus de l'orgue, où un groupe de musiciens célestes chantent cette prière: « Domine salvum fac regem » ! Nous avons choisi celui que Guillaume-Gabriel Nivers publie dans son *Graduale romanum* (Paris, 1687). Nous l'avons aussi traité en chant sur

le livre en lui ajoutant une seconde voix.

Il était important d'offrir une grande variété de sonorités. Pour cela nous avons changé souvent le nombre de voix et les techniques. De plus, certains textes demandent d'être chantés plus lentement pour en souligner le sens. Il y a aussi les intonations, prévues pour le prêtre ou le diacre qui sont chantées à une voix. Ensuite nous avons fait entendre dans les premiers versets de chaque grand groupe le « plain-chant musical » de Du Mont. Nos auditeurs peuvent essayer de repérer dans les pièces à deux voix et plus, où se situe le cantus firmus, que l'on reconnaît à ses notes égales, et apprécier ainsi ce qui a été ajouté de manière variée par nos habiles chanteuses et chanteurs !

Couperin's *messe des Couvents* - *Chant sur le livre*

By Jean-Yves Haymoz

Organ masses, such as those by Frescobaldi, Couperin or Grigny, pose problems of comprehension for the modern listener. They do not correspond to the idea of a “work” that one might have in mind nowadays. Frescobaldi is a good example of this difficulty because for his *Missa Della Domenica* he proposes twelve organ verses for the *Kyrie*, whereas liturgical usage requires only five! The rest are showcase pieces, examples of his talent that he is offering us, and in a 17th-century ceremony one could make one's choice. But, for the modern listener, it is appropriate to “play the whole work”. These masses thus refer to the context of a complex and codified liturgical practice that has disappeared, and they bear witness to the skill acquired by these composers. But the score no longer restores the context that gave meaning to these separate pieces, the result of the practice of *alternatim*, i.e. the alternation between the verses of the cantors and those of the organ. One may even wonder whether, in the 18th century, one could have imagined playing these works *in extenso*.

In the 1970s, organists became conscious of this difficulty and began to have the missing Gregorian verses sung in concerts. From then on, we could understand the connection between these pieces because they were put back into the order of the liturgical text. Then we came to the realisation that the rather swift tempo adopted for singing Gregorian chant as practised in the 20th century was not suited to the dimensions of the organ pieces, and that the baroque plainchant required a more majestic manner. The results of this research can be found in the *Guide historique du plain-chant* by Xavier Bisaro (CMBV, 2017). The recording you have in your hands goes even further because in France it was customary for centuries to add voices while singing the plainchant, and this tradition is called *Chant sur le livre* [Singing on the book]. Olivier Latry and Laurent Brunner wanted to take the opportunity of this new recording of Couperin's *Messe des couvents* to recover the discipline!

As can be seen in Daniel Saulnier's *Regards sur le plain-chant* (Paris, 2021), one way of developing liturgical chant was to add voices to the plainchant. This practice of polyphony, written or improvised, is described as early as the end of the 9th century in the famous treatise *Musica enchiriadis*. This type of writing can be found until the end of the 18th century. In the beginning, it is referred to as *organum* (“realisation”), and later as *contrapunctum*, or *cantare super librum*, or *contrapunto alla mente* and, in France, as *déchant*, *chant fleuri* or *chant sur le livre*. These differences in singing are added to the practice of *alternatim* which is fundamental in liturgical chant, whether for the singing of the psalms or other sacred texts. This is reflected in the architecture of cathedrals where two rows of stalls face each other and present the first level of alternation: between one choir and the other. But it was also possible to alternate plainchant and written polyphony, organ and plainchant, plainchant and *chant sur le livre* in one or other of its variants, or, as here, organ and *chant sur le livre*. It is interesting to note that when the organist played a verse, it was requested that one person present in the choir recite in a low voice the text that

the organ could not pronounce, thus the entire sacred text should be said!

Le chant sur le livre was taught in the choir schools where children were trained to sing in church services. They continued to be very well trained, and Rousseau gives a very positive assessment in his 1767 *Dictionary*:

“*Le chant sur le livre* requires a great deal of knowledge, practice, and ear for those who perform it, especially as it is not always easy to relate the plainchant notes to those of our music. However, there are church musicians who are so well versed in this kind of chant that they even start and pursue fugues, when the subject may contain them, without confusing or crossing the parts, or making mistakes in the harmony.”

Training singers at an early age to make music, and in a demanding way, was very successful and produced good musicians as well as good composers. It was also a way of giving orphans an education and a profession, as studied by Robert O. Gjerdingen in his magnificent book *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians* (New York, 2020).

These schools, estimated at 400 in number, were closed in 1792. From then on, this teaching disappeared, and the discipline was lost. Without emulation, this difficult art lapsed irretrievably into oblivion. The same thing happened with the serpent, a church musical instrument, the employment of which was abandoned at the same time. This explains why the few singers who remained attached to the *chant sur le livre* after the Revolution were less and less proficient, and musicologists such as de la Fage or Danjou violently criticised the custom, which was subsequently abandoned.

This ancient practice is also referred to today as “improvised counterpoint”. These two words need to be clarified. In fact, “counterpoint” refers to two different disciplines. On the one hand – and this is what we are talking about here – it is the way of adding notes to a Gregorian melody, the individual notes of which are called “punctum” (point), thus adding a point on, or against, another point. This art consists of using tried and tested phrases that are appropriately placed on these plainchant melodies, which are also called *cantus firmus* (a fixed or pre-existing chant). As we have already mentioned, this art disappeared at the end of the 18th

century. On the other hand, another kind of counterpoint developed from Fux's *Gradus ad Parnassum* (Vienna, 1725). It is a means for the composer of maintaining control over his work through exercises that stimulate his imagination and rapidity. This is “strict counterpoint” or “academic counterpoint”, a severe discipline, essential for training good composers, but which is practised in solitude and at the table.

Le chant sur le livre, mental and oral counterpoint, is thus a practice based on the same models as those used in written composition, and which are reused unexpectedly and appropriately on a plainchant melody in the living context of the liturgy. It should also be pointed out that in this period the musical language was shared by all, and the composer did not have to invent a new idiom, as he would have to do in more modern times. His music must above all please and convince. Composing and improvising are closer to a fine and delicate craft. Whether the music is written or improvised, it should sound the same. The patterns used are built on doublings, sixths or tenths, and dissonant suspensions. There are also techniques taught that allow for the writing of canons or imitations. In this way, it is possible

to add different voices and superimpose them polyphonically onto the plainchant. The latter is often sung in equal values and placed in the tenor voice or the bass.

Currently, the word “improvised” has taken on several meanings. Since the 1970s, there has been an attempt to create new and exciting improvisations, whether in contemporary music or in free jazz. But as we have just seen, *Le chant sur le livre* is done in real-time using tried and tested techniques, without trying to create an unfamiliar effect. Philippe Canguilhem has explained this taste of the forefathers in his book *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance* (Garnier, 2015). We learn from it that the forefathers preferred improvisation in musical performances in order to rediscover the *calor rhetoricus* mentioned by Quintilian. A discourse that is read is less likely to move people than one that is delivered with the impression of being invented on the spot, in the heat of the action.

Since the 1990s, much progress has been made in the rediscovery of *Le chant sur le livre* in the Renaissance style. The treatises of this period, the most important of which are those of Tinctoris, Guilielmus Monachus,

Lusitano and Zacconi, have been studied and put into practice, and the techniques have been described by Barnabé Janin in his book *Chanter sur le livre* (Lyon, 2014). These writings give us indications of how to make *déchants*, *faux-bourçons* and *canons*. They also explain how to rhythmically transform plainchant into *cantus firmus*.

To understand the particularity of this kind of counterpoint, we can think of the difference between an organist or a lutenist who improvises polyphony alone and a group of singers who try to create polyphony together without writing it down. The organist is the only one to make decisions, his limits are those of his virtuosity and his imagination. Polyphonic improvisation, on the other hand, requires setting limits to the imagination and individual will. It is these limits that define specific approaches for each voice, according to its tessitura, and which in turn are characteristic of improvisation techniques. For example, with three voices it may be decided that one of the two singers singing the higher parts should restrict himself to using mainly tenths and octaves above the *cantus firmus*, and the other should use octaves and fifths. This way is described by Lusitano

as “contraponto in concerto”. Experienced singers can also decide to change these roles during the piece. Each singer thus has specific domains, or approaches, which allow him to follow through his voice without interfering with that of others. With four voices, Guilielmus explains that the soprano functions principally in sixths above the *cantus firmus*, whereas the bass functions in thirds and fifths below this plainchant. To acquire certain flexibility, you must learn how your voice works and do so by listening very carefully so that – little by little – you can anticipate what the others will do.

Thanks to Jean-Paul Montagnier, who has recently listed and edited the treatises, both printed and manuscript, which deal with this practice in the 17th and 18th centuries, we have been able to understand how the Baroque techniques used and complemented those of the Renaissance. For example, there is a lot in common between the Lusitano model we have just mentioned and some examples from Madin's treatise, which was very important for us. Henry Madin wrote his *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre* in 1742 when he was *maître des pages de la Chapelle de Versailles*. The examples he transcribes allow us to hear once more the

high voices of the young pages, resounding under these royal vaults, backed up by the singers singing the plainchant in the lower register!

But in addition to treatises, we have manuscripts that give us written versions of these liturgical improvisations and the religious repertoire which uses some of these procedures, in particular the verses composed for the alternation of the Benedictus or the Magnificat. There is also an air of kinship between Guilielmus's way of thinking about the bass under the *cantus firmus* in the tenor and the bass of the *plainchant en taille* of the 17th-century organists.

Between the Renaissance and the Baroque, the procedures are therefore similar, but the styles, which are very different, allow for new refinements: diminished and augmented fifths, suspended ninths and chromaticism bring baroque colours, and the work on diminutions takes a much more essential turn. This corresponds well to the music of Couperin who, having been immersed in this sound world since his childhood, achieves this in his pieces with the mastery that the art of composing amplifies in him and the richness that his instrument allows him.

While the treatises give us information on the procedures, we still lack information on the practice of *chant sur le livre*. In which churches was it used? At what times during the liturgy? Was it required on days when the organist was on duty? Was there a prominent person who practised this discipline? Was it often used at the Chapelle Royale, where the means of making music with larger numbers were available? Did Madin train musicians with the idea that they would later go to the churches in France where *chant sur le livre* was more common? These questions have not yet been answered. Therefore, in our project, we have sought above all to reconstruct the practice of *chant sur le livre*, while awaiting research into the frequency of its use at Versailles.

To carry out the work of reconstruction of this musical discipline, we were lucky enough to receive the help of the Fondation de l'Abbaye de Royaumont. It recruited six singers who are very competent in the interpretation of the baroque style and open to new horizons. For my part, I had already been able to work on polyphonic improvisation in this style in the early 2000s, based on my research at the Haute École de Musique de Genève. We were able to work together during two residencies

at the Abbey, spaced out over time, which allowed us to assimilate. We immediately began to imagine the improvisations required to perform these alternations with Couperin's Masses. Thanks to the talents of these singers and their energy, the results are convincing. While we are aware that two working periods do not replace fifteen years of daily practice, we believe that the result reveals the relevance of the project.

But we also had to be able to meet the requirements of a sound recording, and to this end, we decided to gradually note down reference points in our scores to stabilise the improvisations and thus make it possible to edit them. But the great novelty is that each soloist is both the creator and the person in charge of his or her vocal line, thought out in relation to what the other singers are doing and worked out throughout the sessions of improvisatory experimentation. For these musicians, the way of feeling themselves in polyphony, thanks to *le chant sur le livre*, is completely new and gives a lot of meaning to their vocal experience.

But where then do the *cantus firmus* we have spoken so much about come from? In general, the organist had to improvise

his verses taking into account the ordinary of the day's mass. To publish his *Messe à l'usage ordinaire des paroisses*, Couperin did indeed choose, like Grigny, the *Messe "pour les Festes Solemnelles"* (Mass IV of the *Liber Usualis* de Solesmes), which is suitable for many feasts in the liturgical year, and which could thus be of service to his readers. But for his *Messe pour les Convents de Religieux et Religieuses* he chose to allow them to use a more recent Mass. In fact, in the 17th century, several composers wrote *ordinaries* and these have the particularity of being entirely composed in the same key, which is not found in the masses of the Gregorian repertoire. We have chosen Henry Du Mont's *Messe du 6e ton* because it is very beautiful: his masses, published by Ballard in 1669, are still sung today in some parishes! Couperin does not quote a *cantus firmus* in his verses as he leaves the choice open. And we have taken as the basis of our improvisations the melodies of each even-numbered verse of the Mass of Du Mont. To make them good *cantus firmus*, we sing them in equal notes [*notes égales*].

