



LE CONCERT DE LA LOGE
JULIEN CHAUVIN

HAYDN STABAT MATER

SYMPHONIES PARISIENNES N° 84 & N° 86

VALIQUETTE · CHARVET · VAN MECHELEN · WOLF
ENSEMBLE AEDES





SYMPHONIE N° 86, STABAT MATER

Enregistrés par Little Tribeca à l'Auditorium du Louvre (Paris) en octobre et novembre 2019

Direction artistique, prise de son : Nicolas Bartholomé, Franck Jaffrès

Montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

SYMPHONIE N° 84

Enregistrée par Little Tribeca à l'Arsenal de Metz en novembre 2019

Direction artistique : Florent Ollivier

Prise de son : Florent Ollivier, Hugo Scremin

Montage : Franck Jaffrès

Mixage et mastering : Hugo Scremin

Enregistré en 24-bit/96kHz

English translation by Charles Johnston

Textes édités en français par Claire Boisteau

Couverture et photos de Franck Juery

[LC] 83780

AP245 © 2020 Little Tribeca · Les Idées Heureuses · © 2021 Little Tribeca · Les Idées Heureuses

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

HAYDN

STABAT MATER

SYMPHONIES PARISIENNES N° 84 & N° 86

LE CONCERT DE LA LOGE

JULIEN CHAUVIN violin & direction

Florie Valiquette soprano

Adèle Charvet alto

Reinoud Van Mechelen tenor

Andreas Wolf bass

Ensemble Aedes

Mathieu Romano direction

1-4. **Symphony no.84 in E flat major, Hob.I:84 “La Discrète”**

I. Largo – Allegro	7'45
II. Andante	6'20
III. Menuetto. Allegretto	2'53
IV. Finale. Vivace	5'48

5-11. **Stabat Mater, Hob.XXbis – part 1**

Stabat Mater dolorosa	6'16
O quam tristis et afflicta	5'45
Quis est homo qui non fleret	1'43
Quis non posset contristari	5'24
Pro peccatis suæ gentis	2'37
Vidit suum dulcem natum	5'24
Eja Mater, fons amoris	2'49

12-18. **Stabat Mater, Hob.XXbis** – part 2

Sancta Mater, istud agas	6'42
Fac me vere tecum flere	6'30
Virgo virginum praeclara	5'44
Inflammatum et accensum	1'56
Fac me cruce custodiri	2'53
Quando corpus morietur	1'34
Paradisi gloria	3'10

19-22. **Symphony no.86 in D major, Hob.I:86 “La Capricieuse”**

I. Adagio – Allegro spiritoso	7'57
II. Capriccio. Largo	5'25
III. Menuet. Allegretto – Trio	4'46
IV. Finale. Allegro con spirito	6'08



Concurrence sacrée

par Julien Chauvin

Pour clore notre intégrale des symphonies « parisiennes » de Joseph Haydn, et après avoir confronté sa musique à celle de compositions et de compositeurs parisiens (Guénin, Grétry, Gluck, Rigel, Lemoyne, Sacchini, Devienne, Davaux, Vogel, Sarti, Johann Christian Bach, etc.), nous nous devons d'aborder le genre « sacré ».

L'œuvre emblématique de ces années prérévolutionnaires est le *Stabat Mater* de Haydn. Introduite à Paris sous forme de manuscrit, la partition va séduire de nombreux musiciens français qui vont se l'approprier notamment pour détrôner le monopole détenu par le *Stabat Mater* de Pergolèse, joué sans relâche depuis le milieu du XVIII^e siècle au Concert Spirituel. L'heure est à la rivalité entre musique italienne et musique française – ou germanique. La victoire de l'œuvre de Haydn aura lieu en 1781, année d'édition de la partition remaniée et adaptée par Richomme (qui sert de base à cet enregistrement).

Le succès sera immense. On verra même l'ouvrage scindé en deux parties, la première jouée le Lundi saint 1781, et la seconde, le lendemain, Mardi saint. Bien des questions se posent dès lors sur les pratiques d'exécution de l'époque : y aurait-il sacrilège à faire de même aujourd'hui ? Autant d'inspiration pour nous, dans tous les cas, et de bonheur à jouer cette musique divine...

Nous nous devons enfin de continuer à stimuler l'imagination de notre public en le sollicitant de nouveau pour trouver des titres aux deux symphonies « parisiennes » de ce disque. Parmi plus de trois cents propositions reçues, nous avons finalement retenu, pour la *Symphonie n° 84*, le titre « La Discrète » – pour ses couleurs et ses tonalités sombres –, et pour la *Symphonie n° 86*, le titre « La Capricieuse » – pour sa perpétuelle réinvention des motifs mélodiques et rythmiques, et en hommage à son mouvement à variations intitulé *Capriccio*.

Sacred competition

by Julien Chauvin

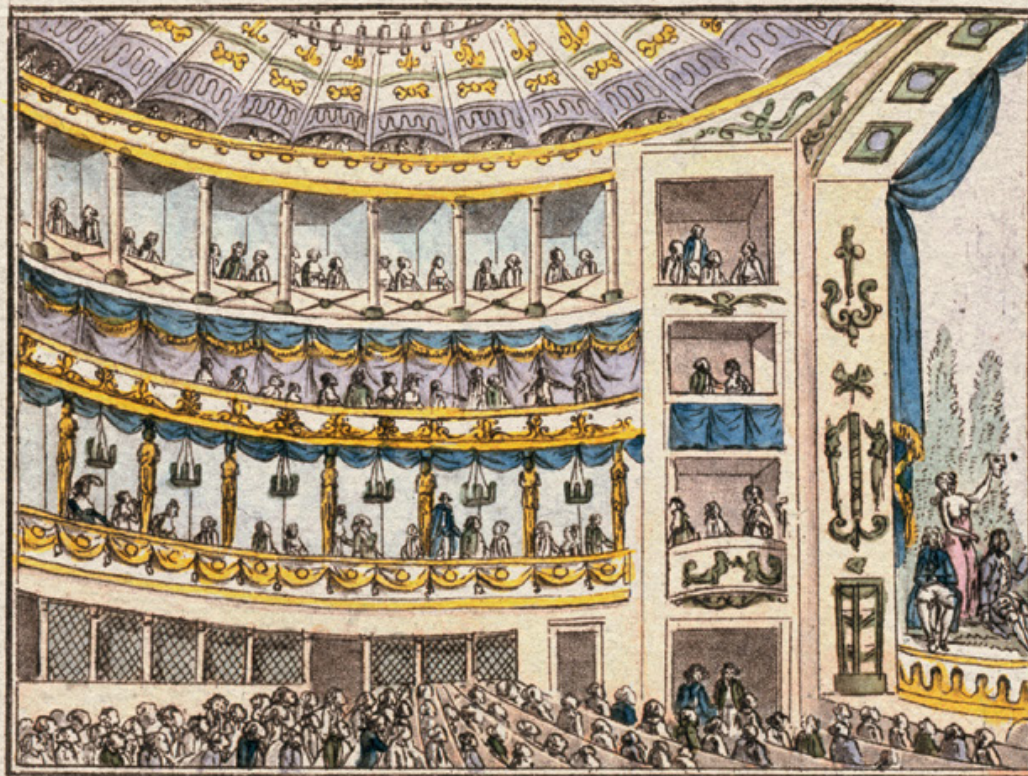
To conclude our complete recording of Joseph Haydn's 'Paris' Symphonies, having already set his music alongside works written by Parisian composers or performed in the French capital (Guénin, Grétry, Gluck, Rigel, Lemoyne, Sacchini, Devienne, Davaux, Vogel, Sarti, Johann Christian Bach, among others), we still owed it to our listeners to tackle the 'sacred' genre.

The emblematic work of these pre-revolutionary years was Haydn's *Stabat Mater*. Introduced to Paris in manuscript form, the score appealed to many French musicians, who seized on it especially to break the monopoly held by Pergolesi's setting of the same text, ceaselessly performed at the Concert Spirituel since the middle of the eighteenth century. This was a time of rivalry between Italian music and French – or Austro-German – music. The victory of Haydn's work occurred in 1781, the year in which Richomme's revised and adapted score (which serves as the basis for this recording) was published.

Its success was enormous. The work was even divided into two parts, the first given on Holy Monday 1781 and the second on the following day, Holy Tuesday. This raises many questions about the performance practices of the time: would it be sacrilege to do the same today? In any case, a source of inspiration for us, and of immense joy in performing this divine music...

Finally, we were also duty bound to continue to stimulate our audience's imagination by asking it once again to think up titles for the two 'Paris' symphonies on this disc. Out of the more than three hundred proposals we received, we chose the name 'La Discrète' for Symphony no.84 – on account of its dark colours and keys – and 'La Capricieuse' for no.86 – to underline its perpetual reinvention of melodic and rhythmic motifs, and to pay tribute to its variation movement entitled 'Capriccio'.

N^o. 16.



Salle de Spectacle de la Société Olympique

Salle de spectacle de la Société Olympique, n^o 16 · gravure de Dorgez ou Dorgès
Auditorium of the Théâtre Olympique, no.16 · engraving by Dorgez (or Dorgès)
© CC0 Paris Musées · Musée Carnavalet

Dans « l'Athènes de Périclès »

par Daniel Piollet

Peu de temps après la fin de la saison 1798-1799 des Concerts Olympiques dans la galerie de l'hôtel de Longueville, à l'époque du retour d'Égypte de Bonaparte, une scission se produisit parmi les *ayants droit* de l'ancienne Loge et Société Olympique, donnant naissance à deux institutions parallèles : d'une part, les célèbres Concerts de la rue de Cléry, de l'autre, la Société Olympique ressuscitée. L'une et l'autre étaient considérées par leurs contemporains comme les héritières légitimes de leur prestigieuse ancêtre. Soudain ressortie de l'ombre, la Société Olympique réunissait l'aristocratie nouvelle dans le théâtre qu'elle avait fait construire, chef-d'œuvre d'architecture néoclassique dans le péristyle duquel le peintre David disait se croire revenu dans l'Athènes de Périclès. Mais l'historiographie musicale n'a gardé le souvenir que des Concerts de la rue de Cléry, oubliant

totale la Société Olympique, pour laquelle, il est vrai, les sources sont très rares.

Les Concerts de la rue de Cléry

Le dictionnaire de Choron et Fayolle déclare en effet à l'article « Concerts » : « Après quelques moments d'agitation, les artistes qui composaient l'ancienne Société Olympique se réunirent à la salle de la rue de Cléry, et y surpassèrent leur ancienne réputation¹. » Ces *moments d'agitation* – les Concerts Olympiques que nous avons évoqués précédemment² – ont tout de même duré cinq ans, depuis les premiers au Vauxhall en 1794 jusqu'aux derniers dans l'hôtel de Longueville en 1799. Contrairement à ces derniers, qui étaient organisés par des musiciens professionnels ayant pour la plupart appartenu à la Loge Olympique, les Concerts de la rue de

1 Alexandre Choron et François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs...*, volume 1, Paris, Valade, 1810, p. 149.

2 Voir la notice du disque Haydn, *L'Impatiente* (AP 210).

Cléry renouaient avec la tradition d'un cénacle où se côtoyaient *amateurs* et *professeurs*. Comme l'indiquent ses règlements, la société portait en effet le titre véritable de Concert des Amateurs de Paris, et ce n'est certes pas une coïncidence si celui-ci était identique à la désignation officielle de l'ancien Concert des Amateurs de l'hôtel Soubise, que la Loge Olympique proclamait avoir rétabli en 1782 après sa faillite³. Si les anciens membres de l'Orchestre de la Société Olympique⁴, dix-huit ans après sa création, étaient encore nombreux parmi les fondateurs – Allhaume, Blasius, Bréval, Devienne, Guénin, Guérillot, Hugot, Imbault, Kenn, Navoigille, Ozi, Plantade, Taillepied de Bondy –, cette société nouvelle était néanmoins dépouillée de tout appareil maçonnique et mondain, et n'était plus animée que par la ferveur musicale des abonnés et des musiciens. Les concerts eurent lieu, durant les cinq premières saisons, dans la salle d'exposition du peintre et marchand Lebrun. Nous avons une idée de sa disposition par un article de

la *Correspondance des amateurs musiciens* lorsqu'il fut question de les déplacer dans une autre salle :

Malgré les inconvénients qui y étoient attachés, malgré son unique entrée, sa sortie dangereuse, et sa galerie longue et étroite, partagée par des arcades incommodes, improprement appelées loges, galerie qu'il falloit traverser dans toute sa longueur, et en dérangeant chaque spectateur, pour atteindre à une place quelconque, les amateurs craignoient de changer de salle ; ils opposoient à un plus grand local, au choix d'une salle de spectacle, par exemple, que l'effet des sons n'y seroit plus le même que dans celle de la rue de Cléry⁵.

