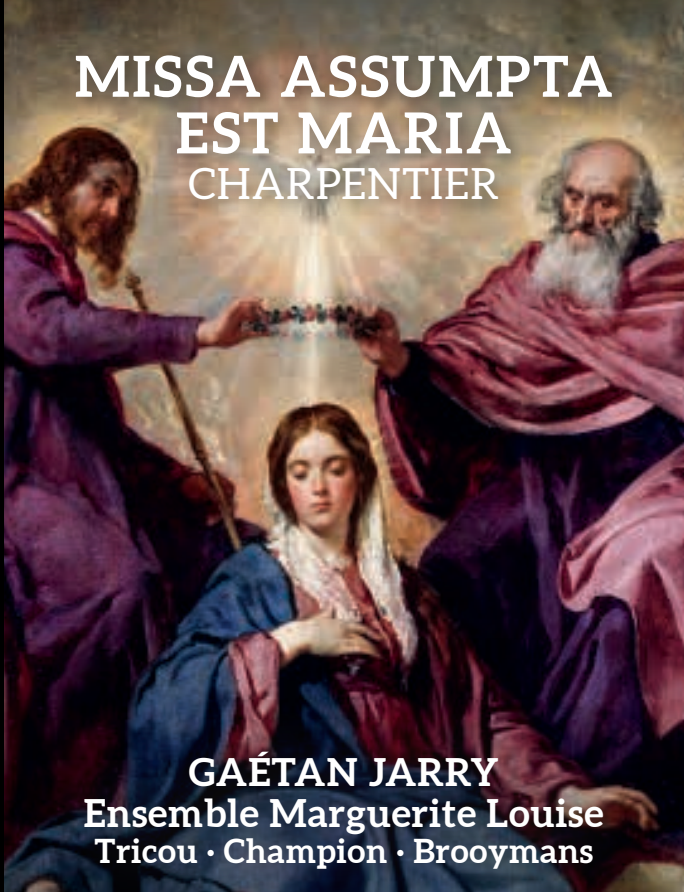


Château de

VERSAILLES
Spectacles

MISSA ASSUMPTA EST MARIA CHARPENTIER



GAÉTAN JARRY
Ensemble Marguerite Louise
Tricou · Champion · Brooymans

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

MISSA ASSUMPTA EST MARIA, H.11

Suivi du *Motet pour une longue offrande*, H.434

Messe dédiée à la Vierge, composée pour la Sainte Chapelle de Paris vers 1699.

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Missa Assumpta Est Maria H.11

1	Kyrie	3'50
2	Couplet d'orgue	1'59
3	Christe Eleison	1'02
4	Kyrie (reprise)	3'50
5	Gloria	0'20
6	Et in terra pax	1'56
7	Domine Deus	5'06
8	Credo	0'11
9	Patrem omnipotentem	1'44
10	Et in unum Dominum	0'49
11	Qui propter nos homines	0'28
12	Et incarnatus	1'28
13	Crucifixus etiam	0'45
14	Et resurrexit	0'23
15	Et iterum	0'33
16	Cujus regni non erit finis	0'37
17	Et in Spiritum sanctum	1'07
18	Confiteor	1'12
19	Et vitam venturi saeculi	1'20

Concert pour quatre parties de violes H.545

20	Prelude	1'30
21	Sarabande	1'39

Missa Assumpta Est Maria H.11

22	Sanctus	1'33
23	<i>O salutaris hostia H.249</i>	2'08

Louis Marchand (1669-1732)

24	Tierce en taille du premier livre d'orgue	3'32
----	---	------

Marc-Antoine Charpentier

Missa Assumpta est Maria H.11

25	Agnus Dei	3'59
26	<i>Domine Salvum Fac Regem H.303</i>	1'04

Jean-Adam Guilain (ca. 1680-1739)

Suite du Premier Ton

27	Plein Jeu	2'15
----	-----------	------

Marc-Antoine Charpentier

Motet pour une longue offrande H.434

28	Prelude	0'51
29	Paravit Dominus	1'22
30	Prelude	0'31
31	Pluet super peccatores	1'35
32	Vidi impium	1'01
33	Pluet super peccatores (reprise)	1'32
34	Simphonie «Deus Justus»	5'25
35	Simphonie «Justus es Domine»	8'28

Louise Champion · *Dessus**
 Nicolas de la Fortelle · *Dessus**
 David Tricou · *Haute-contre*
 Romain Champion · *Taille*
 Nicolas Brooymans · *Basse*

Gaétan Jarry, direction et grand orgue

Orchestre Marguerite Louise

Violons

Emmanuel Resche-Caserta**
 Patrick Oliva
 Clotilde Sors
 Clara Lemaître
 David Rabinovici
 Kasumi Higurashi