As time was limited, we did not record the other musical pieces that are part of a mass: the pieces of the proper. But we felt it was

important to sing the *Prayer for the King* which was sung all over France. Moreover, during our recordings, we were in front of the altar of the Chapelle Royale, which an angel overlooks and points to the ceiling above the organ, where a group of celestial musicians is singing this prayer: "Domine salvum fac regem"! We have chosen the one published by Guillaume-Gabriel Nivers in his *Graduale romanum* (Paris, 1687). We have also treated it as a *chant sur le livre* by adding a second voice.

It was important to offer a wide variety of sonorities. For this reason, we changed the number of voices and the techniques several times. In addition, some texts need to be sung more slowly to emphasise their meaning. There are also the intonations, intended for the priest or deacon, which are chanted by one voice. Then we have the "musical plainchant" by Du Mont sung in the first verses of each large group. Our listeners can try to spot in the pieces with two or more voices, where the *cantus firmus* is located, which can be recognised by its equal notes, and thus appreciate what has been added in a varied way by our skillful singers!

Couperins *Messe des Couvents* - *Chant sur le livre*

Von Jean-Yves Haymoz

Orgelmessen, wie die von Frescobaldi, Couperin oder Grigny, stellen den modernen Hörer vor Verständnisprobleme. Sie entsprechen nicht unserer heutigen Vorstellung von einem „Werk“. Frescobaldi ist ein gutes Beispiel für diese Schwierigkeit, denn für seine *Missa Della Domenica* schlägt er 12 Orgelverse für das *Kyrie* vor, obwohl der liturgische Gebrauch nur 5 verlangt! Es sind also Beispiele, Proben seines Talents, die er uns vorlegt, wobei man in einer Zeremonie des 17. Jahrhunderts durchaus eine Wahl treffen konnte. Für den modernen Hörer ist es jedoch angebracht, „das ganze Werk zu spielen“. Diese Messen sind ein Zeugnis für die von den Komponisten erlernte Kunstfertigkeit und beziehen sich auf den Kontext einer komplexen und kodifizierten liturgischen Praxis, die es heute nicht mehr gibt. Die Partitur gibt jedoch den Kontext nicht mehr wieder, der diesen separaten Stücken, die Ergebnisse

der Praxis des Alternatims waren, d. h. des Wechsels zwischen den Versen der Sänger und denen der Orgel, Bedeutung verlieh. Es ist sogar fraglich, ob man sich im 18. Jahrhundert hätte vorstellen können, diese Werke vollständig aufzuführen.

In den 1970er Jahren wurden sich die Organisten dieser Schwierigkeit bewusst und begannen in Konzerten, die fehlenden gregorianischen Verse singen zu lassen. Von da an konnte man die Verbindungen spüren, die zwischen diesen Stücken entstanden, weil sie wieder in die Reihenfolge des liturgischen Textes eingegliedert wurden. So wurde erkennbar, dass die recht schnelle Art, die Gregorianik zu singen, wie sie im 20. Jahrhundert praktiziert wurde, nicht zu den Dimensionen der Orgelstücke passt, und dass der barocke Cantus planus ein majestätischeres Tempo erfordert. Die Ergebnisse dieser Forschungen

finden sich im *Guide historique du plain-chant [Historischer Führer durch den Cantus planus]* von Xavier Bisaro (CMBV, 2017). Die Aufnahme, die Sie in Händen halten, geht noch einen Schritt weiter, denn in Frankreich war es seit Jahrhunderten üblich, beim Singen des Gregorianischen Chorals Stimmen hinzuzufügen, und diese Tradition nennt sich „Chant sur le livre“ [„Gesang nach dem Buch“ bzw. „Cantare super librum“]. Olivier Latry und Laurent Brunner wollten die Gelegenheit dieser Neuaufnahme von Couperins *Messe des couvents* nutzen, um die Wiederentdeckung dieser Praxis zu veranlassen!

Wie in *Regards sur le plain-chant [Betrachtungen über den Cantus planus]* von Daniel Saulnier (Paris, 2021) zu lesen ist, bestand eine der Möglichkeiten, den liturgischen Gesang zu entwickeln, darin, den Cantus planus mit zusätzlichen Stimmen zu versehen. Diese Praxis der geschriebenen oder improvisierten Polyphonie wird bereits Ende des 9. Jahrhunderts in der berühmten Abhandlung *Musica enchiridis* beschrieben. Solche Schriften finden sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Anfangs sprach man

von „Organum“ („Realisierung“), später von „Contrapunctum“, „Cantare super librum“ oder „Contrapunto alla mente“ und in Frankreich von „déchant“, „chant fleuri“ oder „chant sur le livre“. Zu diesen Unterschieden im Gesang kommt noch die Praxis des Alternatims hinzu, die für den liturgischen Gesang grundlegend ist, sei es beim Singen von Psalmen oder anderen heiligen Texten. Sie konkretisiert sich in der Architektur von Kathedralen, wo sich zwei Reihen von Chorgestühl gegenüberstehen und die erste Ebene des Wechsels darstellen: zwischen einem Chor und dem anderen. Aber man konnte auch zwischen dem Cantus planus und der geschriebenen Polyphonie, der Orgel und dem Cantus planus, dem Cantus planus und dem Cantare super librum in der einen oder anderen Variante oder, wie hier, der Orgel und dem Cantare super librum abwechseln. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass, wenn der Organist einen Vers spielte, eine der im Chor anwesenden Personen die Worte, die die Orgel nicht ausdrücken kann, leise rezitieren musste, damit der gesamte heilige Text gesprochen wurde!

Das Singen „super librum“ wurde in den Chören unterrichtet, in denen Kinder ausgebildet wurden, damit sie bei Gottesdiensten in Kirchen singen konnten. Der Unterricht war sehr gut, und Rousseau bewertet sie in seinem *Dictionnaire [Wörterbuch]* von 1767 sehr positiv:

„Das Cantare super librum erfordert viel Wissen, Gewohnheit und Gehör bei denen, die es ausführen, zumal es nicht immer leicht ist, die Töne des Cantus planus auf die unserer Musik zu beziehen. Es gibt jedoch Kirchenmusiker, die in dieser Art von Gesang so bewandert sind, dass sie sogar Fugen beginnen und fortsetzen, wenn das Thema eine solche enthalten kann, ohne die Stimmen zu verwechseln und zu kreuzen oder einen Fehler in der Harmonie zu machen.“

Die frühe, anspruchsvolle musikalische Ausbildung von Sängern führte zu sehr positiven Ergebnissen und brachte gute Musiker und Komponisten hervor. Sie bot auch die Möglichkeit, Waisenkindern eine Ausbildung und einen Beruf zu geben, was Robert O. Gjerdingen in seinem großartigen Buch *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became*

Elite Musicians [Kinder als Komponisten in den alten Konservatorien. Wie Waisenkinder zu Elitemusikern wurden] (New York, 2020) untersucht hat.

Diese Schulen, von denen es schätzungsweise 400 gab, wurden 1792 geschlossen. Da dieser Unterricht nicht fortgesetzt wurde, ging auch die Praxis verloren. Ohne Wetteifer starb diese schwierige Kunst unwiederbringlich aus. Dasselbe geschah mit dem Serpent, einem Instrument der Kirche, das zur gleichen Zeit außer Gebrauch kam. Das erklärt, warum die wenigen Sänger, die nach der Revolution am Cantare super librum festgehalten hatten, immer schlechter wurden, sodass Musikwissenschaftler wie de la Fage oder Danjou, die sie hörten, diese Praxis heftig kritisierten, bis sie schließlich aufgegeben wurde.

Dieser alte Gebrauch wird heute auch als „improvisierter Kontrapunkt“ bezeichnet. Die beiden Wörter bedürfen einer näheren Erläuterung. Denn „Kontrapunkt“ steht für zwei verschiedene Disziplinen. Zum einen – und darum geht es hier – ist es die Art und Weise, wie man Noten zu einer gregorianischen Melodie hinzufügt, deren

einzelne „punctum“ (Punkt) genannt werden, man fügt also einen Punkt über oder gegen einen anderen hinzu. Diese Kunst besteht darin, bewährte Wendungen zu verwenden, die man an geeigneter Stelle in die Melodien des Cantus planus einsetzt. Diese werden auch als *Cantus firmus* (feststehender oder bereits vorhandener Gesang) bezeichnet. Wie bereits erwähnt, verschwand diese Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts. Andererseits entwickelte sich eine andere Art von Kontrapunkt aus dem „*Gradus ad Parnassum*“ von Fux (Wien, 1725). Es handelt sich darum, die „Hand“ des Komponisten zu trainieren, indem er Übungen macht, die seine Vorstellungskraft anregen und seine Schnelligkeit erhöhen. Dieser „strenge Kontrapunkt“ oder „Schulkontrapunkt“ ist eine strikte Disziplin, die für die Ausbildung guter Komponisten unumgänglich ist, aber allein und am Schreibtisch durchgeführt wird.

Das „Cantare super librum“, ein mentaler, mündlicher Kontrapunkt, ist also eine Praxis, die auf den gleichen Mustern beruht wie sie auch in der schriftlichen Komposition verwendet werden, aber improvisierend und passend zu einer Cantus-planus-

Melodie im realen Kontext der Liturgie wiederverwendet werden. Dabei ist auch zu erwähnen, dass die Musiksprache in der Zeit, für die wir uns hier interessieren, von allen geteilt wird, und der Komponist somit kein neues Idiom zu erfinden hat, wie er es in moderneren Epochen tun muss. Seine Musik muss vor allem gefallen und überzeugen. Komponieren und Improvisieren ist eher mit einem feinen, sensiblen Kunsthandwerk zu vergleichen. Egal ob die Musik aufgeschrieben oder improvisiert ist, sie muss immer gleich klingen. Die verwendeten Modelle sind auf Verdoppelungen, auf Sexten oder Dezimen sowie auf dissonanten Vorhalten aufgebaut. Es werden auch Techniken gelehrt, mit denen man Kanons oder Imitationen komponieren kann. Auf diese Weise ist es möglich, sofort verschiedene Stimmen zu entwerfen, die man polyphon über den Cantus planus setzt. Letzterer wird oft in gleichen Notenwerten im Tenor oder Bass gesungen.

Das Wort „improvisiert“ hat heutzutage mehrere Bedeutungen. Seit den 1970er Jahren bemüht man sich um neue, wunderbare Improvisationen, sei es in der

zeitgenössischen Musik oder im Free Jazz. Aber wie wir gerade festgestellt haben, wird das „Cantare super librum“ im Moment selbst mit sicheren Techniken ausgeführt, ohne nach einem besonderen Effekt zu streben. Philippe Canguilhem erklärt diese Vorliebe der damaligen Musiker in seinem Buch *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance* (Garnier, 2015). Man erfährt darin, dass die Musiker der Renaissance bei musikalischen Darbietungen die Improvisation bevorzugten, um den von Quintilian erwähnten *Calor rhetoricus* wiederzufinden. Eine vorgelesene Äußerung hat nämlich weniger Aussichten das Publikum zu ergreifen, als eine, die so vorgetragen wird, dass sie den Eindruck erweckt, sie sei unmittelbar in der Hitze des Gefechts erfunden worden.

Seit den 1990er Jahren hat die Wiederentdeckung des „Cantare super librum“ im Renaissancestil große Fortschritte gemacht. Die Abhandlungen aus dieser Zeit, von denen die wichtigsten die von Tinctoris, Guilielmus Monachus, Lusitano und Zacconi sind, wurden untersucht und in die Praxis umgesetzt. Die Techniken hat Barnabé Janin in seinem Buch *Chanter sur le livre [Cantare super*

librum] (Lyon 2014) beschrieben. Diese Schriften gaben uns Hinweise darauf, wie man Diskante, Fauxbourdons und Kanons herstellt. Sie erklärten uns auch, wie man den Cantus planus rhythmisch in einen Cantus firmus umwandelt.