Dans ses mémoires⁶, M^{me} Vigée-Lebrun, émigrée depuis 1789, raconte son arrivée à

3 Voir la notice du disque Haydn, *La Reine* (AP 131).

4 Voir la notice du disque Haydn, *La Poule* (AP 157).

5 *Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique. Troisième année. N° 4*, samedi 26 janvier 1805, 6 Pluviôse an XIII, p. 29-30.

6 *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, tome III, Paris, Fournier Jeune, 1836, p. 130.

Paris, le 28 Nivôse an X⁷, dans la maison de son mari :

Il y avait dans cette dernière une salle immense, où se donnaient de très beaux concerts. On m'y conduisit le soir même de mon arrivée, et dès que je fus entrée, tout le monde se tourna vers moi, les spectateurs battant des mains, et les musiciens frappant de leur archet sur leur violon. Je fus tellement sensible à un accueil si flatteur, que je fondis en larmes. Je me souviens que madame Tallien était à ce concert, éclatante de beauté.

Thérèse Cabarrus, devenue M^{me} Tallien puis princesse de Chimay, était un pilier de la Loge et Société Olympique⁸, dont les adhérents étaient certainement très nombreux à figurer parmi les

abonnés des Concerts de la rue Cléry.

Une première série de huit concerts sera suivie de cinq saisons régulières de douze concerts par abonnement, avant que l'institution n'emménage pour finir, en 1805, à la sixième, de seulement six concerts, dans le Théâtre Olympique.

« Un local enchanteur⁹ » : le Théâtre de la Société Olympique

C'est par l'intermédiaire de différents dignitaires de la Loge que la Société Olympique réalisa l'achat du terrain, la construction de son théâtre, puis la gestion de l'entreprise.

« Un terrain sis à Paris, rue de la Victoire cy devant dite Chantereine n° 14 et 15¹⁰ », fut adjugé le 23 Messidor an III¹¹ au citoyen Laurent Commard. Il passa contrat avec l'architecte Louis-Emmanuel Damesme, auteur du projet et maître d'œuvre, et avec divers entrepreneurs,

7 18 janvier 1802.

8 Voir la notice du disque Haydn, *L'Ours* (AP 186).

9 *Gazette nationale, ou le moniteur universel*, 13 Prairial an IX (2 juin 1801): « L'Opéra Buffa occupe, rue de la Victoire, un local enchanteur ; [...] le style grec le plus pur se fait remarquer dans le décor du lieu de réunion de la Société Olympique. »

10 A. N Minutier Central, MC/ET/IX/852, 4 Floréal an VI [23 avril 1798], Marché de construction, obligations et délégation.

11 11 juillet 1795.

artistes et artisans, le 4 Floréal an VI¹² « désirant réaliser [...] sur ce terrain le projet qu'il a conçu d'élever une salle destinée à l'exercice et à la culture des talents qu'une société d'amateurs dont il est membre consacre aux arts libéraux ». Jacques-Philippe Le Sueur, « sculpteur statuaire » de talent, fut chargé de réaliser, notamment à l'intérieur de la salle, « quatorze cariatides imitées de celles du temple de Minerve Poliade, en stuc blanc feint, avec ornements rehaussés d'or¹³ ». Le peintre Pierre-Étienne Le Sueur devait quant à lui décorer le foyer de différents tableaux et réaliser un rideau d'avant-scène représentant le Parnasse mythologique. Dans un article intitulé « Qu'est-ce que la Société Olympique ? », le *Journal de Paris* en donne une description flatteuse :

Cour spacieuse ; belles galeries, beaux vestibules ; escalier d'un style aussi noble que simple ; corridors larges & parfaitement chauffés, foyer admirable par l'élégance de ses ornements et par l'heureuse originalité de sa construction ; salle

bien coupée, ornée avec un goût exquis, éclairée avec profusion, & d'une forme singulièrement avantageuse pour les dames ; théâtre profond, garni des décorations les plus fraîches ; rideau peint par un artiste estimé, & représentant en grand, le Parnasse de Titon du Tillet ; joli café, tenu par Leda ; jardin délicieux pour la belle saison, &c. – Voilà ce que l'œil enchanté remarque dans la distribution du local¹⁴.

La duchesse d'Abrantès, dans ses mémoires, note :

Ce théâtre [...] réunissait alors la meilleure compagnie de Paris. On sait comme les loges découvertes entre de hautes colonnes exigent une toilette tout-à-fait parée. Cette obligation plaisait assez aux femmes, et je me rappelle que le jour de la première représentation Dei Virtuosi Ambulanti, la première

12 23 avril 1798.

13 Alexis Donnet, *Architectonographie des théâtres de Paris...*, Paris, P. Didot l'aîné, 1821, p. 240.

14 « Qu'est-ce que la Société Olympique ? », *Journal de Paris*, 3 Germinal an IX (24 mars 1801).

*rangée de loges n'était garnie que par des femmes presque toutes jeunes et fort élégamment mises*¹⁵.

Pour leur sixième saison donc, en 1805, les Amateurs s'installèrent dans le Théâtre Olympique, non sans avoir obtenu de substantiels aménagements destinés à rendre l'acoustique de la salle conforme à leurs souhaits¹⁶ :

La nouvelle distribution qu'ils y ont faite a fait disparaître une grande partie des inconvénients qu'on objectoit au choix d'une salle de spectacle, et ce ne sera que le jour du concert qu'on pourra juger s'il n'en existe plus aucun. Contre l'usage ordinaire, le théâtre n'a pas été entièrement disposé pour contenir l'orchestre ; on n'en a conservé que l'avant-scène, pour y placer les basses et contrebasses ; on a ajouté à ce reste de théâtre, un autre théâtre moins élevé, qui place le surplus de l'orchestre presque au milieu des

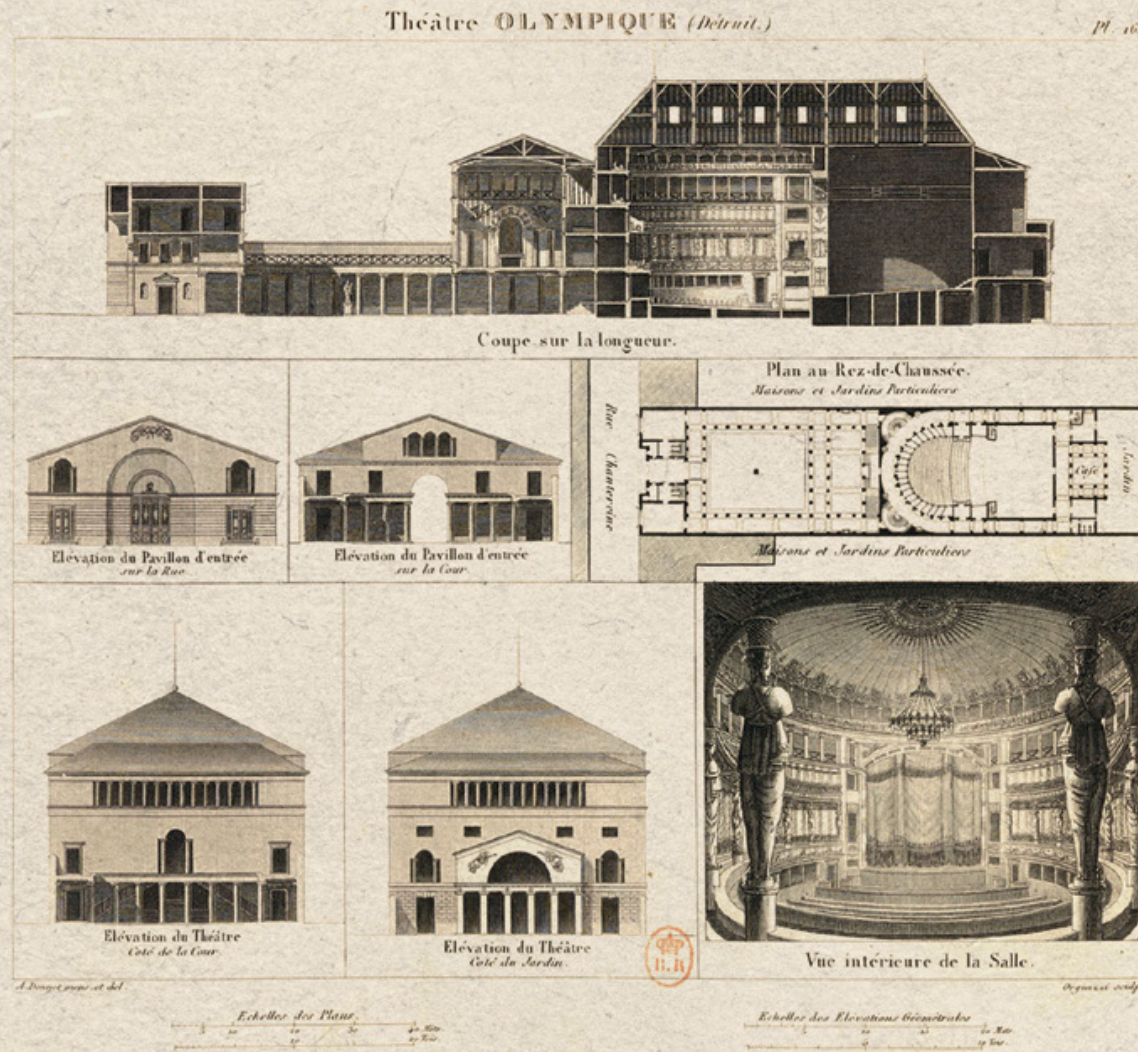
spectateurs, de sorte que les sons arrêtés par une cloison substituée au rideau de l'avant-scène sont répercutés dans l'intérieur de la salle, et les loges, tant des troisièmes que du



Porche de l'ancien Théâtre Olympique, 46 rue de la Victoire à Paris / Porch of the former Théâtre Olympique, 46 rue de la Victoire in Paris © BnF-Gallica

15 *Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès...*, volume 5, Paris, chez Ladvocat, 1832, p. 50.

16 Souhaits exposés en détail dans leur *Prospectus d'un Projet de Construction d'une Salle de Concert à Paris* (A. N. M.C, ET/LXII/791), dont la salle de la rue Bergère, construite en 1811, fut sans doute la concrétisation.



Architectonographie du Théâtre Olympique · Élévation du Pavillon d'entrée sur la rue, par Alexis Donnet
 Architectonography of the Théâtre Olympique · Lengthwise cross-section, elevation of the entrance pavilion
 street view, by Alexis Donnet
 © BnF-Gallica

centre, ayant été fermées, il ne pourra échapper aucun son. Le parquet, distribué en gradin, et en fer à cheval, laisse au spectateur la facilité de voir dans les loges et d'y commander le silence à tout interrupteur. Le 29 nivôse dernier¹⁷, on a fait l'essai de la salle. Cette espèce de répétition a pleinement satisfait les auditeurs¹⁸.

De fait, il n'y eut plus de représentations théâtrales après juin 1804, si ce n'est pour héberger les Comédiens Ordinaires de l'Empereur pendant les travaux effectués dans la salle Favart, salle de l'Opéra-Comique. Le Théâtre de la Société Olympique prit désormais le nom de Salle Olympique, anticipant sur le décret impérial de 1806 qui réduisit à huit le nombre de salles de spectacle à Paris, desquelles il était exclu.