Hautes-contre de violon

Camille Aubret
 Marta Paramo
 Leila Pradel

Tailles de violon

Satryo Yudomartono
 Violaine Willem
 Tatsuya Hatano

Flûtes

Nicolas Bouils
 Sébastien Marq
 Victoire Fellonneau

Hautbois

Florian Abdesselam
 Martin Roux

Théorbe

Marc Wolff

Bassons

Alejandro Pérez-Marin
 Victor Julián Rincón Hurtado

Basses de violon

Julien Hainsworth
 Emily Robinson
 Garance Buretey

Viols de gambe

Étienne Floutier
 Hyérine Lassalle

Violone

Alexandre Teyssonnière
 de Gramont

Serpent

Patrick Wibart

Orgue et clavecin

Ronan Khalil

Chœur Marguerite Louise

Hautes-contre

Gaël Lefevre
 Léo Guillou-Kérédan
 Édouard Hazebrouck
 Marc Scaramozzino
 Thomas Lefrançois

Tailles

Guillaume Zabé
 Léo Reymann
 Romain Bazola
 Jérôme Gueller

Basses-tailles

Jérôme Collet
 Roland Ten Weges
 Thierry Cartier

Basses

Didier Chevalier
 Laurent Collobert
 Guillaume Vicaire

Maîtrise Marguerite Louise

Mélisande Arnould

Auguste Artielle
 Victoria Bouvier
 Élise Brouard
 Marie Chabaud
 Élise Cohën-Akenine
 Juliette Dagonet
 Aldric De Crouy
 Chanel

Dora De Oliveira

Madeleine Desarbres
 Julie Ducrocq
 Louise Du Laurens
 Tom Dunand
 Bilal El Asla
 Paul Garnier
 Ema Inostroza Alruiz
 Noa Jamet

Timothee Laufer

Paul Le Meaux
 Nora Lovich
 Paul Millot Thiébaud
 Margaux Parrias
 Mahault Raoult
 Augustin Schuller
 Mathilde Siess
 Périllon

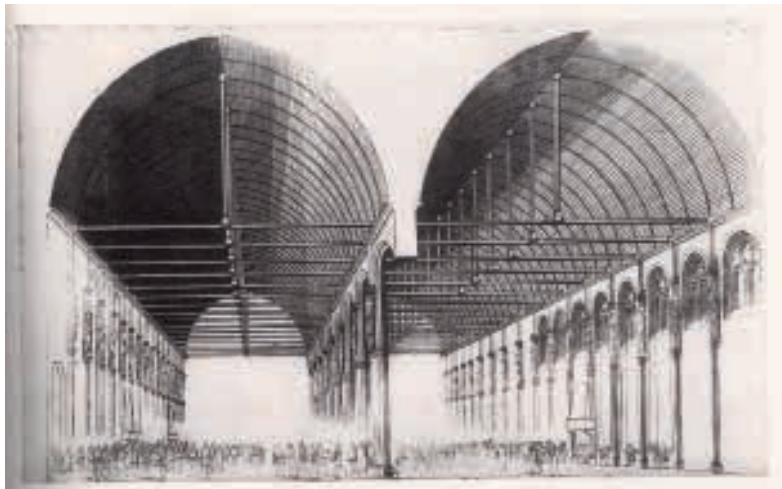
Léonie Topsy

Orianne Toulouse-
 Machennaud
 Maël Worms

* Louise Champion et Nicolas de la Fortelle sont issus de la Maîtrise Marguerite Louise.

** Premier violon

Les parties d'orgue ont été enregistrées sur les Grandes orgues de la Chapelle Royale du Château de Versailles.



Grand-Salle du Palais de la Cité à Paris, Jacques Ier Androuet du Cerceau, 1576

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Par Catherine Cessac

En date du samedi 28 juin 1698, les registres de la Sainte-Chapelle de Paris mentionnent l'événement suivant :

Ce jour, monsieur le trésorier a dit à la compagnie qu'étant bien informé des bonne vie, mœurs et capacité de Messire Marc Antoine Charpentier, natif du diocèse de Paris, il l'avait choisi et nommé pour remplir la place de maître de musique des enfants vacante par la mort de François Chaperon; que monsieur l'abbé de Neuchelles étant en tour de présenter un clerc ordinaire pour servir à l'église sous sa prébende, il lui avait présenté ledit Charpentier. Que quoiqu'il fût bien persuadé qu'il compose et possède la musique en perfection, il l'avait néanmoins envoyé à monsieur le chantre conformément aux fondations et à l'usage de la Sainte-Chapelle pour l'examiner; lequel l'ayant trouvé capable, il l'allait recevoir clerc avant la grand-messe. Qu'il lui fera prêter le sermon ordinaire dans la sacristie en présence de monsieur l'abbé de Neuchelles et de ceux qui s'y trouveront.