Um die Besonderheit dieser Art von Kontrapunkt zu verstehen, kann man an den Unterschied zwischen einem Organisten oder Lautenisten denken, der Polyphonie allein improvisiert, und einer Gruppe von Sängern, die versucht, gemeinsam Polyphonie zu schaffen, ohne sie aufzuschreiben. Der Organist trifft seine Entscheidungen allein, seine Grenzen sind die seiner Virtuosität und seiner Vorstellungskraft. Die polyphone Improvisation in der Gruppe erfordert dagegen, der Fantasie und dem Willen des Einzelnen Grenzen zu setzen. Diese definieren für jede Stimme je nach Stimmlage spezifische Verhaltensweisen, die ihrerseits das Charakteristikum von Improvisationstechniken sind. Bei drei Stimmen kann man beispielsweise beschließen, dass einer der beiden Sänger, die die höchsten Stimmen singen, sich darauf beschränkt, hauptsächlich Dezimen und Oktaven über dem Cantus firmus zu

verwenden, während der andere Oktaven und Quinten singt. Diese Art wird von Lusitano als „contraponto in concerto“ beschrieben. Erfahrene Sänger können zudem während des Stücks entscheiden, diese Rollen zu wechseln. Jeder Sänger hat also bestimmte Bereiche bzw. Verhaltensweisen, die es ihm ermöglichen, seine Stimme zu entfalten, ohne die der anderen zu stören.

Bei vier Stimmen erklärt Guilielmus, dass der Sopran vor allem Sexten über dem Cantus firmus singt, während der Bass mit Terzen und Quinten unterhalb dieses Cantus plenus arbeitet. Um eine gewisse Flexibilität zu erlangen, muss man also lernen, wie die eigene Stimme funktioniert, und dabei sehr aufmerksam zuhören, um - nach und nach - zu erraten, was die anderen tun werden.

Dank Jean-Paul Montagnier, der kürzlich die gedruckten und handschriftlichen Abhandlungen, die sich mit dieser Praxis im 17. und 18. Jahrhundert befassten, katalogisiert und herausgegeben hat, konnten wir verstehen, inwiefern die barocken Techniken die der Renaissance nutzten und ergänzten. So gibt es etwa viele Gemeinsamkeiten zwischen dem eben

zitierten Modell Lusitanos und bestimmten Beispielen aus der Abhandlung von Madin, die für uns sehr wichtig war.

Henry Madin verfasste seinen *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre* 1742, als er „Maître des pages“ [Professor der Pagen] der Kapelle von Versailles war. Die Beispiele, die er transkribierte, lassen uns die hohen Stimmen der jungen Pagen wieder hören, wie sie in diesen königlichen Gewölben erklangen, unterstützt von den Sängern, die den Cantus planus in den tiefen Lagen sangen!

Aber neben Abhandlungen stehen uns auch Handschriften zur Verfügung, die uns Fassungen dieser liturgischen Improvisationen liefern, aber auch das religiöse Repertoire, das einige dieser Verfahrensweisen verwendet, insbesondere die Verse, die für den Wechsel in den Benedictus oder Magnificats komponiert wurden. Es besteht auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Art, den Bass unter dem Cantus firmus im Tenor bei Guilielmus zu konzipieren und dem Bass vom „plain-chant en taille“ [Cantus planus im Tenor] der Organisten des 17. Jahrhunderts.

Zwischen Renaissance und Barock sind die Verfahrensweisen also ähnlich, aber die sehr unterschiedlichen Stile ermöglichen neue Verfeinerungen: Verminderte und erhöhte Quinten, Aufhaltungen der Nonen und die Chromatik bringen barocke Farben ins Spiel, und die Arbeit mit Diminutionen nimmt eine viel wesentlichere Wendung. Das entspricht Couperins Musik gut, der von Kindheit an in dieser Klangwelt aufgewachsen ist, und dies in seinen Stücken mit der Meisterschaft, die ihm die Kompositionsarbeit verleiht, und dem Reichtum, den ihm sein Instrument ermöglicht, umsetzt.

Zwar informieren uns die Abhandlungen über die Verfahrensweisen, doch fehlen uns noch Hinweise auf die Praxis des „Cantare super librum“. In welchen Kirchen wurde es verwendet? Zu welchen Momenten in der Liturgie? Wurde es an Tagen benötigt, an denen der Organist im Dienst war? Hatte sich eine Persönlichkeit in der Ausübung dieser Kunst ausgezeichnet? Wurde sie häufig in der Chapelle Royale verwendet, wo die Mittel für das Musizieren mit größeren Besetzungen vorhanden waren? Bildete Madin Musiker aus, weil er dachte, dass sie später in die Kirchen Frankreichs

gehen würden, wo das „Cantare super librum“ häufiger vorkam? All diese Fragen sind noch nicht beantwortet. Deshalb haben wir in unserem Projekt vor allem versucht, die Praxis des „Cantare super librum“ zu rekonstruieren, während wir Forschungen über die Häufigkeit seiner Verwendung in Versailles abwarten.

Bei der Durchführung der Arbeit zur Rekonstruktion dieser musikalischen Praxis hatten wir das Glück, die Hilfe der Stiftung der Abtei von Royaumont zu erhalten. Sie hat sechs Sängerinnen und Sänger engagiert, die sehr kompetente Interpreten des Barockstils und neuen Lernprozessen gegenüber offen sind. Ich meinerseits hatte bereits Anfang der 2000er Jahre, ausgehend von meinen Forschungen an der Haute École de Musique von Genf, an der polyphonen Improvisation in diesem Stil gearbeitet. Zwei zeitlich ziemlich weit auseinander liegende Aufenthalte in der Abtei ermöglichten uns eine gemeinsame Assimilationsarbeit. Wir begannen sofort, uns die Improvisationen vorzustellen, die bei der Ausführung dieser Wechsel in den Messen von Couperin erforderlich

waren. Dank des Talents dieser Sänger und ihrer Energie sind die Ergebnisse überzeugend. Wir sind uns zwar bewusst, dass zwei Arbeitsphasen nicht 15 Jahre einer täglichen Praxis ersetzen können, doch meinen wir, dass das Resultat zeigt, wie interessant das Projekt ist.

Aber natürlich mussten wir auch den Anforderungen der Tonaufnahme gerecht werden, und zu diesem Zweck haben wir den Entschluss gefasst, nach und nach Markierungspunkte in unsere Noten einzutragen, um die Improvisationen zu stabilisieren und so die Montage zu ermöglichen. Die große Neuheit ist jedoch, dass jeder Solist wirklich Schöpfer und Verantwortlicher seiner Gesangslinie ist, die in Verbindung mit dem, was die anderen Sänger tun, erdacht und im Laufe von experimentellen Improvisationssitzungen erarbeitet wurde. Für die Musikerinnen und Musiker ist die Art und Weise, wie sie sich durch das *Cantare super librum* in die Polyphonie einfühlen können, völlig neu und verleiht ihrer Gesangserfahrung zusätzlichen Sinn.

Aber woher kommen dann die *Cantus firmi*, über die wir so viel gesprochen

haben? Normalerweise musste der Organist seine Verse improvisieren und dabei das Ordinarium der Messe des jeweiligen Tages berücksichtigen. Um seine *Messe à l'usage ordinaire des paroisses* [*Messe zum alltäglichen Gebrauch der Pfarrgemeinde*] zu veröffentlichen, wählte Couperin wie Grigny tatsächlich die Messe „pour les Festes Solemnelles“ [Messe für die feierlichen Feste] (die 4. Messe des *Liber Usualis* von Solesmes), die zu vielen Festen im Kirchenjahr passt und so seinen Lesern gute Dienste leisten konnte. Bei seiner Messe *pour les Convents de Religieux et Religieuses* [*Messe für die Konvente von Mönchen und Ordensschwwestern*] entschied er sich jedoch dafür, ihnen die Möglichkeit zu geben, eine Messe neueren Datums zu verwenden. Im 17. Jahrhundert gab es nämlich mehrere Komponisten, die Ordinarien schrieben, die die Besonderheit aufwiesen, vollständig in derselben Tonart komponiert zu sein, was in den Messen des gregorianischen Repertoires nicht vorkommt. Wir haben uns für die sehr schöne „*Messe du 6^e ton*“ [„*Messe im 6. Ton*“] von Henry Du Mont entschieden: Seine Messen, die 1669 bei Ballard veröffentlicht wurden, werden noch heute

in einigen Gemeinden gesungen! Couperin gibt in seinen Versen keinen Cantus firmus an, da er dessen Wahl offenlässt. Und wir haben die Melodien jedes geraden Verses aus der Messe von Du Mont als Grundlage für unsere Improvisationen genommen. Um sie zu einem guten Cantus firmus zu machen, singen wir sie in gleichen Notenwerten.

Da die Zeit begrenzt war, haben wir die anderen Musikstücke, die zu einer Messe gehören, nicht aufgenommen, nämlich die des Propriums. Doch hielten wir es für wichtig, das *Prière pour le Roy* [das „Gebet für den König“] zu interpretieren, das überall in Frankreich gesungen wurde. Außerdem befanden wir uns bei unseren Aufnahmen vor dem Altar der Chapelle Royale, über dem ein Engel schwebt und auf die Decke über der Orgel zeigt, wo eine Gruppe himmlischer Musiker folgendes Gebet singt: „Domine salvum fac regem“! Wir haben dasjenige ausgewählt, das

Guillaume-Gabriel Nivers in seinem *Graduale romanum* (Paris, 1687) veröffentlichte. Auch dieses behandelten wir als *Cantare super librum*, indem wir ihm eine zweite Stimme hinzufügten.

Wichtig war uns, eine große Vielfalt an Klangfarben zu erhalten. Deshalb haben wir die Anzahl der Stimmen und die Techniken häufig geändert. Außerdem erfordern einige Texte, langsamer gesungen zu werden, um ihren Sinn hervorzuheben. Es gibt auch Intonationen, die für den Priester oder Diakon vorgesehen sind und einstimmig gesungen werden. Anschließend ließen wir in den ersten Versen jeder großen Gruppe Du Monts „plain-chant musical“ erklingen. Unsere Zuhörer können versuchen, in Stücken mit zwei oder mehr Stimmen herauszufinden, wo sich der Cantus firmus befindet, den man an seinen gleichwertigen Noten erkennt, und so würdigen, was von unseren geschickten Sängerinnen und Sängern auf vielfältige Weise hinzugefügt wurde!



Détail du plafond de la Chapelle Royale



François Couperin (1668-1733)

Par Laurent Brunner

La seconde partie du Règne de Louis XIV, celle qui recouvre l'installation à Versailles et la vieillesse du roi, est en soi une période passionnante pour la musique : Lully et Molière ont disparu, une nouvelle génération de musiciens arrive à maturité dans leur splendide héritage. Parmi ceux-ci François Couperin a une place de choix, dans un créneau bien à lui cependant : un répertoire sacré et chambriste, qui ne s'approche pas du Grand Motet dont Lalande reste le maître, ni du monde lyrique pour lequel il faut dépenser l'essentiel de son énergie si l'on veut se donner une chance de le conquérir... et qui est assez incompatible avec une charge à la Chapelle

du Roi. Dans la redécouverte des œuvres françaises de l'époque baroque, Couperin occupe cependant une place prioritaire. Son *Tombeau* par Ravel (1917) était déjà une consécration.

Dès le milieu du XX^e siècle, ses deux messes pour orgue font l'objet de concerts et d'enregistrements, et ses *Leçons de Ténèbres* connaissent la célébrité grâce au disque d'Alfred Deller. Voici Couperin sorti de l'oubli. La curiosité des interprètes, puis celle du public, font ressortir l'originalité de son œuvre pour le clavecin, qui nous paraît aujourd'hui une « somme » de l'art du clavier français.