La Société Olympique reprend son activité

En 1800, sous le vénéralat d'Anne-Louis Pinon, vicomte de Quincy, la Loge Olympique quitta le Palais-Royal pour s'installer dans le

Théâtre Olympique, où elle réintégra par une cérémonie solennelle le giron du Grand Orient reconstitué. La Société Olympique à son tour refit surface. L'article déjà cité du *Journal de Paris* nous décrit ses activités :

Concerts d'amateurs ; bals de société ; comédie et opéra-comique, joués par des personnes qui n'en font qu'un plaisir ; fêtes de tous genres ; loges de francs-maçons à l'instar de l'ancienne loge olympique, si célèbre par son excellente composition ; séances littéraires moins sérieuses qu'agréablement variées ; tels sont ou doivent être, les plaisirs des sociétaires.

Enfin, le 3 Vendémiaire an X¹⁹, la Société Olympique fait paraître dans le *Courrier des Spectacles* une annonce pour informer « tous les fondateurs et membres composant l'ancienne loge et société olympique, qu'elle reprend son activité, et que l'ouverture en sera faite le 3 Vendémiaire an dix, dans le local de la Société Olympique, rue de la Victoire, n° 15,

17 19 janvier 1805.

18 *Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique*, 26 janvier 1805.

19 25 septembre 1801.

Chaussée d'Antin, par une fête consacrée à la paix. Il y aura comédie, opéra, ballets et bal paré ».

On ne sait malheureusement rien de plus pour le moment sur ses activités pendant les quatorze années qui vont suivre, sous le Consulat et l'Empire, totalement distinctes de celles, publiques, du théâtre. On ne possède que la trace d'un almanach pour l'année 1803 dans une bibliographie précisant que « la liste des membres est presque composée entièrement de personnages appartenant à l'aristocratie parisienne de l'époque ».

L'opéra buffa de retour à Paris

On est en revanche bien renseigné par la presse sur les activités publiques qui se déroulaient dans le Théâtre Olympique, mais elles étaient en quelque sorte étrangères pour la plupart à la vie de la Société Olympique, n'ayant pour objectif principal que de rentabiliser l'investissement des actionnaires : l'Opéra Italien, sous la direction de la Montansier, où le Premier Consul avait sa loge, jusqu'à son transfert salle Favart en 1802 ; le Concert Français, prémices des Exercices des élèves du Conservatoire ; enfin les spectacles de sa propre troupe,

jusqu'au décret sur les théâtres de Napoléon en 1806. Une catastrophe financière après laquelle les activités publiques se limitèrent essentiellement à des concerts.

En 1816, l'ensemble immobilier fut vendu et la salle de spectacle démolie, mais le reste des bâtiments, devenu immeuble de rapport, fut surélevé sous la direction de l'architecte Delannoy, qui était l'auteur de la salle concurrente de la rue Bergère, inaugurée en 1811 et qui reçut pour ses qualités acoustiques l'épithète de « Stradivarius des salles de concert ».

Une trajectoire de quatre-vingt-deux ans dans le ciel musical

À partir de 1814, on n'entendit plus parler ni de la Loge ni de la Société Olympique. Ainsi semblait se tarir, avec la chute de Napoléon, ce grand courant qui avait jailli dans le ciel musical en 1732 chez le fermier général La Pouplinière, avait poursuivi son ascension de 1771 à 1781 avec le Concert des Amateurs, avait atteint son zénith dans les fameux Concerts de la Loge Olympique de 1782 à 1789, avait survécu tant bien que mal pendant le Directoire, et enfin était ressuscité sous le Consulat et l'Empire de 1801 à 1814. Mais cette

longue épopée est-elle vraiment restée sans suite ?

François-Antoine Habeneck fonde la Société des Concerts du Conservatoire en 1828 avec Cherubini, directeur du Conservatoire et ancien membre de la Loge Olympique, et Sosthène de La Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts. Ce dernier, dont le père était membre de la Société Olympique en 1787, rend hommage à Cherubini dans ses mémoires :

*Ce fut, grâce à ses soins et à une invincible persévérance, que je pus, à travers mille obstacles, rétablir ces admirables concerts qui, aujourd'hui encore, appellent l'admiration de l'étranger, en faisant accourir tout Paris*²⁰.

Fils d'un musicien allemand émigré en France, originaire de Mannheim, dont l'école musicale avait été tant mise à l'honneur par toutes les sociétés de concert que nous avons évoquées, Habeneck avait épousé en 1818 la petite-fille de Jean-Georges Sieber, membre

de l'Orchestre du Concert des Amateurs de l'hôtel Soubise, nièce aussi du violoniste et compositeur Simon Leduc, qui en fut un des administrateurs. Jusqu'en 1848, il dirigera les Concerts du Conservatoire, grâce auxquels il diffusera la musique de Beethoven en France, comme le firent le Concert des Amateurs et la Loge Olympique pour celle de Haydn.

La Société des Concerts du Conservatoire n'est-elle pas en définitive l'héritière de ce mouvement musical âgé de plus de quatre-vingts ans qu'elle a prolongé encore presque un siècle et demi – un vrai prodige dans une nation si réticente à conserver toute forme de tradition ?

20 « Fragments tirés des Mémoires de M. le Vicomte de La Rochefoucauld », in *Mémoires de tous : collection de souvenirs contemporains tendant à établir la vérité dans l'histoire...*, volume 4, Paris, Alphonse Levasseur, 1832, p. 341.

In 'the Athens of Pericles'

by Daniel Piollet

Shortly after the end of the 1798/99 season of the Concerts Olympiques in the gallery of the Hôtel de Longueville, at the time of Bonaparte's return from Egypt, a split occurred among the members (*ayants droit*) of the former Loge et Société Olympique, giving rise to two parallel institutions: on the one hand, the famous Concerts de la rue de Cléry, and on the other, the resurrected Société Olympique. Contemporaries regarded both of them as the legitimate heirs of their prestigious ancestor. Suddenly emerging from the shadows, the Société Olympique brought together the new aristocracy in the theatre it had commissioned, a masterpiece of neo-classical architecture in whose peristyle the painter David said he had the impression of being transported back to the Athens of Pericles. But musical historiography has conserved the memory of the Concerts de la rue de Cléry alone, totally neglecting the

Société Olympique, for which, it is true, sources are few and far between.

The Concerts de la rue de Cléry

As if to prove the point, the dictionary of Choron and Fayolle states in its article 'Concerts': 'After a few moments of agitation, the artists who made up the former Société Olympique assembled at the hall in the rue de Cléry, and there exceeded their former reputation.'¹ Yet those 'moments of agitation' – the Concerts Olympiques discussed in an earlier release in this series² – lasted no less than five years, from the first concert at the Vauxhall in 1794 to the last at the Hôtel de Longueville in 1799. Unlike these events, which were organised by professional musicians, most of whom had been members of the Loge Olympique, the Concerts de la rue de Cléry revived the tradition of a circle in which *amateurs* and *professeurs* mingled. As

1 Alexandre Choron and François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs...*, vol.1 (Paris: Valade, 1810), p.149.

2 See our article in the booklet of the disc Haydn, *L'Impatiente* (AP 210).

indicated in its statutes, the society's true name was 'Concert des Amateurs de Paris', and it is certainly no coincidence if this title was identical to the official designation of the erstwhile Concert des Amateurs of the Hôtel Soubise, of which the Loge Olympique had proclaimed the restoration in 1782 after its bankruptcy.³ Even though former members of the Orchestra of the Société Olympique,⁴ eighteen years after its creation, were still well represented among the founders of this new association (they included Allhaume, Blasius, Bréval, Devienne, Guénin, Guérillot, Hugot, Imbault, Kenn, Navoigille, Ozi, Plantade and Taillepié de Bondy), it was nevertheless shorn of all Masonic and high-society trappings, and was animated solely by the musical fervour of the subscribers and musicians.

For the first five seasons, the concerts took place in the exhibition space of the painter and art dealer Jean-Baptiste Lebrun. We have an idea of the hall's layout from an article in the *Correspondance des amateurs musiciens*, written when it was decided to move the concerts to another venue:

*In spite of the disadvantages associated with it, in spite of its single entrance, its dangerous exit, and its long and narrow gallery, divided by inconvenient arcades improperly known as 'boxes'... A gallery that one had to cross along its entire length, in the process disturbing every spectator, in order to reach any seat – the Amateurs were apprehensive about changing to another hall; they opposed a move to a larger room, to a concert hall or theatre, for example, with the argument that the acoustic effect would not be the same as in the one in the rue de Cléry.*⁵

In her memoirs, Mme Vigée-Lebrun, who had been an émigrée since 1789, recounts her return to her husband's house in Paris on 28th Nivôse An X:⁶

There was an immense room in the house, where very fine concerts were given. I was taken there on the

3 See booklet of the disc Haydn, *La Reine* (AP 131).

4 See booklet of the disc Haydn, *La Poule* (AP 157).

5 *Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique. Troisième année. No.4, Saturday 6 Pluviôse An XIII (26 January 1805), pp.29-30.*

6 18 January 1802.

*evening of my arrival, and as soon as I entered, everyone turned towards me, the spectators clapping their hands and the musicians tapping their violins with their bows. I was so touched by such a flattering welcome that I burst into tears. I remember that Madame Tallien was at that concert, looking radiantly beautiful.*⁷

Thérèse Cabarrus, who subsequently became Madame Tallien and later still Princesse de Chimay, was a pillar of the Loge et Société Olympique,⁸ many of whose members certainly joined the subscribers of the Concerts de la rue Cléry.

A first series of eight concerts was followed by five regular seasons of twelve subscription concerts, before the institution moved in 1805,

for its sixth and last season consisting of only six concerts, to the Théâtre Olympique.

‘An enchanting site’:⁹ the Théâtre de la Société Olympique

It was through the intermediary of a number of dignitaries of the Loge that the Société Olympique purchased the land, built its theatre and then managed the business.

‘A plot of land located in Paris, at nos. 14 and 15 rue de la Victoire (formerly known as rue Chantereine)’¹⁰ was sold on 23 Messidor An III¹¹ to Citizen Laurent Commard. He signed a contract with the architect Louis-Emmanuel Damesme, who designed and managed the project, and with various contractors, artists and craftsmen, on 4 Floréal, An VI,¹² ‘with the aim of executing . . . on this land the project he has conceived of building a hall intended for

7 *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, volume 3 (Paris: Fournier Jeune, 1836), p.130.

8 See booklet of the disc Haydn, *L’Ours* (AP 186).

9 *Gazette nationale, ou le moniteur universel*, 13 Prairial An IX (2 June 1801): ‘The Opera Buffa occupies an enchanting site on the rue de la Victoire . . . One observes the purest Greek style in the décor of the meeting place of the Société Olympique.’

10 Archives nationales, Paris: A. N Minutier Central, MC/ET/IX/852, 4 Floréal An VI [23 April 1798], Marché de construction, obligations et délégation.

11 11 July 1795.

12 23 April 1798.

the exercise and cultivation of the talents that a society of *amateurs* to which he belongs devotes to the liberal arts’.

Jacques-Philippe Le Sueur, a talented ‘statuary sculptor’, was commissioned to create, notably inside the hall, ‘fourteen caryatids imitating those of the temple of Minerva Polias, in imitation white stucco, their ornaments enhanced with gold’.¹³ The painter Pierre-Étienne Le Sueur was to decorate the foyer with paintings and design a proscenium curtain representing the mythological Mount Parnassus. In an article entitled ‘What is the Société Olympique?’, the *Journal de Paris* gives a flattering description of the venue:

A spacious courtyard; fine galleries, fine vestibules; a staircase in a style as noble as it is simple; wide and perfectly heated corridors, a foyer admirable for the elegance of its ornaments and the felicitous originality of its construction; a well-designed auditorium, decorated with exquisite taste, lavishly illuminated, its

*form unusually advantageous for the ladies; a deep stage, furnished with the most up-to-date decorations; a curtain painted by an esteemed artist, depicting on a large scale the Parnassus of Titon du Tillet; a pretty café, run by Leda; a delightful garden for the fine season, &c. – This is what the enchanted eye observes in the layout of the premises.*¹⁴

The Duchesse d’Abrantès, in her memoirs, tells us:

*In those days, this theatre . . . assembled the most select company in Paris. It is well known that open boxes set between high columns require full formal dress. This obligation was quite pleasing to the women, and I remember that, on the day of the first performance of *I virtuosi ambulanti*, the front row of boxes was adorned entirely with women, almost all of them young and most elegantly garbed.*¹⁵

13 Alexis Donnet, *Architectonographie des théâtres de Paris* . . . (Paris: P. Didot l’aîné, 1821), p.240.

14 ‘Qu’est-ce que la Société Olympique?’, *Journal de Paris*, 3 Germinal An IX (24 March 1801).

15 *Mémoires de Madame la duchesse d’Abrantès* . . . , vol. 5 (Paris: Ladvocat, 1832), p.50.

For their sixth season, then, in 1805, the Amateurs moved into the Théâtre Olympique, not without having obtained substantial adjustments intended to alter the acoustics of the hall according to their wishes:¹⁶

The new layout that has been installed there has eliminated many of the disadvantages to which those opposed to the choice of a theatre objected, and it will not be until the day of the concert that we shall be able to judge if any at all remain. Contrary to usual practice, the stage as a whole has not been set out to accommodate the orchestra; only the forestage has been retained, for the cellos [basses] and double basses; to this remnant of the stage another, lower stage has been added, which places the rest of the orchestra almost in the middle of the spectators, so that the sound halted by a partition

that replaces the forestage curtain is reflected towards the interior of the auditorium, and since the boxes in the third gallery and the gods have been closed off, no sound can escape. The stalls area, laid out in tiers and in a horseshoe shape, allows the spectator to see into the boxes and demand silence of anyone who interrupts the performance. On 29 Nivôse last,¹⁷ the hall was tested. This quasi-rehearsal fully satisfied the listeners.¹⁸

In fact, there were no more theatrical performances after June 1804, except to accommodate the Comédiens Ordinaires de l'Empereur during renovations of the Salle Favart, where the troupe of the Opéra-Comique normally performed. The Théâtre de la Société Olympique now took the name Salle Olympique, thus anticipating the imperial decree of 1806 which reduced the number of theatres in Paris to eight, and excluded it from that select group.

16 Those wishes are set out in detail in a 'Prospectus d'un Projet de Construction d'une Salle de Concert à Paris' (A. N. M.C, ET/LXII/791). It is likely that they achieved full realisation in the concert hall in rue Bergère, built in 1811.

17 19 January 1805.

18 *Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique*, 26 January 1805.



Prix d'assiduité au concert des amateurs de Paris (côté pile du jeton) · XIX^e siècle, gravure en médaille
de Jacques-Edouard Gatteaux / Prize for assiduous performance at the Concert des Amateurs in Paris (reverse side)
nineteenth century · medal engraved by Jacques-Edouard Gatteaux

The Société Olympique resumes its activities

In 1800, when Anne-Louis Pinon, Vicomte de Quincy was its Venerable Grand Master, the Loge Olympique left the Palais-Royal to move into the Théâtre Olympique, where it rejoined the reconstituted Grand Orient in the course of a solemn ceremony. The Société Olympique resurfaced in its turn. The article already quoted from the *Journal de Paris* describes its activities:

*Concerts by amateurs; society balls; plays and comic operas, performed by people who do so for sheer pleasure; festivities of all kinds; Freemasons' Lodges like the former Loge Olympique, so famous for its excellent composition; literary evenings less serious than pleasantly varied; such are, or will be, the pleasures of the members.*¹⁹

Finally, on 3 Vendémiaire An X,²⁰ the Société Olympique published an announcement in the *Courrier des Spectacles* to inform 'all the founders and members composing the former

Loge and Société Olympique that it is to resume its activities, which will be inaugurated on 3 Vendémiaire An X, on the premises of the Société Olympique, no.15, rue de la Victoire, Chaussée d'Antin, with a festival dedicated to peace. There will be theatre, opera, ballets and a full-dress ball.' Unfortunately, nothing more is known at present about its activities during the fourteen years that followed, under the Consulate and the Empire, which were entirely distinct from the public performances held in the same theatre. All we possess is a trace of an almanac for the year 1803 in a bibliography, which states that 'the list of members is almost entirely composed of personalities belonging to the Parisian aristocracy of the time'.

Opera buffa returns to Paris

On the other hand, we are well informed by the press about the public activities that took place in the Théâtre Olympique. However, most of these were in a sense extraneous to the life of the Société Olympique, since their principal objective was merely to return a profit on the shareholders' investment. There was the Opéra Italien, under

¹⁹ Ibid.

²⁰ 25 September 1801.

the direction of Mademoiselle Montansier, at which the First Consul had his own box, until that company transferred to the Salle Favart in 1802; the Concert Français, which was the forerunner of the public concerts (*Exercices*) given by the students of the Conservatoire; and, finally, the performances of its own company, which lasted until Napoleon's decree on theatres in 1806. The latter brought about a financial catastrophe, following which public activities were essentially restricted to concerts.

In 1816 the whole property was sold and the auditorium demolished, but the rest of the buildings, now transformed into rented accommodation, had several stories added under the direction of the architect Delannoy, who had designed the rival hall in the rue Bergère, inaugurated in 1811, which was later described as the 'Stradivarius of concert halls' on account of its acoustical qualities.

An eighty-two-year trajectory in the musical firmament

From 1814 onwards, neither the Loge nor the Société Olympique was heard of again. Thus the fall of Napoleon appeared to coincide with the

extinction of the great comet which had burst into the musical firmament in the salon of the *fermier général* La Pouplinière, had continued its ascent from 1771 to 1781 with the Concert des Amateurs, had reached its zenith in the famous Concerts de la Loge Olympique from 1782 to 1789, had survived as best it could during the Directory, and was finally resurrected under the Consulate and the Empire from 1801 to 1814. But did this long and epic trajectory really come to an end at that juncture?

François-Antoine Habeneck founded the Société des Concerts du Conservatoire in 1828, along with Cherubini, director of the Conservatoire and former member of the Loge Olympique, and the arts minister (*directeur des Beaux-Arts*) Sosthène de La Rochefoucauld. The last-named, whose father was a member of the Société Olympique in 1787, pays tribute to Cherubini in his memoirs:

*It was thanks to his attentions and indomitable perseverance that I was able, amid a thousand obstacles, to restore those admirable concerts which, even today, still attract the admiration of foreigners, and to which all Paris flocks.*²¹

21 'Fragments tirés des Mémoires de M. le Vicomte de La Rochefoucauld', in *Mémoires de tous: collection*

Habeneck was the son of a German musician who had emigrated to France, a native of Mannheim, whose musical school had been so greatly honoured by all the concert societies we have mentioned. In 1818 François-Antoine married the granddaughter of Jean-Georges Sieber, who had been a member of the orchestra of the Concert des Amateurs of the Hôtel Soubise; she was also a niece of the violinist and composer Simon Leduc, who had been one of its administrators. Until 1848 he directed the Concerts du Conservatoire, thanks to which he disseminated the music of Beethoven in France, just as the Concert des Amateurs and the Loge Olympique had done for the music of Haydn.

Might we not conclude, then, that the Société des Concerts du Conservatoire was ultimately the heir to this musical movement, more than eighty years old, and went on to continue its work for almost a century and a half?²² A genuine marvel in a nation so reluctant to preserve any form of tradition!

de souvenirs contemporains tendant à établir la vérité dans l'histoire . . ., vol. 4 (Paris: Alphonse Levasseur, 1832), p.341.

22 The Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (sometimes rather loosely termed 'Paris Conservatoire Orchestra' in English: it was not, of course, an orchestra of students) was one of France's most prestigious orchestras until it was dissolved by the Minister of Culture, André Malraux, in 1967. However, many of its members were taken over into the Orchestre de Paris, formed in the same year specifically to replace it, and so it could be argued that the tradition begun in 1732 still continues even today. (Translator's note)

Capriccio 29

Corn *g* *p* *pp*

Oboe *pp*

Clarinet *p*

Flute *p*

Fagotti *p*

Violini *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Organo *p*

Largo

Symphonies n° 84 en *mi* bémol majeur et n° 86 en *ré* majeur

par Marc Vignal

Des six symphonies « parisiennes », trois (n° 83, sans doute n° 85 et n° 87) furent composées en 1785, et trois (n° 82, n° 84 et n° 86) en 1786. Cette numérotation, qui provient de l'édition viennoise Artaria de décembre 1787 (la première), ne suit pas l'ordre voulu par Haydn, qui recommanda à Artaria 87, 85, 83, 84, 86 et 82 – peut-être celui de composition. L'ordre de l'édition parisienne d'Imbault de janvier 1788 est encore différent : il se termine par les numéros 86 et 84.

Le manuscrit autographe de la *Symphonie n° 84 en mi bémol majeur* est l'un des deux, avec celui de la n° 85, non conservés à la Bibliothèque nationale de France. Il se trouve dans une collection privée en Suisse. L'œuvre utilise, comme les trois symphonies de 1785, une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors et les cordes. L'introduction lente est d'une majesté rare, grâce notamment à la lenteur de son tempo (*Largo*). L'*Allegro* qui suit est l'une de ces pages

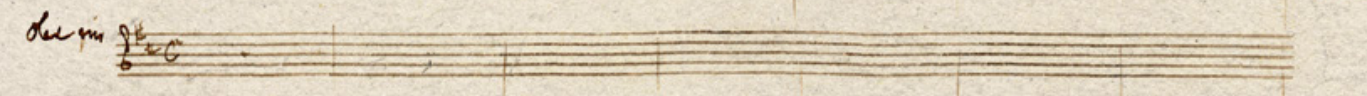
monothématiques dont Haydn avait le secret. À propos des « parisiennes » et de Haydn, le *Mercur de France* écrivit justement :

Dans chacun de ses morceaux, [il] sait si bien, d'un sujet unique, tirer des développements si riches et variés ; bien différent de ces compositeurs stériles qui passent continuellement d'une idée à l'autre, faute de savoir en présenter une sous des formes variées.

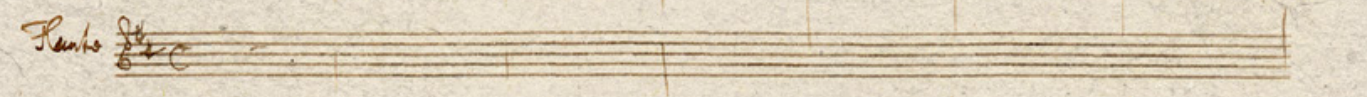
Ici, le thème initial n'est pas entendu moins de sept fois, sans compter la reprise de l'exposition de cette forme sonate ni le travail auquel il donne lieu : deux fois au début, puis en guise de « second thème » (à la dominante *si* bémol), au début du vaste développement (de nouveau à la dominante), au centre de ce développement (*forte* en *fa* majeur), et enfin dans la réexposition resserrée, au début (une seule fois) et en guise

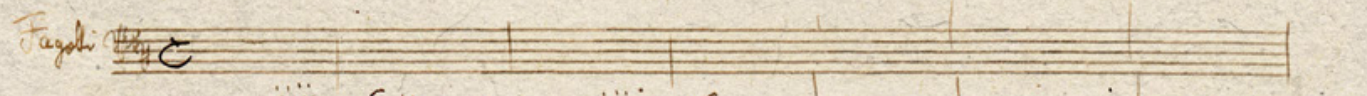
Finale.

Violon 1  50

Violon 2 

Vcllo 

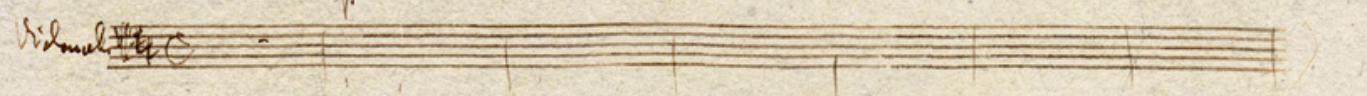
Flauto 

Fagotti 

Violini  p

Violoncello  p

Viola  p

Violoncello  p

Oboi  p

Allegro con spirito

de « second thème ». Les deux fois où il est utilisé comme second thème, il est énoncé par les vents solistes. Son intervention en *fa* majeur est la seule dans la nuance *forte* : sommet dramatique au centre du mouvement. Existente néanmoins quelques idées secondaires, dont une à fonction conclusive.