Né en 1668 à Paris, Couperin est le membre le plus illustre d'une dynastie de musiciens qui s'est principalement illustrée aux orgues de l'Eglise Saint Gervais, dont ils tinrent les claviers aux XVII^e et XVIII^e siècles. Son père Charles est le frère du grand claveciniste Louis Couperin (1626-1661) qui devient en 1653 le premier de la famille à tenir l'orgue de Saint Gervais. Titulaire à son tour, Charles laisse en 1679 le jeune François orphelin mais titulaire par survivance, avec un interlude assuré par le grand Lalande jusqu'à ce que François puisse tenir sa place. Elève de Jacques Thomelin (organiste de la Chapelle Royale), c'est par son entremise et celle de Lalande qu'il devient très tôt musicien du Roi, puis organiste de la Chapelle Royale de 1693 à 1733.

La vie de Couperin ne comporte en soi pas de traits saillants ni de combats homériques, pas de révolution musicale non plus. C'est ainsi sans doute qu'il s'impose comme le grand maître du clavier français au XVIII^e siècle, au côté de Jean-Philippe Rameau. Brillant musicien, compositeur prolifique, professeur de clavecin recherché des grands, il trace un parcours musical dont les œuvres publiées posent les dates principales.

En 1690 paraissent les deux œuvres maîtresses du répertoire de l'orgue classique français: la Messe à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, et la Messe propre pour les Couvents de religieux et religieuses. Ces deux suites de pièces d'orgue sont les seuls témoignages laissés par Couperin de son instrument de travail principal... Improvisateur par essence, l'organiste français publie en effet assez peu. Mais ces deux messes sont le « grand œuvre » de Couperin, faisant briller l'instrument tout en maîtrisant ses effets, et réalisant le premier grand recueil d'orgue français, après les publications plus anciennes de Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Lebègue, et celle de la même année de Gilles Julien. Couperin le Grand transcende ces maîtres, et l'invention mélodique de ses pièces d'orgue lui vaut la première place au Panthéon des organistes français...

Cette place de choix au sein de la Chapelle Royale inspire à Couperin nombre d'œuvres sacrées de petit effectif, en particulier une somme de Petits Motets à une ou plusieurs voix, et les fameuses *Leçons de Ténèbres* dont ne nous restent que celles du Mercredi Saint. Composées pour

les religieuses de l'Abbaye Royale de Longchamp et interprétées lors de la Semaine Sainte de 1714, elles s'inscrivent dans la grande tradition des Ténèbres, mais avec une inspiration mélodique exceptionnelle qui en assure le succès.

Magnifique claveciniste, «Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin», Couperin publie quatre livres de pièces pour cet instrument, de 1713 à 1730, et un traité *L'Art de toucher le clavecin* en 1716, qui font le pendant français aux recueils de Bach de la même époque. S'inspirant des *Suites à la française*, Couperin en transcende la logique pour créer ses «ordres» auxquels une poésie subtile donne des couleurs inédites et des pâmoisons bien françaises en contraste avec la grande école contrapuntique. Les noms aussi curieux que *Le Réveil-Matin*, *Les Barricades mystérieuses*, *Le Tic-toc-choc* ou *Les Ombres errantes*, ne lassent pas d'interroger l'auditeur sur l'inspiration des pièces concernées... à mille lieues du *Clavier bien tempéré!*

En musique de chambre, Couperin suit la même voie et publie plusieurs sonates à partir de 1690, puis les *Concerts Royaux*

(1722), suites de pièces issues de celles données devant le roi à son crépuscule, en 1714 et 1715: «Je les avais faites pour les petits Concerts de Chambre, où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. J'y touchais le clavecin.» Ces rares témoignages de pièces composées et jouées dans l'intimité de Louis XIV ont souvent des couleurs qui rappellent l'organiste, avec un sens abouti du rythme, et des thèmes déjà galants, mais c'est avant tout un régal pour chaque musicien dont l'instrument sonne à son meilleur. «J'aime beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend», dit Couperin: voici un manifeste de sa musique, et son ancrage dans la tradition française...

Ce «chant noble et gracieux» selon Tilton du Tillet va cependant mêler la musique française et la musique italienne, dont la victoire en tous lieux n'épargne pas la France. Couperin manie habilement les deux styles pour jouer en contrastes de leurs palettes respectives. Viennent ainsi *Les Goûts Réunis* (1724), *Les Apothéoses* (1724) qui accolent celles de Lully et de Corelli, enfin *Les Nations* (1726) où se succèdent en «Sonades et suites de symphonies en Trio» la Française, l'Espagnole, l'Impériale et la Piémontaise.

Quelques airs profanes et deux suites de pièces pour la viole complètent en 1728 ces œuvres chambristes, dont le goût théâtral est affirmé, mais reste toujours plus pittoresque que grandiose. Ses deux filles sont elles-mêmes des musiciennes accomplies : Marie-Madeleine (1690-1742) a été religieuse et organiste à l'Abbaye de Maubuisson, tandis que Marguerite-Antoinette (1705-1778) est devenue claveciniste de la Chambre du Roi.

Abandonnant sur la fin de sa vie les charges dont il était titulaire, Couperin s'éteint en 1733 en laissant une œuvre idiomatiquement française, au charme transcendant les siècles, et dont l'esprit parle la même subtile langue que le *Turcaret* de Lesage (1709), que les *Lettres Persanes* de Montesquieu et que *Arlequin poli par l'Amour*, première pièce de Marivaux en 1720...

The second part of Louis XIV's reign, that which covers the installation at Versailles and the King's old age, is in itself an enthralling period for music: both Lully and Molière are no more, and a new generation of musicians has come to maturity in the wake of their splendid heritage. Amongst them, François Couperin takes pride of place, in a domain which was made for him: a sacred and chamber repertoire, which did not go anywhere near the Grand Motet of which Delalande remained the master, nor the world of opera in which it is necessary to use up most of your energy if you want

to give yourself a chance of making it... but which was quite incompatible with a position at the King's Chapel. Couperin has a special place in the rediscovery of French works of the baroque period. His *Tombeau* by Ravel (1917) already represented a consecration. As early as the middle of the 20th century his two organ masses were recorded and performed in concert and his *Leçons de Ténèbres* became very well known thanks to the recording by Alfred Deller. And so Couperin came out of oblivion. The curiosity of performers

followed by that of the public brought out once more the originality of his work for the harpsichord, which appears to us today as a “pinnacle” of French keyboard music.

Born in Paris in 1668, Couperin is the most illustrious member of a dynasty of musicians who devoted themselves to the organs of the church of Saint Gervais where they remained at the keyboards during the 17th and 18th centuries. His father Charles, was the brother of the great harpsichordist Louis Couperin (1626-1661) who in 1653 became the first family member to be an organist at Saint Gervais. In turn titular organist, Charles left the young François an orphan, but titular organist by legacy, with an interlude in which the great Delalande stepped in until François was able to take up his place. A pupil of Jacques Thomelin (organist of the Royal Chapel), it was through his own intercession and that of Delalande that he very soon became a King's musician, and then organist of the Royal Chapel from 1693 to 1733.

Couperin's life does not reveal any prominent characteristics nor any difficult combats, no musical revolution either. This is undoubtedly how he managed to become

the great master of the French keyboard in the 18th century, alongside Jean-Philippe Rameau. A brilliant musician, prolific composer and harpsichord teacher sought after by the greatest, he followed a musical career path of which the published works fix the principle dates.

In 1690, appeared the two masterpieces of the French classical organ repertoire: the Ordinary Mass for the use of the parish and for solemn feasts, and the Proper Mass for the convents of nuns and clergymen. These two suites of organ pieces are the only evidence left by Couperin of his principal work instrument. Essentially an improviser, a French organist did indeed publish rather little. But these two masses are Couperin's “Magnum Opus”, allowing the instrument to stand out whilst controlling its effects and producing the first great French organ collection, following on from the older publications of Guillaume-Gabriel Nivers and Nicolas Lebègue and those of the same year by Gilles Julien. It (Couperin the Great) transcended his teachers, and the melodic invention of his organ pieces earned him a place in the Pantheon of French organists.

This dominant position at the heart of the Royal Chapel inspired Couperin in the creation of several small-scale sacred works, in particular a group of Petits Motets for one or several voices and the famous *Leçons de Ténèbres* of which only those for Holy Wednesday have come down to us. Composed for the nuns of the Abbaye Royale de Longchamp and performed during the Holy Week of 1714, they fall into the great tradition of the “Tenebrae”, but with an exceptional melodic inspiration which guaranteed their success. Magnificent harpsichordist, “Ordinary Chamber Music for His Majesty for harpsichord”, Couperin published four books of pieces for this instrument from 1713 to 1730, and a treatise *L'Art de toucher le clavecin* [*The art of playing the harpsichord*] in 1716, which are identical to the volumes by Bach at the same epoch. Drawing inspiration from the Suites à la française, Couperin transcends their logic to create his "orders" which offer contrast to the great contrapuntal school through subtle poetry and distinctly French tones. Titles as strange as *Le Reveil-Matin* [*The Morning Awakening*], *Les Barricades mystérieuses* [*The Mysterious Barricades*],

Le Tic-toc-choc and *Les Ombres errantes* [*The Wandering Shadows*], do not prevent the listener from enquiring about the inspiration of the pieces in question, which are a thousand miles away from the *Well Tempered Keyboard*!

In chamber music, Couperin was to follow the same path and published several sonatas from 1690, followed by the *Concerts Royaux* (1722), suites of pieces taken from those given before the King in his twilight years in 1714 and 1715 “I had written them for the little chamber concerts, to which Louis XIV invited me to come almost every Sunday of the year. I played the harpsichord there.” These rare testimonies of pieces composed and played in intimacy with Louis XIV often have colours which remind us of the organist, with an accomplished sense of rhythm and themes which can already be considered as “Galant”, but it is above all a sheer delight for every musician whose instrument sounds at its best. “I like much more that which moves me rather than that which surprises me”, said Couperin: here we have a manifesto of his music and its entrenchment in the French tradition.

This “noble and gracious singing” according to Titon du Tillet was however to mix French music and Italian music whose victoriousness everywhere did not spare France. Couperin cleverly manages the two styles in order to play on the contrasts of their respective palettes.

Thus appear *Les Goûts Réunis* (1724), *Les Apothéoses* (1724) which join those of Lully and of Corelli, and finally *Les Nations* (1726) to which succeed “Sonades and suites de simphonies en Trio” (Sonatas and suites of symphonies in trio) “la Française”, “l’Espagnole”, “l’Impériale” and “la Piémontaise”.

In 1728 a few secular airs and two suites of pieces for viol complete these chamber works, of distinctive theatricality but remaining always more picturesque than grandiose.

His two daughters were themselves accomplished musicians: Marie-Madeleine (1690-1742) was a nun and organist at the Abbaye de Maubuisson, whereas Marguerite-Antoinette (1705-1778) became a harpsichordist of the King's chambers.

Towards the end of his life he abandoned all the responsibilities of which he was the head, Couperin passed away in 1733, leaving behind him a corpus which is idiomatically French, with a charm that transcends the centuries, and whose spirit speaks the same subtle language as the *Turcaret* by Lesage (1709), as the *Lettres Persanes* by Montesquieu and *Arlequin poli par l’Amour*, the first of Marivaux's plays in 1720.

Der zweite Teil der Regierungszeit Ludwigs XIV., der den Einzug in Versailles und die letzten Jahre des alten Königs umfasst, ist an sich schon eine faszinierende Zeit für die Musik: Lully und Molière sind gestorben, und in deren glanzvollem Erbe erreicht eine neue Generation von Musikern die Reifezeit ihres Schaffens. Unter ihnen nimmt François Couperin einen besonderen Platz ein allerdings in einem ihm ganz eigenen Bereich: einem geistlichen und kammermusikalischen Repertoire, das sich weder an die *Grand Motet* annähert, dessen Meister Lalande bleibt, noch an die Welt der Oper, für die man einen wesentlichen Teil an Energie aufwenden muss, wenn man sich eine Chance geben will, sie zu erobern, und die auch ziemlich unvereinbar mit einer Anstellung an der Chapelle du Roi ist.

Beider Wiederentdeckung der französischen Werke aus der Barockzeit nimmt Couperin jedoch eine Vorrangstellung ein. *Le Tombeau de Couperin* von Ravel (1917) war bereits eine Hommage an ihn.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurden seine beiden Orgelmessen in Konzerten und für Aufnahmen interpretiert, und seine *Leçons de Ténèbres* wurden dank der

Schallplatte von Alfred Deller berühmt. So entkam Couperin der Vergessenheit. Die Neugier der Interpreten und danach die des Publikums sprechen für die Originalität seines Werkes für Cembalo, das uns heute als eine „Summe“ der französischen Kunst der Tasteninstrumente erscheint.

Der 1668 in Paris geborene Couperin war das berühmteste Mitglied einer Musikerdynastie, die vor allem an den Orgeln der Kirche Saint Gervais brillierte, wo sie im 17. und 18. Jahrhundert den Organistenposten bekleideten. Sein Onkel, der große Cembalist Louis Couperin (1626-1661), war das erste Mitglied dieser Familie, der 1653 Organist von Saint Gervais wurde. Sein Vater Charles wurde dessen Nachfolger, starb aber bereits 1679. Er ließ den jungen François als Waise zurück, vermachte ihm aber die Organistenstelle, die in der Zwischenzeit vom großen Lalande übernommen wurde, bis François fähig war, sie zu besetzen. Als Schüler von Jacques Thomelin (Organist an der Chapelle Royale) wurde er durch dessen Vermittlung und dank Lalande sehr jung „Musiker des Königs“ und danach von 1693 bis 1733 Organist der Chapelle Royale.

Couperins Leben an sich weist weder besondere Merkmale, noch homerische Kämpfe auf und er revolutionierte auch nicht die Musik. Auf diese Art setzt er sich zweifellos neben Jean-Philippe Rameau als der große Meister der französischen Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts durch. Als brillanter Musiker, produktiver Komponist und bei den Mächtigen sehr gesuchter Cembalolehrer verfolgte er eine musikalische Laufbahn, deren wichtigste Daten durch die veröffentlichten Werke gekennzeichnet werden.

Im Jahr 1690 erschienen die beiden Meisterwerke des klassischen französischen Orgelrepertoires: die Messe für den gewöhnlichen Gebrauch der Pfarreien zu feierlichen Anlässen sowie die für die Klöster von Ordensbrüdern oder – schwestern bestimmte Messe. Diese beiden Suiten von Orgelstücken sind die einzigen Zeugnisse, die uns Couperin von seinem wichtigsten Arbeitsinstrument hinterließ. Seinem Wesen nach ein Meister der Improvisation, veröffentlichte dieser französische Organist tatsächlich nur wenig. Doch die beiden Messen sind das „große Werk“ Couperins, in dem er das

Instrument zum Brillieren bringt und gleichzeitig seine Effekte beherrscht. Es handelt sich dabei um die erste große französische Sammlung von Orgelwerken nach den früheren Veröffentlichungen von Guillaume-Gabriel Nivers und Nicolas Lebègue sowie der desselben Jahres von Gilles Jullien. „Couperin der Große“ übertrifft diese Meister, und der melodische Erfindungsreichtum seiner Orgelstücke verschafft ihm den ersten Platz im Pantheon der französischen Organisten.

Seine bedeutende Stellung in der königlichen Kapelle inspirierte Couperin zu einer Reihe geistlicher Werke für kleine Besetzung, besonders zu etlichen ein – oder mehrstimmigen *Petits Motets* und zu den berühmten *Leçons de Ténèbres*, von denen uns nur die des Karmitwochs erhalten sind. Für die Nonnen der Abbaye Royale de Longchamp komponiert und in der Karwoche des Jahres 1714 aufgeführt, stehen sie in der großen Tradition der *Ténèbres*, jedoch mit einer außergewöhnlichen melodischen Inspiration, die ihnen sicheren Erfolg einträgt.

Als hervorragender Cembalist, „Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin“, veröffentlichte Couperin von 1713 bis 1730 vier Bücher mit Stücken für dieses Instrument und 1716 eine Abhandlung *L'Art de toucher le clavecin*, die das französische Gegenstück zu den Sammlungen Bachs aus derselben Zeit darstellen. Couperin ließ sich von den *Suites à la française* inspirieren, ging allerdings über deren Logik hinaus, um seine „ordres“ zu schaffen, denen eine subtile Poesie noch nie dagewesene Farbtöne und typisch französische Pamoisons [Extasen] im Gegensatz zur großen kontrapunktischen Schule verleiht. So merkwürdige Namen wie *Le Reveil-Matin* [Das morgendliche Erwachen], *Les Barricades mystérieuses* [Die geheimnisvollen Barrikaden], *Le Tic-toc-Choc* [Der Tic-toc-Schock] oder *Les Ombres errantes* [Die herumirrenden Schatten] lassen die Hörer über die Inspirationsquellen der jeweiligen Stücke rätseln... meilenweit entfernt vom Wohltemperierten Klavier!

In der Kammermusik folgte Couperin dem gleichen Weg und veröffentlichte ab 1690 mehrere Sonaten, danach die *Concerts Royaux* (1722), d.h. Suiten von Stücken,

die unter anderen vor dem König 1714 und 1715 in dessen letzten Lebensjahren gespielt wurden: „Ich machte sie für die kleinen Kammerkonzerte, zu denen mich Ludwig XIV. fast jeden Sonntag des Jahres kommen ließ. Ich spielte dort Cembalo.“ Diese seltenen Zeugnisse von Stücken, die für den privaten Kreis Ludwigs XIV. komponiert und dort gespielt wurden, haben oft Färbungen, die an den Organisten erinnern, mit einem vollendeten Sinn für den Rhythmus und bereits galanten Themen. Sie sind aber vor allem ein Genuss für jeden Musiker, dessen Instrument darin bestmöglich klingt. „Ich mag das, was mich bewegt, viel lieber als das, was mich überrascht“, sagt Couperin: ein Manifest seiner Musik und ihrer Verankerung in der französischen Tradition.

Dieses „edle und anmutige Lied“, wie Titon du Tillet meinte, sollte jedoch die französische Musik und die italienische mischen, die allerorts siegte und auch Frankreich nicht verschonte. Couperin handhabt gekonnt die beiden Stile, um mit den Kontrasten der jeweiligen Paletten zu spielen. So entstehen *Les Goûts Réunis* [Die vereinigten Geschmacksrichtungen]

(1724), *Les Apothéoses* (1724), die zu denen von Lully und Corelli hinzukommen, und schließlich *Les Nations* (1726), wo *La Française, l'Espagnole, l'Impériale* und *la Piémontaise* in „Sonades et suites de simphonies en Trio“ aufeinanderfolgen.

Einige profane Airs und zwei Suiten mit Stücken für Gambe ergänzten 1728 diese Kammermusikwerke, deren Hang zum Theatralischen ausgeprägt ist, aber immer eher pittoresk als grandios bleibt. Die beiden Töchter Couperins waren ebenfalls vollendete Musikerinnen: Marie-Madeleine (1690-1742) war Nonne und Organistin an der Abbaye de Maubuisson,

während Marguerite-Antoinette (1705-1778) Cembalistin der *Chambre du roi* wurde.

An seinem Lebensende trat Couperin von den Ämtern, die er bekleidete, zurück. Er starb 1733 und hinterließ ein idiomatisch französisches Werk, dessen Charme die Jahrhunderte überdauert und dessen Geist die gleiche subtile Sprache spricht wie Lesages *Turcaret* (1709), Montesquieus *Lettres Persanes* und *Arlequin poli par l'Amour*, das erste Stück Marivaux aus dem Jahr 1720.



François Couperin, Anonyme, XVIII^e siècle



Olivier Latry

Reconnu comme l'un des plus éminents ambassadeurs de l'orgue au monde, Olivier Latry s'est produit dans les salles les plus prestigieuses, a été l'invité d'orchestres majeurs dirigés par des chefs renommés, enregistré pour les plus grandes maisons de disque et créé un nombre impressionnant d'œuvres nouvelles. Nommé organiste titulaire des Grandes Orgues de Notre-Dame à seulement 23 ans, et organiste émérite de l'Orchestre National de Montréal depuis 2012, Olivier Latry est avant tout un musicien complet, brillant et audacieux, explorant tous les champs possibles de son instrument, et doué d'un exceptionnel talent d'improvisateur.

Son fort attachement au répertoire français pour orgue est à l'origine de nombreux projets forts dans la carrière d'Olivier Latry, qui enregistre en 2000 l'intégrale de l'œuvre pour orgue d'Olivier Messiaen pour Deutsche Grammophon, qu'il joue également en concert à Paris, Londres et New York. En 2005, toujours chez Deutsche Grammophon, il enregistre un album César Franck. Parmi de nombreux autres

enregistrements figure le concerto de Saint-Saëns avec le Philadelphia Orchestra dirigé par Christoph Eschenbach pour le label Ondine. Olivier Latry a ensuite enregistré deux magnifiques albums pour Naïve donnant une part importante au répertoire français. En 2017, il enregistre un disque chez Warner Classics sur le Rieger de la Philharmonie de Paris, qu'il a inauguré en 2016. En mars 2019 il débute une collaboration avec La Dolce Volta, avec un album intitulé *Bach to the Future*. Enregistré sur les grandes orgues de Notre Dame de Paris, il propose notamment des œuvres originales de Bach adaptées à cet instrument si particulier. Avec ce même label, il enregistre un album autour de Liszt à la Philharmonie de Paris, paru en mai 2021 sous le nom de *Liszt: Inspirations*.

Ce même mois paraît également un livre d'entretiens avec Stéphane Friedérich, *À l'orgue de Notre Dame* aux éditions Salvator dans lequel il dépeint le lien étroit qui unit l'art musical à la liturgie en racontant les différentes facettes de sa vie d'organiste.

Ancien étudiant de Gaston Litaize, il lui succède au conservatoire de Saint-Maur avant d'être nommé professeur au CNSM de Paris. Olivier Latry a reçu de très nombreux prix et distinctions dont le Prix de la Fondation Cino et Simone Del Duca (Institut de France–Académie des Beaux-Arts) en 2000. Il est docteur Honoris Causa

de la North and Midlands School of Music au Royaume-Uni et de l'Université Mc Gill de Montréal depuis 2010.

De 2019 à 2024, il est artiste en résidence «William T. Kemper» à la University of Kansas à Lawrence, USA.

Recognized as one of the world's most eminent ambassadors of the organ, Olivier Latry has performed in the most prestigious concert halls, has been a guest of major orchestras led by renowned conductors, has recorded for the most important record labels, and has created an impressive number of new works. Appointed titular organist of the Grandes Orgues de Notre-Dame at only 23 years of age, and organist emeritus of the Orchestre National de Montréal since 2012, Olivier Latry is above all a complete musician, brilliant and daring, exploring all the possible fields of his instrument, and gifted with an exceptional talent for improvisation.

His strong attachment to the French organ repertoire has led to several important projects in Olivier Latry's career. In 2000 he recorded the complete organ works of Olivier Messiaen for Deutsche Grammophon, which he also performed in concert in Paris, London and New York. In 2005 he recorded a César Franck album for Deutsche Grammophon. Among his many other recordings is the Saint-Saëns concerto with the Philadelphia Orchestra conducted by Christoph Eschenbach for the Ondine label. Olivier Latry later recorded two magnificent albums for Naïve with a strong focus on French repertoire. In 2017 he recorded a CD for Warner Classics on the

Rieger of the Philharmonie de Paris, which he inaugurated in 2016. In March 2019 he began a collaboration with La Dolce Volta, with an album entitled *Bach to the Future*. Recorded on the great organs of Notre Dame de Paris, it features original works by Bach adapted to this very special instrument. Still with the same label, he recorded an album of Liszt at the Philharmonie de Paris, which was released in May 2021 under the name *Liszt: Inspirations*.

The same month also saw the publication of a book of interviews with Stéphane Friédérich, *À l'orgue de Notre Dame*, published by Salvator, in which he depicts the close link between the art of music and the liturgy by recounting the different

facets of his life as an organist.

A former student of Gaston Litaize, he succeeded him at the Saint-Maur Conservatory before being appointed professor at the CNSM in Paris. Olivier Latry has received numerous prizes and awards, including the Cino and Simone Del Duca Foundation Prize (Institut de France-Académie des Beaux-Arts) in 2000. He is a Doctor Honoris Causa of the North and Midlands School of Music in the United Kingdom and of Mc Gill University in Montreal since 2010.

From 2019 to 2024, he is the William T. Kemper Artist in Residence at the University of Kansas in Lawrence, USA.