Suit un *Andante* en *si* bémol en forme de thème et variations, admirablement construit. Le thème (mélodiquement simple et à l'accentuation décalée) et la deuxième variation sont pour cordes seules, la dramatique première variation est en mineur. La troisième variation affirme le thème en un imposant *tutti*. Après un point d'orgue, comme dans un mouvement de concerto, intervient une extraordinaire cadence d'instruments à vent s'étendant sur douze mesures. Nouveau point d'orgue, puis six mesures conclusives sur un écho du thème. À un *Menuet* assez développé s'oppose un *Trio* des plus brefs, où les vents remplissent quatre fois de suite avec insistance le vide laissé par les cordes sur le premier temps de la mesure. Le *Finale* (*Vivace*), de forme sonate, retrouve le monothématisme et l'énergie de l'*Allegro* initial. En son centre, le thème réapparaît fugitivement en *la* bémol. On remarque deux épisodes d'atmosphère crépusculaire avec

tenue de basson. Onze mesures doucement ascendantes mènent à la réexposition. Après le retour du thème, l'ascension se poursuit. Le discours semble se perdre dans les hauteurs, sur quoi, en un sursaut, il repart de plus belle : conclusion dans la vigueur et l'emportement.

La puissante *Symphonie n° 86 en ré majeur* ajoute à l'instrumentation des numéros 83-85 et 87 deux trompettes et les timbales. Son manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque nationale de France, et, comme ceux des n° 87 et n° 83, son authenticité fut certifiée par Sigismund Neukomm, disciple de Haydn, le 6 juillet 1854. Elle s'ouvre par un *Adagio* de vingt-et-une mesures d'une belle ampleur, avec, dès la mesure 3, un accent à contretemps sur le deuxième temps d'une mesure à 3/4 : démarche largement réitérée dans l'*Allegro* qui suit. Le thème initial de cet *Allegro* est fait de deux éléments : l'un pour cordes seules inauguré hors de la tonique, le second (au bout de quatre mesures) martelé *fortissimo* par tout l'orchestre. De ce martèlement se dégage un motif de trois notes répétées ponctué par les timbales, poursuivi féroce­ment durant vingt-sept mesures. Un bref passage avec accents *forte* à contretemps conduit au second thème, bien distinct. Le

développement, particulièrement long, s'attarde pour commencer sur le premier élément du thème principal, puis sur le martèlement, surtout en *fa* dièse mineur. Second thème en *si* mineur, un *crescendo* conduit à la réexposition, grandiose et subtilement variée : les accents à contretemps voient leur importance accrue.

Le mouvement lent, en *sol* majeur, est intitulé *Capriccio. Largo*, ce qui indique une forme libre et inhabituelle, aventureuse, proche de l'improvisation. L'arpège ascendant du début, sorte d'idée récurrente, était déjà apparu dans les basses à la première mesure de l'œuvre. Il réapparaît sept fois, la dernière fois en mineur, lançant les quatre fois la musique dans une direction différente. Les audaces harmoniques abondent, et les contrastes sont fournis par plusieurs épisodes en triples croches agitées, ainsi que par une seconde idée lancinante entendue dès la mesure 9, largement travaillée mais absente des deuxième et quatrième sections du mouvement.

Dans le *Menuet (Allegretto)*, l'un des plus vastes de Haydn, on distingue nettement les éléments constitutifs, coda comprise, de la forme sonate. Par ses traits populaires, le trio s'oppose à la majesté du menuet proprement

dit. Le *Finale (Allegro con spirito)* est une forme sonate de même poids et de même importance que le premier mouvement. Un martèlement le parcourt lui aussi, non plus de trois mais de six notes, dont les cinq premières identiques. On le trouve au début de chacune des trois idées thématiques du mouvement (pour l'idée conclusive aux vents à découvert soutenus par les timbales). Et à la fin asséné par tout l'orchestre à l'unisson, sur une seule note cette fois : la tonique *ré*.

Symphonies no.84 in E flat major and no.86 in D major

by Marc Vignal

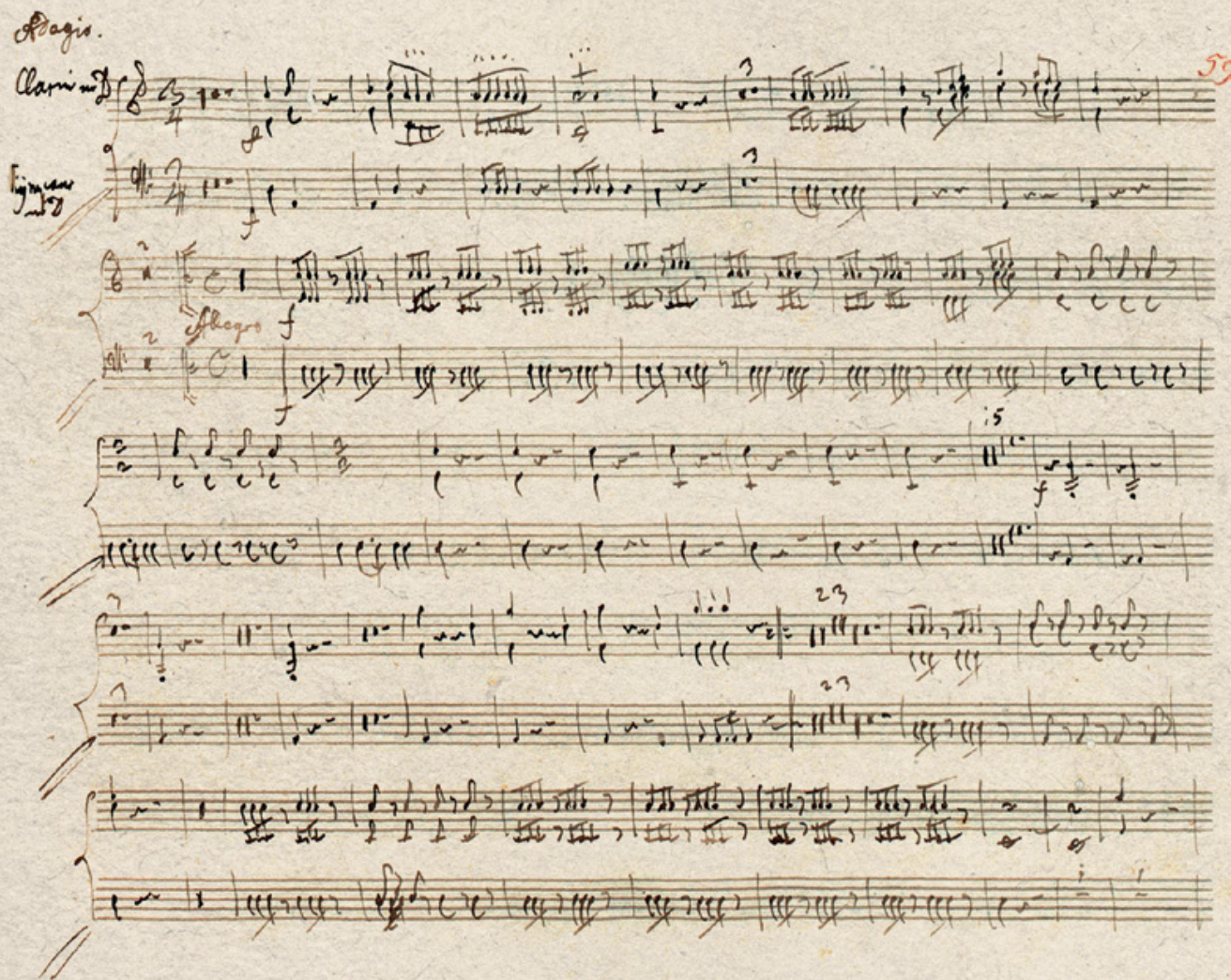
Of the six 'Paris' Symphonies, three (no.83, and probably nos. 85 and 87) were composed in 1785, and three (nos. 82, 84 and 86) in 1786. This numbering, the one used today, comes from Artaria's Viennese edition of December 1787 (the first); but it does not follow the order Haydn recommended to Artaria, namely 87, 85, 83, 84, 86 and 82 – perhaps the order of composition. The order of Imbault's Paris edition of January 1788 is different again: it ends with nos. 86 and 84.

The autograph manuscript of Symphony no.84 in E flat major is one of two, along with that of no.85, not held by the Bibliothèque nationale de France in Paris. It is currently in a private collection in Switzerland. Like the three symphonies of 1785, the work calls for a single flute, two oboes, two bassoons, two horns and strings. The introduction is of a rare majesty, thanks in particular to the slowness of its tempo

marking (Largo). The Allegro that follows is one of those monothematic movements of which Haydn possessed the secret. The *Mercure de France* wrote of the Paris Symphonies and their composer:

In each of his pieces, [he] knows so well how to derive such rich and varied developments from a single subject; in this he is very different from those sterile composers who continually pass from one idea to another, lacking the ability to present a single one in varied forms.

Here the initial theme is heard no fewer than seven times, not counting the exposition repeat of this sonata scheme or the thematic working the theme generates: twice at the start of the Allegro, then as a 'second theme' (in the dominant, B flat), at the beginning



Manuscrit autographe de la *Symphonie n° 86*, parties de timbales et trompettes cousues à la fin du manuscrit.
Elles ont été ajoutées spécifiquement pour l'effectif du Concert de la Loge Olympique.

Autograph manuscript of *Symphony no. 86*

Trumpet and timpani parts sewn into the end of the manuscript. They were added specifically
for the forces of the Concert de la Loge Olympique.

of the extensive development (again in the dominant), in the middle of that development (*forte* in F major), and finally in the more concise recapitulation, at its beginning (only once) and then as a 'second theme'. On both occasions when it serves as a second theme, it is stated by the wind alone. Its appearance in F major is the only one marked *forte*: a dramatic peak at the centre of the movement. There are nevertheless a few secondary ideas, one of which has a concluding function.

There follows an admirably constructed Andante in B flat in the form of a theme and variations. The theme (melodically straightforward and featuring offbeat accents) and second variation are for strings alone, while the dramatic first variation is in the minor. The third variation asserts the theme in an imposing tutti. After a fermata, as in a concerto movement, comes an extraordinary wind cadenza lasting twelve bars. A second fermata is followed by six concluding bars that echo the theme. A fairly extended Menuet contrasts with an exceptionally brief Trio, in whose second strain, four times in a row, the wind instruments insistently fill in the gap left by the strings on the first beat of the bar. The Finale (Vivace), in sonata form, reverts to the monothematicism and energy of the initial

Allegro. At the centre of the development, the theme fleetingly reappears in A flat. Particularly noteworthy are two passages in a crepuscular atmosphere over a sustained bassoon note. Eleven quietly ascending bars lead to the recapitulation. After the return of the theme, this ascent continues. The discourse seems to get lost in the stratosphere, at which point, with a sudden jolt, it resumes with even greater intensity, leading to a vigorous, indeed tumultuous conclusion.

The powerful Symphony no.86 in D major adds two trumpets and timpani to the scoring of nos. 83-85 and 87. Its autograph manuscript is preserved in the Bibliothèque nationale de France in Paris, and as with those of nos. 87 and 83, Haydn's pupil Sigismund Neukomm certified its authenticity on 6 July 1854. It opens with a twenty-one-bar Adagio of noble breadth, with, from bar 3 onwards, a syncopated accent on the second beat of the 3/4 metre: this device will recur frequently in the ensuing Allegro. The latter's opening theme consists of two elements: one for strings alone, launched off-tonic, and the second (after four bars) hammered out *fortissimo* by the full orchestra. From these hammered chords there emerges a motif featuring three repeated notes, punctuated by the timpani,

which is pursued ferociously for twenty-seven bars. A brief passage with offbeat *forte* accents leads to the second theme, which is quite distinct from its predecessor. The development is particularly expansive, initially lingering on the first element of the main theme and then on the hammering motif, chiefly heard in F sharp minor. The second theme appears in B minor, and a crescendo leads to the recapitulation, grandiose and subtly varied: here the offbeat accents gain increased importance.