Olivier Latry, der als einer der weltweit bedeutendsten Botschafter der Orgel anerkannt wird, ist in den renommiertesten Konzertsälen aufgetreten, war Gast bei bedeutenden Orchestern unter der Leitung berühmter Dirigenten, hat Aufnahmen für die größten Plattenfirmen gemacht und

eine beeindruckende Anzahl neuer Werke uraufgeführt. Mit nur 23 Jahren wurde er zum Titularorganisten der „Grandes Orgues de Notre-Dame“ und seit 2012 ist er emeritierter Organist des Orchestre National de Montréal. Einfach ganz und gar Musiker, lotet er brillant und kühn sämtliche

Möglichkeiten seines Instruments Maus und besitzt außerdem ein außergewöhnliches Improvisationstalent. Seine starke Verbundenheit mit dem französischen Orgelrepertoire war der Grund für viele bedeutende Projekte in Olivier Latrys Karriere. Im Jahr 2000 nahm er das gesamte Orgelwerk von Olivier Messiaen für Deutsche Grammophon auf, das er auch in Konzerten in Paris, London und New York spielte. 2005 folgte ebenfalls bei Deutsche Grammophon ein César-Franck-Album. Neben vielen anderen Einspielungen ist das Konzert von Saint-Saëns mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Christoph Eschenbach für das Label Ondine erschienen. Olivier Latry zeichnete anschließend zwei wunderbare Alben für Naïve auf, in denen er dem französischen Repertoire einen bedeutenden Platz einräumt. 2017 nahm er bei Warner Classics eine CD auf der Rieger-Orgel der Pariser Philharmonie auf, die er 2016 eingeweiht hatte. In Zusammenarbeit mit La Dolce Volta entstand im März 2019 ein Album mit dem Titel *Bach to the Future*. Aufgenommen auf den großen Orgeln von Notre Dame in Paris, enthält es insbesondere Originalwerke von Bach, die für dieses ganz besondere Instrument bearbeitet wurden. Ebenfalls mit

diesem Label entstand ein Album rund um Liszt in der Pariser Philharmonie, das im Mai 2021 unter dem Namen *Liszt: Inspirations* veröffentlicht wurde.

Im selben Monat erschien auch bei den Éditions Salvator ein Interviewbuch mit Stéphane Friédérich, *À l'orgue de Notre Dame*, in dem er die enge Verbindung zwischen der Kunst der Musik und der Liturgie schildert und von den verschiedenen Facetten seines Lebens als Organist berichtet.

Als ehemaliger Schüler von Gaston Litaize wurde er dessen Nachfolger am Konservatorium von Saint-Maur, bevor er zum Professor am CNSM, dem staatlichen Konservatorium für Musik von Paris, ernannt wurde. Olivier Latry hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter im Jahr 2000 den Preis der Stiftung Cino und Simone Del Duca (Institut de France-Académie des Beaux-Arts). Seit 2010 ist er Ehrendoktor der North and Midlands School of Music in Großbritannien und der Mc Gill University in Montreal.

Von 2019 bis 2024 ist er Artist in Residence der William-T.-Kemper-Stiftung an der University of Kansas in Lawrence, USA.



Jean-Yves Haymoz

Jean-Yves Haymoz a enseigné au Conservatoire National Supérieur de Lyon dans les départements de Musique ancienne et de Formation à l'enseignement musical. Il a aussi enseigné dans le département de Musique ancienne de la Haute École de Musique de Genève. S'intéressant particulièrement à l'histoire de la théorie musicale, à la rhétorique et à la pédagogie, il a élaboré un cursus de composition et d'analyse historiques, c'est-à-dire entièrement basés sur les sources, ce qui l'a naturellement conduit à

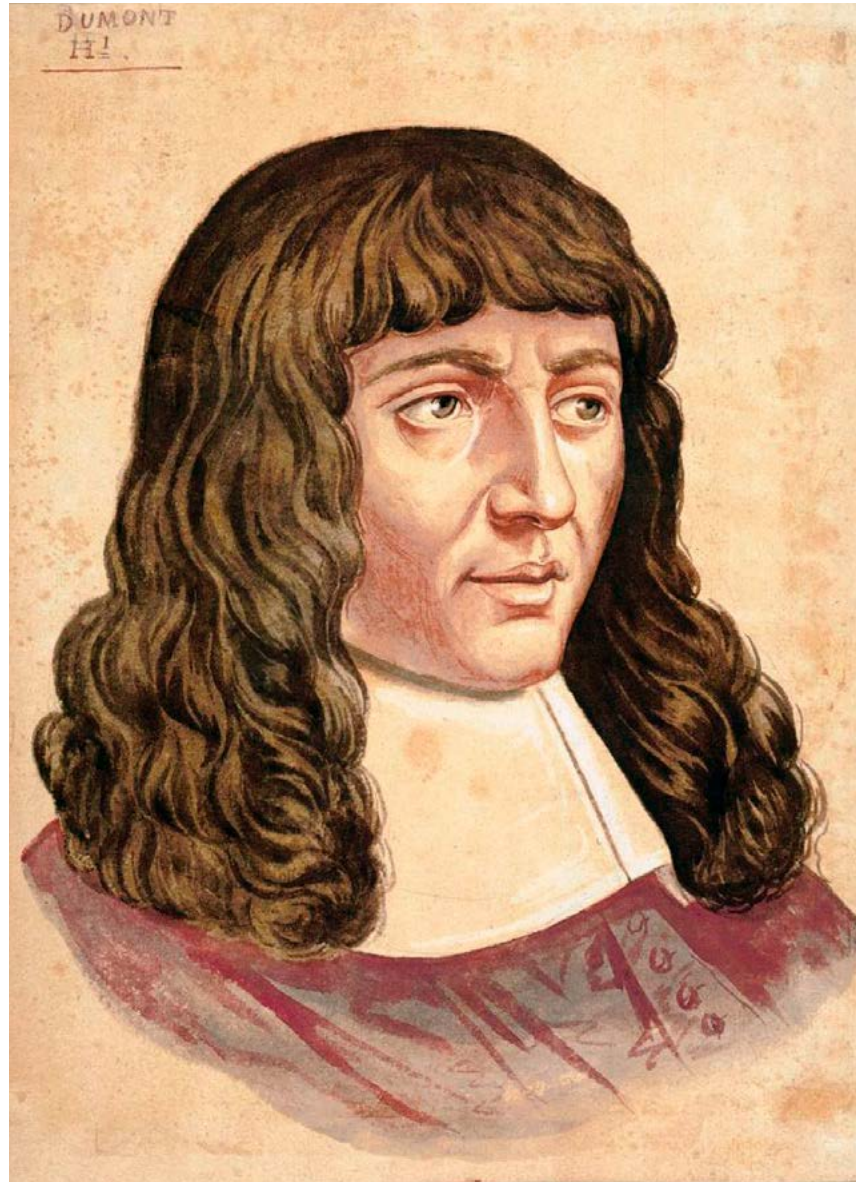
travailler pratiquement à la redécouverte de l'improvisation polyphonique, que l'on nomme en France le "Chant sur le livre". Il est fondateur et directeur de l'ensemble vocal *Alternatim*, spécialisé dans l'interprétation du plain-chant Renaissance et baroque, et co-fondateur de *Le Chant sur le Livre*, un ensemble vocal consacré à l'improvisation polyphonique dans le style de la Renaissance. Maintenant à la retraite, il intervient ponctuellement dans différentes institutions musicales.

Jean-Yves Haymoz taught at the Conservatoire National Supérieur de Lyon in the departments of Early Music and Training for Music Teaching. In addition, he taught in the Early Music Department of the Haute École de Musique de Genève. With a particular interest for the history of music theory, rhetoric and pedagogy, he developed a programme of historical composition and analysis, entirely based on the sources, which naturally led him to work on the rediscovery of polyphonic

improvisation, known in France as “Chant sur le Livre” [Singing on the book]. He is the founder and director of the vocal ensemble Alternatim, specialising in the interpretation of Renaissance and Baroque plainchant, and co-founder of Le Chant sur le Livre, a vocal ensemble dedicated to polyphonic improvisation in the Renaissance style. Now retired, he performs occasionally in various musical institutions.

Jean-Yves Haymoz unterrichtete am Conservatoire National Supérieur de Lyon in den Abteilungen für Alte Musik und für die Ausbildung zum Musikunterricht. Er unterrichtete auch in der Abteilung für Alte Musik an der Haute École de Musique in Genf. Mit besonderem Interesse an der Geschichte der Musiktheorie, Rhetorik und Pädagogik entwickelte er einen Lehrplan für historische, vollständigquellenbasierte Komposition und Analyse, was ihn dazu führte, an der Wiederentdeckung der

polyphonen Improvisation zu arbeiten, die in Frankreich als „Chant sur le livre“ [Gesang nach dem Buch] bezeichnet wird. Er ist Gründer und Leiter des Vokalensembles Alternatim, das sich auf die Interpretation von Renaissance- und Barock-Plein-chant spezialisiert hat, und Mitbegründer von Le Chant sur le Livre, einem Vokalensemble, das sich der polyphonen Improvisation im Stil der Renaissance widmet. Mittlerweile im Ruhestand, tritt er regelmäßig in verschiedenen Musikinstitutionen auf.



Henri Du Mont, Anonyme, ca. 1741

MISSA

KYRIE

1-3. Kyrie eleison

1-3. Seigneur, ayez pitié de nous.

1-3. Lord, have mercy upon us.

1-3. Herr, erbarme dich !

4-6. Christe eleison

4-6. Christ, ayez pitié de nous.

4-6. Christ, have mercy upon us.

4-6. Christus, erbarme dich !

7-9. Kyrie eleison

7-9. Seigneur, ayez pitié de nous.

7-9. Lord, have mercy upon us.

7-9. Herr, erbarme dich !

GLORIA

10. Gloria in excelsis Deo :

10. Gloire à Dieu dans le ciel :

10. Glory be to God on high, and in earth

10. Ehre sei Gott in der Höhe

11. Et in terra pax hominibus bona voluntatis.

11. Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.

11. Peace, good-will towards men.

11. und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.

12. Laudamus te.

12. Nous vous louïons.

12. We praise thee,

12. Wir loben dich,

13. Benedicimus te.

13. Nous vous bénissons.

13. We bless thee,

13. wir preisen dich,

14. Adoramus te.

14. Nous vous adorons.

14. We worship thee,

14. wir beten dich an,

15. Glorificamus te.

15. Nous vous glorifions.

15. We glorify thee

15. wir rühmen dich

16. Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

16. Nous vous rendons grace
dans la vôë de votre gloire infinie

16. We give thanks to thee
for thy great glory,

16. und danken dir,
denn groß ist deine Herrlichkeit:

17. Domine Deus, rex cælestis, Deus Pater
omnipotens.

17. Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père tout puissant.

17. O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.

17. Herr und Gott; König des Himmels,
Gott und Vater,

18. Domine Fili Unigenite Jesu Christe.

18. Seigneur Jésus-Christ Fils unique.

18. O Lord, the only-begotten Son, Jesu Christ;

18. Herrscher über das All, Herr, eingeborener
Sohn, Jesus Christus.

19. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

20. Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

21. Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

22. Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

23. Quoniam tu solus sanctus :

24. Tu solus Dominus :

25. Tu solus Altissimus, Jesu Christe :

26. Cum sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.

27. Amen.

28. OFFERTOIRE

SANCTUS

29-30. Sanctus,

31. Sanctus Dominus Deus Sabaoth :

32. Pleni sunt caeli & terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

33. Benedictus qui venit in nomine Domini,
Hosanna in excelsis.

19. Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils unique du Père.

20. Vous qui effacez les péchés du monde,
aiez pitié de nous.

21. Vous qui effacez les péchés du monde,
recevez favorablement notre prière.

22. Vous qui êtes assis à la droite du père,
aiez pitié de nous.

23. Car vous seul êtes Saint :

24. Vous seul êtes Seigneur :

25. Vous seul êtes Très-haut, ô Jésus Christ :

26. Avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père.

27. Amen.

29-30. Saint,

31. Saint est le Seigneur, le Dieu des armées :

32. Les cieux & la terre sont remplis de votre gloire.
Hosanna, salut & gloire, au plus haut des cieux.

33. Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur,
Hosanna, Salut & gloire au plus haut des cieux.