The slow movement, in G major, is entitled Capriccio. Largo, indicating a free and unusual form, adventurous and verging on the improvisatory. The ascending arpeggio at the beginning, a sort of recurring idea, has already appeared in the bass at the very first bar of the work. It will reappear seven times, three times in a minor key, and on each of these occasions it launches the music in a different direction. Bold harmonic strokes abound, and contrasts are provided by several episodes in restless triplets, as well as by an obsessive second idea heard as early as bar 9, which is substantially worked out but is absent from the second and fourth sections of the movement.

In the Menuet (Allegretto), one of Haydn's longest, the constituent elements of sonata form, including a coda, are clearly distinguishable. The folklike characteristics of the Trio set in relief the majesty of the minuet proper. The Finale (Allegro con spirito) is another sonata structure, equal in weight and importance to the first movement. It too is traversed by a hammering motif, no longer of three but of six notes, the first five of which are identical. This is to be found at the beginning of each of the movement's three thematic ideas (the last of which, the closing group of the exposition, thrusts the wind instruments into prominence, supported by the timpani). And at the end it is played by the full orchestra in unison, this time on a single note: the tonic, D.



*Du Répertoire de M. Le Gros. Pensionnaire
Du Roy. et Directeur du Concert Spirituel*

STABAT MATER

A Quatre Voix Et Choeurs

Dédié

Aux Amateurs



Composé Par

M. JOSEPH. HAYDN.

Maître de Chappelle de S. A. S. Monseigneur Le Prince Régnant d'Esthazay

Exécute pour la Première Fois au Concert Spirituel le 9. avril 1781.

Gravé Par Richomme

Prix . 10 s.

*A. PARIS. { chez le S^r Sieber Musicien rue S^t Honoré entre la rue D'Orléans
et celles des Violles Etuves chez L'Apothicaire N^o 92.*

A . P . D . R . 755

La version parisienne du *Stabat Mater* de Haydn

par Julien Dubruque · CmbV

Pas d'opéra à Pâques

Le Concert Spirituel, fondé en 1725 à Paris, est souvent considéré, à juste titre, comme la première institution européenne à avoir proposé des concerts au sens où nous l'entendons toujours aujourd'hui : le public paye pour entendre de la musique. Il n'était cependant ouvert qu'à des moments précis de l'année, lors des périodes liturgiques les plus importantes, quand l'Église réussissait à imposer la fermeture des théâtres, à commencer par le premier d'entre eux, l'Opéra. À Noël ou à Pâques, les mélomanes parisiens du XVIII^e siècle se rendaient donc au Concert Spirituel plutôt qu'à l'Opéra. Ils n'étaient certes pas dépayés : installée dans le palais des Tuileries, la salle du Concert Spirituel était distante de moins de 500 mètres de celle de l'Opéra, installée dans le Palais-Royal. Les chanteurs (solistes et chœurs) et les membres de l'orchestre du Concert Spirituel appartenaient virtuellement tous à l'Opéra ; à plusieurs reprises,

les deux administrations ont plus ou moins fusionné. Le Concert Spirituel présentait donc la particularité d'être voué en principe à la musique sacrée alors qu'il était une institution profane à but lucratif. Néanmoins, dès le début, la musique instrumentale représenta une partie importante de son répertoire.

Le répertoire du Concert Spirituel

Car l'une des particularités étonnantes de l'Opéra de Paris et du Concert Spirituel était de reposer sur un répertoire, au sens où nous l'entendons aujourd'hui : là où, dans le reste de l'Europe, la musique, tant sacrée que profane, était un bien périssable qui changeait chaque saison, les Parisiens de la première moitié du XVIII^e siècle retournaient tous les ans voir les tragédies de Lully ou écouter les motets à grand chœur de Lalande, les deux compositeurs préférés du feu roi Louis XIV. Or le Concert Spirituel, à partir du milieu du XVIII^e siècle, commença

à troquer l'ancien répertoire français contre un nouveau, contenant des œuvres à la fois de compositeurs italiens et de compositeurs français composant à l'italienne; il joua un rôle décisif dans la propagation à Paris du style italien international que l'on appelle traditionnellement «classique». Le symbole de cette évolution fut le *Stabat Mater* de Pergolèse, composé en 1736, et créé au Concert Spirituel en 1753, soit un an après la création de *La serva padrona* du même Pergolèse à l'Opéra, création qui avait déclenché la fameuse Querelle des Bouffons. Le *Stabat Mater* de Pergolèse fut en effet joué tous les ans, et souvent plusieurs fois par an, lors de la Semaine sainte, jusqu'à la fermeture du Concert Spirituel en 1790. Il passait pour le chef-d'œuvre de la musique sacrée, voire de la musique tout court, un statut qu'il a en partie conservé jusqu'à nos jours dans le monde entier.

Haydn vs Pergolèse

Mais voici qu'en 1781, le nouveau directeur (depuis 1777) du Concert Spirituel, Joseph Legros, par ailleurs l'un des deux plus grands ténors («hautes-contre») de l'Opéra de Paris au XVIII^e siècle, décida d'organiser une sorte de

concours pour trouver un successeur au *Stabat Mater* de Pergolèse:

M. Legros, directeur du Concert Spirituel qui a singulièrement amélioré ce spectacle ainsi qu'on l'a observé plusieurs fois, va le perfectionner encore dans ce temps-ci [...]. Non seulement il a fait venir différents virtuoses dignes d'être entendus des connaisseurs, mais il a encore choisi les nouveaux noms les plus intéressants, les plus rares, les plus propres à exciter la curiosité... Il se propose entre autres nouveautés de faire exécuter le Stabat Mater d'Haydn et un autre du Père Vito. Il donnera ensuite celui de Pergolèse toujours en possession de ravir l'auditoire¹.

Comment Legros connaissait-il l'existence du *Stabat* de Haydn? On sait seulement qu'il le composa en 1767, au tout début de sa carrière de *Kapellmeister* du prince Esterházy, et qu'il le dirigea en 1768 à Vienne. Quoi qu'il en soit, l'œuvre du pauvre Padre Afonso de Vito, qui ne

1 Anonyme, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, volume 17, Londres, John Adamson, 1784, p. 113 (article daté du 4 avril 1781).

jouit même pas de l'honneur d'une notice de dictionnaire, échoua lamentablement. Mais le *Stabat Mater* de Haydn fit si forte impression sur le public parisien que l'œuvre entra aussitôt au répertoire pour n'en plus jamais sortir : jusqu'en 1790, il fut exécuté tous les ans, au cours de la Semaine sainte, quelques jours avant celui de Pergolèse, auquel une partie du public conservait sa faveur. La rivalité des deux œuvres prit un tour légendaire quand le dictionnaire de Choron et Fayolle, paru en 1810, juste après la mort de Haydn, lui fit dire : « Si j'avais connu celui de Pergolèse, je n'aurais pas fait le mien². » Anecdote dûment recopiée depuis, mais qui résulte plutôt de la mise en scène de Legros au Concert Spirituel... Le *Stabat Mater* de Haydn joua un rôle important dans la constitution de son mythe en France : bientôt, en 1784-1785, le Concert de la Loge Olympique (premier du nom) lui commanderait ses fameuses symphonies dites « parisiennes ».

La version française du *Stabat Mater*

Le succès considérable du *Stabat Mater* de Haydn à Paris explique que la première édition de l'œuvre ait eu lieu dans une ville

qui était encore le centre de l'édition musicale européenne. La page de titre dit

*Du répertoire de M. Legros,
pensionnaire du roi et directeur du
Concert spirituel, STABAT MATER,
à quatre voix et chœurs, dédié aux
Amateurs, composé par M. Joseph
Haydn, maître de chapelle de S.A.S.
Monseigneur le prince régnant
d'Esterhazy, exécuté pour la première
fois au Concert spirituel le 9 avril 1781.*

C'est cette partition qui a inspiré le présent enregistrement du Concert de la Loge, dirigé par Julien Chauvin. Elle présente plusieurs différences significatives avec l'édition allemande (Leipzig, Breitkopf, vers 1800) et les manuscrits contemporains, qui ont généralement servi de source de référence jusqu'ici.

L'œuvre, d'abord, est divisée en deux parties, entre le chœur « Eja Mater, fons amoris » et le duo « Sancta Mater, istud agas ». Le Concert de la Loge respecte la tradition d'exécution du Concert Spirituel, qui intercalait volontiers d'autres œuvres plus brèves au milieu d'une œuvre longue, voire répartissait les deux

² Alexandre Choron et François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens...*, volume I, Paris, Valade, 1810, p. 323.

parties sur deux concerts. On trouve également quelques différences de paroles entre la version parisienne et la version originale : le « Flammis orci ne succendar » devient ainsi « Inflammatu et accensus » à Paris. Cela s'explique sans doute par les différentes traditions liturgiques nationales, ainsi que par les querelles sans fin, à Paris même, entre les partisans de la liturgie gallicane et ceux de la liturgie romaine. Néanmoins, ces variantes ne touchent jamais à la musique de Haydn, comme le font d'autres variantes, également respectées par Le Concert de la Loge, qui reflètent, elles aussi, la tradition d'interprétation du Concert Spirituel. La plus importante tient à la répartition des voix. Alors qu'en France aussi bien que dans le reste de l'Europe, les parties de soprano et d'alto, dans la musique liturgique, étaient essentiellement confiées à des garçons, ou, de manière plus exceptionnelle, à des castrats, le Concert Spirituel, entreprise laïque, recourait exclusivement aux voix de femme, comme dans le présent enregistrement. Or le chœur de l'Opéra et du Concert Spirituel ne pratiquait pas la distinction entre soprano et alto, et ne connaissait que le dessus, quoique souvent divisé en deux parties (l'équivalent de soprano 1 et 2). L'éditeur de la version française du *Stabat Mater*, sans doute Legros lui-même, contraint par ces tessitures différentes, mais

aussi par un diapason plus bas à Paris que dans le reste de l'Europe, n'hésita pas, dans plus d'un endroit, à inverser les voix ou à les octavier, ce qui change le contour de maint passage. Quant à l'orchestre, enfin, il présente dans l'édition française une multitude de variantes de rythme et d'articulation, ou encore dans la basse chiffrée.

L'orchestre du Concert Spirituel

À Paris, à la fin du XVIII^e siècle, les effectifs orchestraux étaient extrêmement fournis, beaucoup plus que dans le reste de l'Europe, à part, peut-être, à Londres. Haydn, avant ses voyages en Angleterre, n'entendit probablement la plupart de ses œuvres qu'interprétées par des effectifs réduits, voire minimaux, et orchestrait ses compositions en conséquence. À l'origine, le *Stabat Mater* n'était ainsi orchestré, très simplement, que pour cordes, deux hautbois et orgue (le basson doublant probablement la basse continue). Quand le Concert Spirituel le donna en 1781, les pupitres étaient sans doute doublés, voire triplés.

Haydn prévoyait une alternance entre le hautbois et le cor anglais pour certains morceaux ; or le cor anglais, instrument originaire d'Europe centrale, malgré son nom, était encore assez peu usité en France, si bien que la partition du Concert

Spirituel prévoit son remplacement, à défaut, par le hautbois normal.

Prononciation restituée du latin

La principale différence que percevra l'auditeur tient cependant à la prononciation du latin. Julien Chauvin a en effet choisi de la restituer telle qu'on pouvait l'entendre à Paris à la fin du XVIII^e siècle. Le latin n'a jamais été prononcé partout de la même façon, mais la prononciation historique du latin en France est sans doute l'une des plus typées. Elle fut en vigueur dans les classes et dans la plupart des églises jusque vers la deuxième moitié du XX^e siècle, et le reste jusqu'à aujourd'hui dans les mots français issus du latin, tels *curriculum vitæ*, *agenda* ou *et cetera*, prononcés «kuriculom vité», «aginda» et «etsétéra» (voire «eksétéra»), et non comme ils l'étaient dans l'Antiquité ou comme ils le sont en italien. Les milieux ecclésiastiques les plus soumis à l'autorité papale, tout particulièrement les jésuites, ont longtemps tenté d'imposer la prononciation italienne en France, mais en vain : les gallicans, les jansénistes, même les professeurs républicains – et surtout le poids de la tradition – ne l'ont jamais permis. Cependant, plusieurs prononciations françaises du latin ont toujours coexisté : la plus distinguée suivait

des règles strictes, qui n'ont guère varié de la Renaissance à l'époque contemporaine ; les plus vulgaires les ignoraient. Dans cet enregistrement, les chanteurs ont adopté une restitution « élevée », telle qu'on la trouve dans les ouvrages scolaires et les traités, même s'il est loin d'être certain que les chanteurs du Concert Spirituel la maîtrisaient parfaitement. L'essentiel des phonèmes y sont prononcés comme en français : la différence avec la prononciation italienne et ecclésiastique est très sensible pour la voyelle *u*, la consonne *j*, les voyelles nasales, les syllabes *ce*, *ci*, *ge*, *gi*, etc. Mais avec quelques restrictions : les syllabes finales finissant par *-m* ne sont jamais nasalisées ; *gn* est prononcé comme dans *pugnace* et non comme dans *digne* ; le groupe *qu* est prononcé différemment selon la voyelle qui suit (*qua* = « koua » ; *que*, *qui* = « kué, kui » ; *quo* = « ko ») ; le *j* du *Eja mater*, qui figure dans l'édition française, est corrigé en *i* comme il se devrait ; les doubles consonnes sont effectivement redoublées ; etc.

Les notes sont toujours celles de Haydn, mais toutes ces petites différences contribuent à lui donner, dans la version enregistrée ici, un accent français. Ce n'est que rendre justice à ces interprètes et à ce public du XVIII^e siècle qui firent de Haydn un compositeur authentiquement parisien.

The Paris version of Haydn's Stabat Mater

by Julien Dubruque · CmbV

No opera at Easter

The Concert Spirituel, founded in Paris in 1725, is often (and rightly) regarded as the first European institution to have presented concerts in the modern sense: the audience pays to hear music. Nevertheless, it was only open at specific times of the year, during the most important liturgical seasons, when the Church managed to impose the closure of the theatres, including the foremost among them, the Opéra. Hence, at Christmas or Easter, eighteenth-century Parisian music lovers attended the Concert Spirituel rather than the Opéra. This was hardly a disorientating experience for them: the Concert Spirituel's hall was situated in the Tuileries Palace, less than 500 metres away from the Opéra, which in those days was in the Palais-Royal. The singers (soloists and chorus) and orchestral musicians of the Concert Spirituel were virtually all members of the Opéra; on several occasions, the two administrations more or less merged. The Concert Spirituel thus had the specificity of devoting its activities, in principle, to sacred

music, even though it was a secular institution with a vocation to make profits. Nevertheless, instrumental music represented an important part of its repertory right from the beginning.

The repertory of the Concert Spirituel

For one of the astonishing particularities of the Paris Opéra and the Concert Spirituel was that their activity was based on a repertory in precisely the same way as we understand the word today: at a time when, in the rest of Europe, music both sacred and secular was a perishable commodity that changed with each season, Parisians in the first half of the eighteenth century returned year after year to see the tragedies of Lully or to listen to the choral *grands motets* of Lalande, the two favourite composers of His Late Majesty King Louis XIV. From the mid-eighteenth century onwards, however, the Concert Spirituel began to swap the old French repertory for a new one, containing works both by Italian composers and by their French colleagues who wrote in the Italianate manner; the institution played a

decisive role in the dissemination in Paris of the international Italian style traditionally known as 'Classical'. The emblem of this evolution was Pergolesi's *Stabat Mater*, composed in 1736, and first performed at the Concert Spirituel in 1753, one year after his intermezzo *La serva padrona* was premiered at the Opéra, an event that had triggered off the famous Querelle des Bouffons. For Pergolesi's setting of the thirteenth-century Marian hymn was performed every year, and often several times a year, during Holy Week, right up to the closure of the Concert Spirituel in 1790. It was regarded as a masterpiece of sacred music, if not indeed of *all* music, a status it has some extent retained around the world to this day.

Haydn versus Pergolesi

Yet, in 1781, the new director of the Concert Spirituel (in post since 1777), Joseph Legros, who had been one of the two greatest tenors (*hautes-contre*) of the Paris Opéra in the eighteenth century, decided to organise a kind of competition to find a successor to Pergolesi's *Stabat Mater*:

*M. Legros, director of the Concert Spirituel, who has singularly improved that entertainment, as we have observed several times, will shortly bring it to still greater perfection . . . He has not only invited a number of virtuosos worthy of being heard by connoisseurs, but also selected the most interesting and the rarest new names, those most likely to arouse curiosity . . . Among other novelties, he intends to present Haydn's Stabat Mater and another one by Father Vito. After that he will put on Pergolesi's Stabat Mater, which still has the power to enchant the audience.*¹

How did Legros become aware of the existence of Haydn's *Stabat Mater*? All we know of the work's genesis is that Haydn composed it in 1767, at the very beginning of his time as full Kapellmeister to Prince Esterházy, and that he conducted it in Vienna in 1768. Whatever the case, the setting by poor Padre Afonso de Vito, who does not even enjoy the honour of a dictionary entry, was a wretched flop. But

1 Anon., *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, vol. 17 (London: John Adamson, 1784), p.113 (entry dated 4 April 1781).

Haydn's *Stabat Mater* made such a strong impression on the Parisian public that it immediately entered the repertory, never to leave it: until 1790 it was performed every year during Holy Week, a few days before Pergolesi's *Stabat Mater*, which was still favoured by a section of the public. The rivalry between the two works took a legendary turn when the *Dictionnaire* of Choron and Fayolle, published in 1810, just after Haydn's death, quoted him as saying: 'If I had known Pergolesi's setting, I would not have written mine.'² This anecdote has been duly reproduced ever since, though it is more likely to have been a product of Legros's promotional hype at the Concert Spirituel . . . Haydn's *Stabat Mater* played an important part in the creation of its composer's myth in France: a few years later, in 1784-85, the (original) Concert de la Loge Olympique would commission him to write his famous 'Paris' Symphonies.

The French version of the *Stabat Mater*

The considerable success of Haydn's *Stabat Mater* in Paris explains why the first printed edition of the work appeared in a city that was

still the centre of European music publishing. The title page reads in translation:

From the repertory of M. Legros, Pensioner of the King and Director of the Concert Spirituel, STABAT MATER, for four voices and chorus, dedicated to Amateurs, composed by M. Joseph Haydn, Kapellmeister to His Serene Highness the Prince Regnant Esterházy, performed for the first time at the Concert Spirituel on 9 April 1781.

It is this score that has inspired the present recording by the Concert de la Loge, under the direction of Julien Chauvin. It differs in several significant ways from the first German edition (Leipzig: Breitkopf, c.1800) and from contemporary manuscripts of the work, which have generally served as a point of reference source until now.

First of all, the work is divided into two parts, between the chorus 'Eja Mater, fons amoris' and the duet 'Sancta Mater, istud agas'. Le Concert de la Loge follows the performing tradition of the Concert Spirituel, which frequently inserted

2 Alexandre Choron and François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens* . . . , vol. 1 (Paris: Valade, Lenormant), 1810, p.323.

other, shorter pieces in the middle of a longer work, or even spread the two parts over two concerts. There are also some differences in the sung text between the Paris version and Haydn's original: 'Flammis orci ne succendar' becomes 'Inflammatu et accensus' in Paris. This is doubtless due to differing national liturgical traditions, as well as to the endless quarrels in Paris itself between advocates of the Gallican and Roman liturgies. Nevertheless, these variants never affect Haydn's music, unlike others, also respected by Le Concert de la Loge, which equally reflect the performing traditions of the Concert Spirituel. The most important of these is the distribution of the choral parts. Whereas in France, as in the rest of Europe, the soprano and alto parts in liturgical music were mainly assigned to boys, or, more rarely, to castratos, the Concert Spirituel, a secular enterprise, used only female voices, as in the present recording. However, the chorus of the Opéra and the Concert Spirituel did not distinguish between soprano and alto, and all female parts in its repertory were designated as *dessus*, even though they were often divided into two lines (the equivalent of soprano 1 and 2). The editor of the French version of the *Stabat Mater*, probably Legros himself, in order to cope with these different tessituras and with a pitch standard that was lower in Paris than in the rest of

Europe, did not hesitate to exchange the voices or put them up an octave in more than one place, thus modifying the contours of many passages. And, finally, the orchestral accompaniment of the French edition displays a multitude of variants of rhythm and articulation, in addition to differences in the figured bass.

The orchestra of the Concert Spirituel

Orchestral forces in late eighteenth-century Paris were extremely large, much larger than in the rest of Europe, except perhaps in London. Before his journeys to England, Haydn probably heard most of his works played by small, indeed minimal forces, and scored them accordingly. Thus the *Stabat Mater* was originally orchestrated very simply, for just strings, two oboes and organ (probably with a bassoon doubling the basso continuo). When the Concert Spirituel gave the work in 1781, the numbers of players in each section were probably doubled or even tripled. Certain movements in Haydn's original called for the two oboists to exchange their instruments for a pair of cors anglais. But the latter instrument, despite its French name, originated in central Europe and was still relatively little used in France, and so the Concert Spirituel score replaces it with the standard oboe throughout.

Reconstructed Latin pronunciation

Nevertheless, the main difference the listener will perceive is the pronunciation of the Latin text. Julien Chauvin has chosen to have this sung as it would have been in Paris at the end of the eighteenth century. Latin has never been pronounced in the same way everywhere, but the historical pronunciation of Latin in France is undoubtedly one of the most markedly individual. It was current in the classroom and in most churches until the second half of the twentieth century, and remains so even today in French words derived from Latin, such as *curriculum vitæ*, *agenda* or *et cetera*, pronounced 'kurikulom vité', 'aginda' and 'etsétéra' (or 'eksétéra'), and not as they were in ancient Rome or as they are in modern Italian. The ecclesiastical circles most submissive to papal authority, especially the Jesuits, long tried to impose Italian pronunciation in France, but to no avail: the Gallicans, the Jansenists, even Republican-minded schoolteachers – and, above all, the weight of tradition – would never stand for it. However, several different French pronunciations of Latin have always coexisted: the most refined form followed strict rules, which did not vary much from the Renaissance to contemporary times; the more vulgar pronunciations ignored

them. In this recording, the singers have opted for an 'elevated' rendition, of the kind recommended by scholarly works and treatises, although it is far from certain that the singers of the Concert Spirituel mastered it perfectly. Most of the phonemes are pronounced as in French: the deviation from Italian ecclesiastical pronunciation is very noticeable with the vowel *u*, the consonant *j*, the nasal vowels, the syllables *ce*, *ci*, *ge*, *gi*, among others. But there are a few exceptions to this system: final syllables ending in *-m* are never nasalised; *gn* is pronounced as in English 'dignity' and not French *dignité*; the group *qu* is pronounced differently according to the vowel that follows (*qua* = 'koua'; *que*, *qui* = 'kué, kui'; *quo* = 'ko'); the *j* in 'Eja Mater', as the word is printed in the French edition (and which one might expect to be pronounced as in French *je*), is corrected to *i* (and thus pronounced 'éya') as it should be in this 'elevated' pronunciation; double consonants are sounded ('af-flicta', 'il-la'); and so on.

The notes are still Haydn's, but all these little differences play their part in giving him, in the version recorded here, a French accent. Which, after all, does no more than justice to those eighteenth-century musicians and audiences who made Haydn an authentically Parisian composer.