19. O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,

20. That takest away the sins of the world,
have mercy upon us.

21. Thou that takest away the sins of the world,
receive our prayer.

22. Thou that sitteht at the right hand of God the
Father, have mercy upon us.

23. For thou only art holy;

24. Thou only art the Lord;

25. Thou only, O Christ,

26. With the Holy Ghost, art most high in the
glory of God the Father.

27. Amen.

29-30. Holy,

31. Holy, Lord God of hosts,

32. Heaven and earth are full of thy glory :
Glory be to thee, O Lord Most High.

33. Blessed is he who comes in the name of the
Lord, Glory be to thee, O Lord Most High

19. Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,

20. Du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;

21. Du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;

22. Du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

23. Denn du allein bist der Heilige,

24. Du allein der Herr,

25. Du allein der Höchste, Jesus Christus,

26. Mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des
Vaters. Amen.

27. Amen.

29-30. Heilig,

31. heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.

32. Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner
Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

33. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des
Herrn. Hosanna in der Höhe.

AGNUS

34-35. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

36. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

34-35. Agneau de Dieu, qui effacez les péchés
du monde, ayez pitié de nous.

36. Agneau de Dieu, qui effacez les péchés
du monde, donnez-nous la paix.

34-35. O Lamb of God, that takest away the sins
of the world : have mercy upon us.

36. O Lamb of God, that takest away the sins
of the world : grant us thy peace.

34-35. Lamm Gottes, du nimmst hinweg
die Sünde der Welt: erbarme dich unser.

36. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde
der Welt: gib uns deinen Frieden.

DOMINE SALVUM

37. Domine salvum fac regem et
exaudi nos in die qua invocaverimus te.

Gloria Patri et Filio,
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper et in
sæcula sæculorum. Amen.

37. Seigneur, sauvez le Roy et exaucez-nous
lorsque nous vous invoquons.

Gloire soit au Pere,
au Fils & au Saint Esprit :

Comme elle étoit au commencement, comme elle sera
toujours, & dans tous les siècles des siècles. Amen.

37. Lord, save the King and hear us
when we call upon you.

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit,

As it was in the beginning, is now,
and ever shall be, world without end. Amen.

37. Herr, rette den König!
und höre uns, wenn wir dich anrufen.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geist.

Wie es am Anfang war, jetzt und immer,
für immer und ewig, Amen.

ITE MISSA EST

38. Ite, Missa est.

39. Deo gratias.

38. Allez, la Messe est dite.

39. Nous rendons grâces à Dieu.

38. Depart, for the Mass is over.

39. Thanks be to God.

38. Gehet hin, ihr seid gesandt

39. Dank sei Gott

*Traduction française extraite de : Office paroissial latin-
français à l'usage de Rome et de Paris, tome 5, Paris,
Claude J.B. Herissant, 1726.*

Le Grand Orgue de la Chapelle Royale

Construction et évolutions

En 1679, Louis XIV commande un orgue à deux corps séparés au facteur parisien Étienne Enocq pour la Chapelle (la troisième aménagée à Versailles, la définitive étant la cinquième). Elle occupait alors, de 1672 à 1682, l'emplacement de l'actuelle salle du Sacre au premier étage et de la première antichambre de la Dauphine au rez-de-jardin.

Mais les plans définitifs de la Chapelle, dernier chantier commandé par Louis XIV, contraignent, près de vingt ans plus tard, à tout recommencer pour construire un orgue à un seul corps, d'après les plans de l'architecte Robert de Cotte qui succède à Jules Hardouin-Mansart. Le buffet est sculpté par Philippe Bertrand. Quant à la partie instrumentale, elle est réalisée d'après les plans de 1679 d'Étienne Enocq par les facteurs Julien Tribuot et Robert Clicquot. Ce dernier, dénommé «facteur d'Orgue Royal», fut considéré comme le plus important facteur d'orgue français de 1700 à 1720.

Le 5 juin 1710, la cinquième chapelle est bénie, puis l'orgue inauguré par François Couperin en 1711. L'instrument est exceptionnellement placé au-dessus de l'autel,

pour prendre place face à la tribune depuis laquelle la famille royale assiste à la messe. Le buffet d'orgue est classé au titre «objets des monuments historiques» de 1882, qui officialisa la protection du domaine de Versailles.

Après la mort de Louis XIV, en 1715, l'instrument subit des transformations. Relevé à plusieurs reprises par les descendants de Robert Clicquot, sa composition est remaniée en 1736 par les travaux du facteur Louis-Alexandre Clicquot et en 1762, par François-Henri Clicquot.

La composition des orgues français du XVII^e au XVIII^e siècle évolue, les jeux de claviers se multiplient. Lors du relevage de l'orgue, François-Henri Clicquot reproduit le plan de l'orgue de 1679, mais supprime la Voix humaine de l'Écho, les jeux transpositeurs, tout en ajoutant de nouveaux jeux.

L'orgue de la Chapelle Royale est sauvé de justesse de la vente pendant la Révolution par Jean-Louis Bêche, un ancien musicien de la Chapelle Royale, et le facteur Jean Somer. Ses emblèmes royaux sont supprimés en 1794.



Grand Orgue, Chapelle Royale de Versailles

Les restaurations de l'orgue jusqu'à sa dernière reconstitution

Au cours du XIX^e siècle, l'orgue subit des interventions de réparations et d'entretien, ainsi que des modifications qui altèrent son état original. Deux restaurations majeures sont conduites de la deuxième partie du XIX^e siècle à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

La première est effectuée par Aristide Cavaillé-Coll en 1872, qui conçoit un orgue romantique, adapté à l'esthétique du moment, mais respecte le buffet.

La seconde est réalisée par Victor Gonzalez en 1935 dans le goût néoclassique, à la commande de la Commission des Orgues. Ces restaurations étant jugées inauthentiques vis-à-vis de l'état ancien, l'orgue est entièrement démonté en 1989. Une reconstitution scrupuleuse à la manière de Clicquot, visant l'état de 1711, est effectuée par Jean-Loup Boisseau et Bertrand Cattiaux en 1994.

L'orgue actuel a été inauguré les 18 et 19 novembre 1995 par Michel Chapuis.



Vue intérieure du Grand Orgue de la Chapelle Royale

Composition du Grand Orgue de la Chapelle Royale

Facteurs : Robert Clicquot et Julien Tribuot (1711), Louis-Alexandre Clicquot (1736), François-Henri Clicquot (1762).

Reconstruction par Jean-Loup Boisseau et Bertrand Cattiaux (1995)
37 jeux, 4 claviers et pédalier.

1^{er} clavier

POSITIF (11 jeux)

50 notes (ut1 à ré5 sans 1^{er} ut#)

- Montre 8
- Bourdon 8
- Prestant 4
- Flûte 4
- Nazard 2 2/3
- Doublette 2
- Tierce 1 3/5
- Larigot 1 1/3
- Plein-jeu VI
- Trompette 8
- Cromorne 8

2^e clavier

GRAND-ORGUE (16 jeux)

50 notes (ut1 à ré5 sans 1^{er} ut#)

- Bourdon 16
- Montre 8
- Bourdon 8
- Dessus de Flûte 8 (ut3)
- Prestant 4
- Grande Tierce 3 1/5
- Nazard 2 2/3
- Doublette 2
- Quarte 2
- Tierce 1 3/5
- Fourniture IV
- Cymbale IV
- Grand Cornet V (ut3)
- Trompette 8
- Clairon 4
- Voix Humaine 8

3^e clavier

RÉCIT (3 jeux)

32 notes (sol2 à ré5)

- Cornet V
- Trompette 8
- Hautbois 8

4^e clavier

ECHO (3 jeux)

32 notes (sol2 à ré5)

- Bourdon 8/Prestant 4
(sur un même registre)
- Cornet III
- Voix Humaine 8

PÉDALE (4 jeux)

30 notes (la0-ut1-ré1 à fa3)

- Flûte 8
- Flûte 4
- Trompette 8
- Clairon 4

Tremblant doux, tremblant fort (à vent perdu), accouplements à tiroir :
I/II et II/III, tirasse G.O.

La : 415 HZ

Tempérament mésotonique adouci, selon Corrette, avec trois tierces pures.

The Great Organ of the Royal Chapel

Construction and evolutions

In 1679, Louis XIV commissioned an organ with two separate cases for the Chapel (the third built at Versailles, the definitive one being the fifth) from the Parisian organ maker Étienne Enocq. From 1672 to 1682 the chapel occupied the location of what is now the Coronation Chamber on the first floor, and the first antechamber of the Dauphine on the garden level.

But the plans for the final chapel nearly twenty years later, which was Louis XIV's last building project, required a new organ with a single case to fit the design by the architect Robert de Cotte, who succeeded Jules Hardouin-Mansart. The casing was carved by Philippe Bertrand, while the instrumental part was made by organ makers Julien Tribuot and Robert Clicquot using plans drawn in 1679 by Étienne Enocq. Robert Clicquot was made “Royal Organ Maker” and was considered the most important French organ maker from 1700 to 1720.

On 5 June 1710, the fifth chapel was consecrated and the organ was inaugurated by François Couperin in 1711. The instrument is, unusually, located above

the altar so that it faced the gallery where the royal family sat to attend mass. The casing of the organ was listed as an “object of historic monuments” in 1882, which also formalised the protection of the estate of Versailles.

After the death of Louis XIV in 1715, the instrument underwent certain modifications. It was restored several times by the descendants of Robert Clicquot and its composition was altered in 1736 by the organ maker Louis-Alexandre Clicquot, and again in 1762 by François-Henri Clicquot.

The composition of French organs developed in the 17th and 18th centuries and the number of stops increased. When François-Henri Clicquot rebuilt the organ, he reproduced the organ range from 1679 but removed the Vox Humana from the Echo as well as the mutation stops and added new ones.

The organ in the Royal Chapel was narrowly rescued from being sold during the French revolution by Jean-Louis Bêche, a former musician of the Royal Chapel, and the organ maker Jean Somer. The royal emblems were removed in 1794.



Grand Orgue, Chapelle Royale de Versailles

Restoration of the organ prior to its latest reconstruction

During the 19th century the organ underwent various repair and maintenance works, as well as certain modifications which altered its original condition. Two major restoration projects were carried out, one in the second half of the 19th century and the other just before the outbreak of the Second World War.

The first was by Aristide Cavaillé-Coll in 1872, who aspired to a Romantic organ in accordance with the aesthetic trends of the time but retained the casing.

The second project was by Victor Gonzalez in 1935 in the Neoclassical style and was commissioned by the French Organ Commission. These restoration projects were deemed to lack authenticity with regards the organ's original condition, and the instrument was entirely disassembled in 1989. It was scrupulously rebuilt according to Clicquot's design, based on its condition in 1711, by Jean-Loup Boisseau and Bertrand Cattiaux in 1994.

The current organ was inaugurated on 18 and 19 November 1995 by Michel Chapuis.

Die Grosse Orgel der Königlichen Kapelle

Bau und Entwicklung

Im Jahr 1679 bestellte Ludwig XIV. eine zweiteilige Orgel beim Pariser Orgelbauer Étienne Enocq für die Kapelle (die dritte, die in Versailles eingerichtet wurde, die fünfte ist die letzte Kapelle). Von 1672 bis 1682 besetzte sie den Raum des heutigen Wehlsaals in der ersten Etage und des ersten Vorzimmers der Gemahlin des französischen Thronfolgers im Erdgeschoss.

Doch die endgültigen Pläne der Kapelle, die letzte von Ludwig XIV. angeordnete Baustelle, zwangen dazu, fast 20 Jahre später noch einmal von vorn zu beginnen, um eine einteilige Orgel einbauen zu können. Die Pläne hierfür stammten vom Architekten Robert de Cotte, der auf Jules Hardouin-Mansart folgte. Das Orgelgehäuse wurde von Philippe Bertrand entworfen. Das Instrument wurde von den Orgelbauern Julien Tribuot und Robert Clicquot nach den Plänen von Étienne Enocq aus dem Jahr 1679 gebaut. Robert Clicquot, der

als „königlicher Orgelbauer“ bezeichnet wurde, gilt als bedeutendster französischer Orgelbauer zwischen 1700 und 1720.