69

fac ut si-bi fac ut si-bi com-pla-ce-am

755 Fin de la P. Partie

Édition Parisienne du *Stabat Mater* de Haydn, indication de la fin de la première partie, placée étonnamment après le « Eja Mater » / Paris edition of Haydn's *Stabat Mater*, indication of the end of the first part, surprisingly placed after the 'Eja Mater'



5. Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius.	Debout, la mère souffrait, Près de la croix, elle pleurait, Alors que son fils y pendait.	The Mother of Sorrows Stood weeping by the Cross On which her Son was hanging.
Cujus animam gementem Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius.	Son âme gémissait, S'attristait, souffrait, Transpercée d'un glaive.	A sword transfixed Her groaning soul, Oppressed and grieving.
6. O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti.	Ah ! Qu'elle était triste et affligée, Cette femme bénie, Mère du fils unique !	O how sad and afflicted Was that blessed woman, Mother of the Only-Begotten.
Quæ mærebat et dolebat, Et tremebat cum videbat Nati pænas incliti.	Elle se lamentait, elle souffrait, Elle s'effrayait de voir Les peines de son illustre enfant.	She mourned and grieved And trembled when she saw Her glorious Son in torment.
7. Quis est homo qui non fleret Christi Matrem se videret In tanto supplicio?	Quel est l'homme qui ne pleurerait S'il voyait la mère du Christ Endurer un tel supplice ?	Who is the man that would not weep To see the Mother of Christ In such agony?
8. Quis non posset contristari Piam Matrem contemplari, Dolentem cum Filio?	Qui ne pourrait s'attrister Du spectacle de la pieuse mère Souffrant avec son fils ?	Who could not feel compassion, Contemplating the Holy Mother Suffering with her Son?
9. Pro peccatis suæ gentis, Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.	Pour les péchés de sa race, Elle vit Jésus soumis aux tortures Et aux coups de fouet.	She saw Jesus in torment, Subjected to scourging For the sins of humanity.

10. Vidit suum dulcem natum Morientem desolatum, Dum emisit spiritum.	Elle vit son cher enfant Agonir abandonné – Quand il rendit l'esprit.	She saw her sweet Son Dying forsaken As He yielded up His spirit.
11. Eja Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	Courage, ô mère, ô source d'amour ! Laisse-moi sentir la violence de ta douleur Pour gémir avec toi.	Blessed Mother, fount of love, Make me feel the depths of thy sorrow, That I may mourn with thee.
Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	Laisse mon cœur s'embraser De l'amour du Christ Dieu Pour lui plaire.	Make my heart burn With love for Christ my God, That I may be pleasing to Him.
12. Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	Sainte mère, voici ce que tu dois faire : Enfouis les plaies du crucifié Au fond de mon cœur.	Holy Mother, do this for me: Let the wounds of the Crucified Be engraved deeply upon my heart.
Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Pænas mecum divide.	De ton enfant blessé, Qui consentit à souffrir tant pour moi, Partage les peines avec moi.	Thy Son, grievously wounded, Deigned to suffer for me; Share His pain with me.
13. Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	Laisse-moi vraiment pleurer avec toi, Du crucifié partager les douleurs, Jusqu'à la fin de ma vie,	Let me truly weep with thee And suffer with the Crucified For as long as I may live,
Juxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.	Rester debout près de la croix avec toi, Et m'unir à toi Dans la plainte : c'est ce que je désire.	Stand with thee by the Cross And join with thee In thy weeping.
14. Virgo virginum præclara, Mihi jam non sis amara, Fac me tecum plangere.	Vierge célèbre d'entre les vierges, Cesse d'être sévère avec moi, Laisse-moi me plaindre avec toi.	Virgin of virgins most blessed, Be not severe with me, Let me weep with thee.

Fac ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem, Et plagas recolere.	Laisse-moi porter la mort du Christ, Laisse-moi partager sa Passion Et raviver ses plaies.	Grant that I may bear Christ's death; Let me share His Passion And think upon His wounds.
Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce hac inebriari, Ob amorem Filii.	Laisse-moi me blesser de ses plaies, Laisse-moi m'enivrer de la croix, Pour l'amour de ton fils.	Let me be wounded with His stripes, Inebriated with the Cross For love of thy Son.
15. Inflammatum et accensus, Per te, Virgo, sim defensum In die iudicii.	Au milieu des flammes et du feu, Puisses-tu, ô Vierge, me défendre Au jour du Jugement.	Lest I burn in fiery flames, May I be defended by thee, O Virgin, At the Day of Judgment.
16. Fac me cruce custodiri, Morte Christi præmuniri, Confoveri gratia.	Laisse la croix me protéger, La mort du Christ me défendre, Et la grâce me ranimer.	May I be protected by the Cross, Saved by the death of Christ And sustained by His grace.
17. Quando corpus morietur, Fac ut animæ donetur	Quand mon corps mourra, Fais accorder à mon âme	When my body dies, May my soul be granted
18. Paradisi gloria.	La gloire du Paradis.	The glory of Paradise.



le concert de
la loge olympique

JULIEN CHAUVIN

violin 1	Julien Chauvin Raphaël Aubry** Marieke Bouche Anne Camillo Blandine Chemin** Pauline Fritsch** Saori Furukawa* Anna Markova* Lucien Pagnon*	double bass	Michele Zeoli* Davide Vittone**
		flute	Tami Krausz
		oboe	Emma Black* Yanina Yacubsohn* Laura Duthuille** Neven Lesage**
violin 2	Anaïs Perrin Laura Corolla* Karine Crocquenoy** Claire Jolivet* Laurence Martinaud Guya Martinini* Lucien Pagnon** Lilia Slavny**	bassoon	Josep Casadella* David Douçot** Alexandre Salles**
		horn	Nicolas Chedmail* Andrew Hale** Christoph Thelen
viola	Raphaël Aubry* Pierre-Éric Nimylowycz** Hélène Desaint* Marie Legendre Maria Mosconi**	trumpet	Philippe Genestier Emmanuel Alemany
		timpani	David Joignaux
		organ	Frédéric Rivoal
cello	Emilia Gliozzi Pierre-Augustin Lay Lucile Perrin		

* *Stabat Mater* & Symphony no.86

** Symphony no.84

ENSEMBLE
A e D e S
MATHIEU ROMANO

Mathieu Romano chorus master

soprano **Agathe Boudet**
Laura Holm
Agathe Peyrat
Amélie Raison

alto **Élise Bédènes**
Julia Beaumier
Laia Cortès
Clémence Faber

tenor **Paul Crémazy**
Anthony Lo Papa
Nicolas Rether
Florent Thioux

bass **Vlad Crosman**
Sorin Dumitrascu
Alejandro Gabor
Pascal Gourgand
Louis-Pierre Patron





L'Auditorium du Louvre

La diversité de l'offre culturelle et le lien organique avec le musée constituent l'identité de l'Auditorium du Louvre. Conçue par l'architecte Ieoh Ming Pei sous la Pyramide, cette salle pluridisciplinaire de 420 places organise chaque saison plus de 200 manifestations destinées à un large public. Conférences, colloques, musique classique, musiques actuelles, cinéma, spectacle vivant favorisent la découverte et la compréhension des collections du Louvre en proposant des interactions inventives et éclairantes avec l'histoire de l'art et l'actualité du musée. Souhaitant mettre l'excellence à la portée de tous, l'Auditorium du Louvre propose ainsi depuis 1989 des cycles de musique de chambre qui lui ont rapidement valu une réputation internationale, grâce notamment à une politique active de découverte de jeunes artistes qui ont pour la plupart fait leurs débuts en récital à Paris au Louvre avant de mener de brillantes carrières dans le monde entier.

The Auditorium du Louvre

The wide array of cultural events on offer and the close ties to the museum itself give the Auditorium its unique character. Designed by architect Ieoh Ming Pei and located under the Pyramid, the 420-seat multidisciplinary hall serves as venue for over 200 events intended for wide-ranging audiences each year. Conferences, symposia, classical and contemporary music concerts, cinema and live performance all contribute to a better understanding and appreciation of the Louvre's collections through innovative and lively interaction with the history of art and the museum's ongoing programmes. With a view to offering its audiences only the very best, the Auditorium du Louvre has presented chamber music cycles since 1989. These have quickly earned an international reputation, thanks in large part to an emphasis on the discovery of young artists who, in almost every case, have made their Paris recital debuts at the Louvre before going on to lead brilliant careers around the world.





C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement de la *Symphonie n° 84* en novembre 2019.

Avec l'Arsenal, réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIX^e siècle, Metz offre à l'Europe l'une des plus belles salles dédiées à la musique. La Grande Salle en constitue l'élément majeur – 1350 places encadrent la scène et les artistes. Des frontons, pilastres, colonnes de bois, hêtre clair et sycomore griffés de lignes de laiton doré enrichissent l'acoustique et suscitent une atmosphère d'extrême harmonie.

Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du moment.

citemusicale-metz.fr



It was in this prestigious setting that this recording of Symphony no.84 was made in November 2019. With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced.

The Main Auditorium constitutes the principal element - 1350 seats surround the stage and the artists. Pediments, pilasters, wooden columns, light beech and sycamore stamped with lines of gilded brass enrich the acoustic and create an atmosphere of great harmony.

The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there.

citemusicale-metz.fr

Remerciements

Nous remercions chaleureusement pour l'enregistrement et les concerts : Laurent Muraro, Florence Alibert, Michèle Paradon, Jean-Pierre Rousseau, Corine Delafons ainsi que toutes les équipes de l'Auditorium du Louvre, de l'Arsenal - Cité musicale-Metz et du Festival Radio France Occitanie Montpellier ; pour l'édition des partitions : Ana Melo, Julien Dubruque ; pour le prêt des instruments de Julien Chauvin et Karine Crocquenoy : Adopt a musician, Giovanni Accornero ; pour les visuels et l'accès aux manuscrits autographes : la Bibliothèque nationale de France, Mathias Auclair, la Fondation Paul Sacher de Bâle et le musée Carnavalet, Histoire de Paris ; pour avoir remporté le concours de titre : Marc Perret et Alexandre Dratwicki ; pour leur soutien à ce projet d'intégrale et à l'orchestre : le Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm ; les 33 mécènes particuliers membres du Club Olympe et notamment les grands donateurs et les fondateurs : Michaël Fouilleroux, Jeanne-Marie Lecomte, Gilles Pirodon et Josie Péron Lavergne ; pour leur soutien à l'initiative de cette intégrale des symphonies « parisiennes » : Nicolas Bartholomée, Patrick Bloche, Yves Petit-Devoize, Laurent Muraro, Gilles Pirodon, Jean-Michel Verneiges, Nicolas Candoni et la Ville de Paris.

le concert de la loge olympique

JULIEN CHAUVIN

L'ensemble bénéficie du soutien du ministère de la Culture, de la Ville de Paris, de la Région Île-de-France, de la Fondation Orange et du Mécénat Musical Société Générale (ses deux mécènes principaux), de la Caisse des dépôts, du Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm et des mécènes membres du Club Olympe. Il est en résidence au conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux et depuis la saison 2018/2019 à l'Arsenal - Cité musicale-Metz. Il est également artiste associé en résidence à la Fondation Singer-Polignac, ainsi qu'ensemble associé à l'Auditorium du Louvre et au Théâtre Sénart. À partir de 2021, l'ensemble commence une résidence croisée de quatre ans avec l'Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne (ADAMA) et le Centre de Musique Baroque de Versailles.

The ensemble benefits from the support of the French Ministry of Culture, the Ville de Paris and the Région Île-de-France; the Fondation Orange and Mécénat Musical Société Générale (its two principal patrons); the Caisse des Dépôts; the Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm; and the individual patrons who are members of the Club Olympe. It is in residence at the Conservatoire Jean-Baptiste Lully in Puteaux, L'Arsenal - Cité Musicale-Metz and the Fondation Singer-Polignac, and is also associate ensemble at the Auditorium du Louvre and the Théâtre Sénart. From 2021, the ensemble begins a four-year joint residency with the Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne (ADAMA) and the Centre de Musique Baroque de Versailles.



Also available



apartemusic.com