Am 5. Juni 1710 wurde die fünfte Kapelle eingeseget und die Orgel von François Couperin 1711 eingeweiht. Das Instrument war ausnahmsweise oberhalb des Altars und gegenüber der Empore angeordnet, von der aus die königliche Familie die Messe verfolgte. Das Orgelgehäuse wurde 1882 unter Denkmalschutz gestellt, was den Schutz des Schlossguts von Versailles zu einem offiziellen Anliegen erklärte.

Nach dem Tod von Ludwig XIV. im Jahr 1715 musste das Instrument zahlreiche Umgestaltungen hinnehmen. Die Nachfahren Robert Clicquots warteten die Orgel mehrere Male. Durch die Arbeiten der Orgelbauer Louis-Alexandre Clicquot im Jahr 1736 und François-Henri Clicquot im Jahr 1762 wurde die Disposition der Orgel verändert.

Die Konzeption französischer Orgeln entwickelte sich im 17. und 18. Jahrhundert weiter. Es kamen immer mehr Register hinzu. Während der Orgelwartung setzte François-Henri Clicquot den Orgelplan von 1679 um, entfernte aber die Vox humana des Echowerks und die Register zum Transponieren. Er fügte jedoch neue Register hinzu.

Während der Revolution wurde die Orgel der Königlichen Kapelle durch Jean-Louis Bêche, einen ehemaligen Musiker der Königlichen Kapelle, und den Orgelbauer Jean Somer gerade so vor einem Verkauf gerettet. Die königlichen Wappen wurden 1794 entfernt.

Die Restaurierungen der Orgel bis zur letzten Wiederherstellung

Im Laufe des 19. Jahrhunderts musste die Orgel zahlreiche Reparatur – und Wartungseingriffe sowie Umbauten hinnehmen, die ihren ursprünglichen Zustand veränderten. Zwei umfassende Restaurierungen wurden von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Vorabend des Zweiten Weltkrieges durchgeführt.

Die erste wurde von Aristide Cavaillé-Coll im Jahr 1872 umgesetzt. Er konzipierte eine romantische Orgel, die dem ästhetischen Empfinden der damaligen Zeit entsprach. Das Orgelgehäuse behielt er jedoch bei.

Für die zweite Restaurierung war Victor Gonzalez verantwortlich. Im Auftrag der Orgelkommission baute er die Orgel 1935 im neoklassizistischen Stil um. Diese Restaurierungen wurden gegenüber dem alten Zustand als unecht betrachtet. Deshalb wurde die Orgel 1989 komplett abgebaut. Jean-Loup Boisseau und Bertrand Cattiaux begannen 1994 mit dem detailgenauen Wiederaufbau nach Clicquots Vorlagen, wodurch der Zustand der Orgel von 1711 erreicht werden sollte.

Die derzeitige Orgel wurde am 18. und 19. November 1995 von Michel Chapuis eingeweiht.



La Chapelle Royale, Versailles

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

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

composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

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

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

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

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

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

Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Présidente

Laurent Brunner, Directeur

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

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

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

by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

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

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

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

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

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

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

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

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

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit 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.

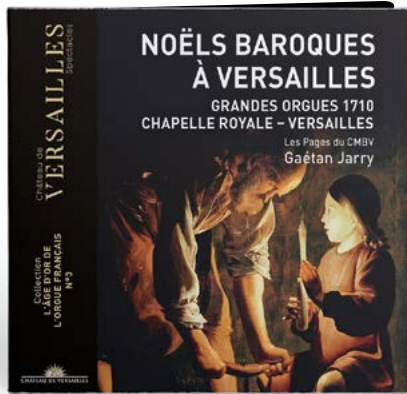
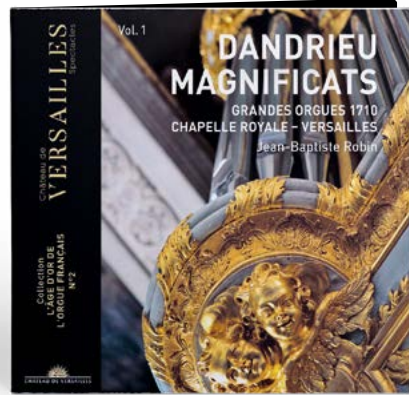
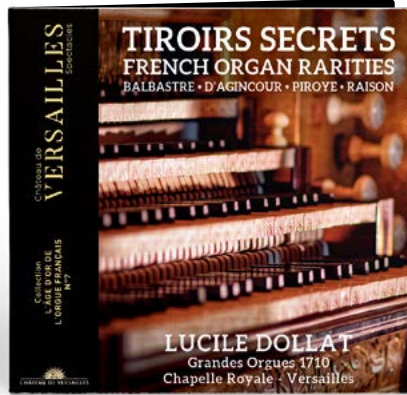
Château de Versailles Spectacles

Catherine Pégard, Vorsitzende

Laurent Brunner, Direktor

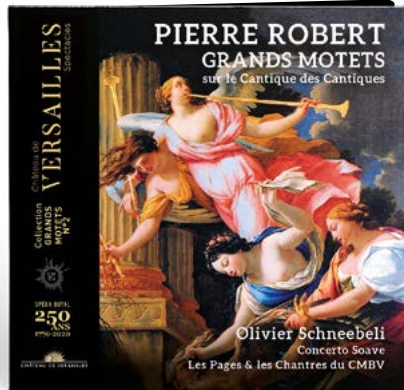
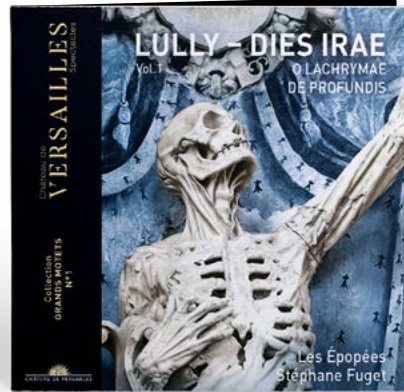
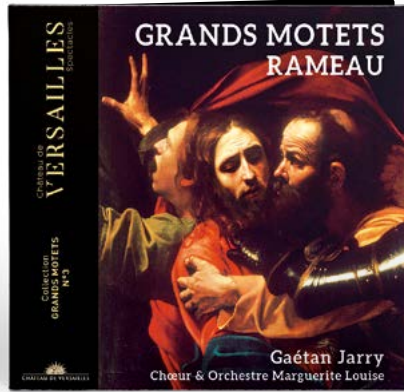
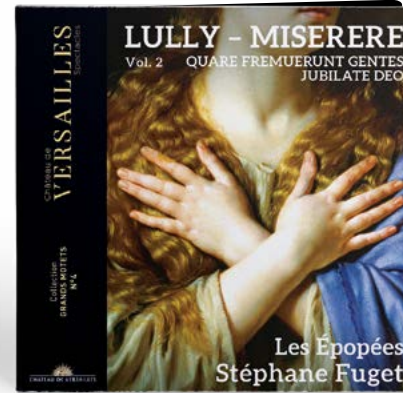
Château de VERSAILLES Spectacles

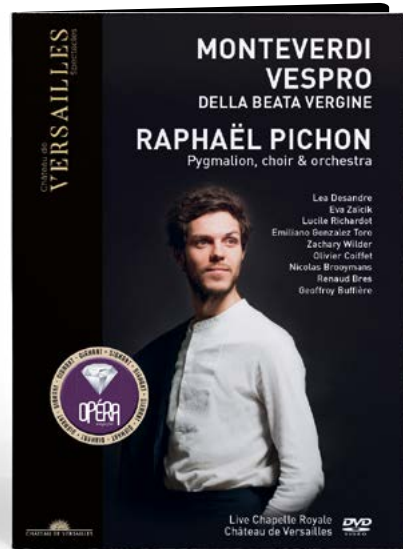
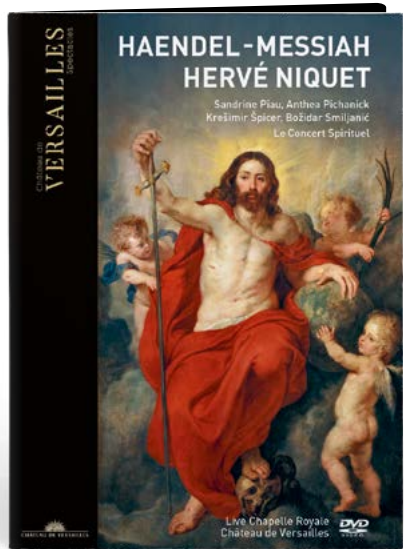
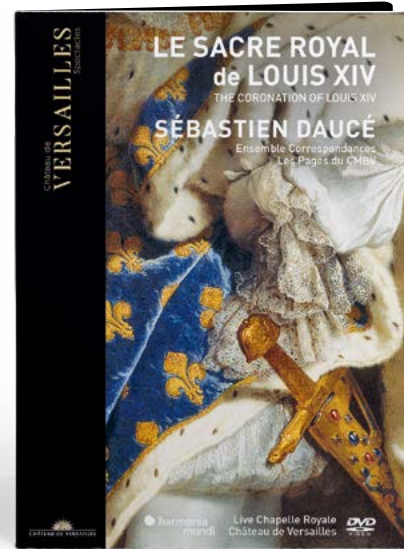
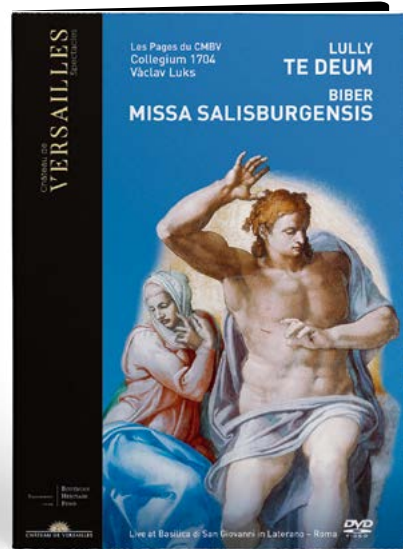
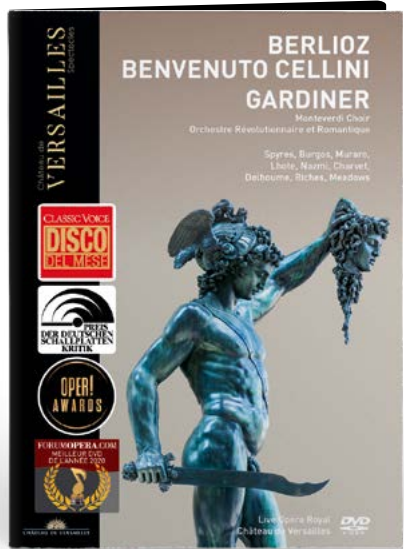
LA COLLECTION L'ÂGE D'OR DE L'ORGUE FRANÇAIS





Grand Orgue, Chapelle Royale de Versailles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

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



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

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

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



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

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

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

**Enregistré du 5 au 9 janvier et du 4 au 6 avril 2022
à la Chapelle Royale de Versailles**

Prise de son : Hugues Deschaux

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

Je tiens à remercier la Fondation Royaumont, Francis Maréchal et François Naulot, pour leur partenariat essentiel dans ce projet, par la résurrection du Chant sur le Livre, dont je rêvais depuis ma découverte du Traité d'Henry Madin (originaire de Verdun comme moi...) il y a quatre décennies. Jean-Yves Haymoz et les chanteurs réunis pour cet enregistrement lui ont redonné toutes ses lettres de noblesse.

Laurent Brunner

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
Roxana Boscaino, Lény Fabre, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  [@chateauversailles.spectacles](https://www.instagram.com/chateauversailles.spectacles)

 [@CVSpectacles](https://twitter.com/CVSpectacles) [@OperaRoyal](https://twitter.com/OperaRoyal)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/ChateauVersaillesSpectacles)

Couverture : L'Extase de Sainte Thérèse d'Avila, Le Bernin © Domaine public.
p. 6, 13, 52, 57, 59, 83 © Pascal Le Mée; p.22, 51 © Domaine public; p. 39 © JM Manai;
p. 67, 68, 71 © Thomas Garnier; p. 74 ©DR; p. 80 © Agathe Poupeney.
4^{ème} de couverture : L'Extase de Sainte Thérèse d'Avila, Le Bernin © Domaine public.
Photogravure © Fotimprim, Paris.





L'Extase de Sainte Thérèse d'Avila, Le Bernin, Santa Maria della Vittoria, Rome