Ce dernier poste couronne une carrière, certes loin de toute fonction officielle à la cour de France, mais riche d'une variété de postes dans divers lieux de la capitale (à l'hôtel de Mlle de Guise, à la Comédie-Française, à l'église Saint-Louis des Jésuites de la rue Saint-Antoine et dans leur collège Louis-le-Grand de la rue Saint-Jacques), et surtout de plus de cinq cent œuvres dans tous les domaines qu'ils soient profanes ou sacrés.

Siège du pouvoir royal avant qu'il ne se déplaçât au Louvre au XIV^e siècle, l'île de la Cité abrite le Palais où logent le roi et sa cour qui sera par la suite uniquement dédié au Parlement, puis au Palais de justice. En 1248, Saint-Louis consacra la Sainte-Chapelle afin d'y abriter la couronne d'épines et les autres reliques de la Passion du Christ ramenées des croisades. Cette chapelle des rois de France se trouvait reliée au Palais par une galerie permettant au roi et à sa famille d'accéder directement à la chapelle haute depuis

leurs appartements. Du Moyen-Âge à la Révolution, elle abrita un important foyer musical. Le poste de maître de musique à la Sainte-Chapelle était alors l'un des plus enviables auxquels un musicien pouvait aspirer, après celui de la Chapelle royale. Il logeait dans l'enceinte du Palais, de même que l'organiste qui, durant les cinq années que Charpentier remplit ses fonctions, était Marin de La Guerre, époux de la renommée Élisabeth Jacquet.

Lorsque Charpentier arriva à la Sainte-Chapelle, l'organisation du lieu était restée pour l'essentiel inchangée depuis sa consécration. Sous la tutelle d'un trésorier se trouvait une nombreuse assemblée de chanoines, chapelains, clercs, marguilliers, huissiers, officiers... Le chœur comptait à la fin du XVII^e siècle, et selon les années, entre cinq et huit chapelains ordinaires, entre six et douze clercs ordinaires, et huit enfants de chœur. Avec celle de Notre-Dame, il s'agissait d'une des deux plus importantes maîtrises de Paris. Elle était placée sous la responsabilité d'un chantre. Suppléant du trésorier, celui-ci s'occupait plus spécialement de la célébration du culte et de la discipline du chœur. Mais

c'était le maître de musique qui dirigeait les exécutions musicales. Sa fonction comportait également l'obligation de composer la musique et d'enseigner aux enfants le solfège, le plain-chant, le contrepoint et la technique vocale.

Chaque année, la rentrée du Parlement s'ouvrait par la célébration de la messe du Saint-Esprit, appelée « Messe Rouge » en raison des robes écarlates des magistrats qui y assistaient. La date était fixée au lendemain du jour de la saint Martin, c'est-à-dire le 12 novembre. La cérémonie se déroulait dans la « Grande Salle » du Palais dans laquelle une chapelle était dédiée à Saint Nicolas qui servait « tant pour l'office du lendemain de S. Martin que pour les deux fêtes de S. Nicolas, et pour y célébrer deux messes tous les jours de Palais » (*Variétés historiques, physiques et littéraires, ou recherches d'un savant, III, 1*, Paris, 1752, p. 46). La Messe Rouge était célébrée par un évêque et la musique de la Sainte-Chapelle, selon un cérémonial immuable, où l'éloquence rhétorique et musicale le disputait à l'apparat : « M. le premier Président fait, en allant à l'offrande, un grand nombre de révérences

à l'autel, au clergé, à sa compagnie, et en fait autant pour revenir à sa place, les encensements se font dans le même ordre que ces révérences » (*Id.*, p. 47-48). La célébration religieuse avait pour objet de réaffirmer les liens du Parlement et de l'Église, de la justice et de la religion. La gazette du *Mercure galant* mentionne à trois reprises la présence de la musique de Charpentier, d'abord en 1698 :

L'ouverture du Parlement se fit le mercredi 12 de ce mois, et commença par une messe solennelle que célébra M. Berthier, premier évêque de Blois, dans la chapelle de la grande salle du Palais. Messieurs du Parlement y assistèrent en la manière ordinaire, les présidents en robes rouges et en fourrures d'hermine, et les conseillers et secrétaires de la cour en robes rouges. La musique, qui était de la composition de M. Charpentier, maître de musique de la Sainte-Chapelle, fut trouvée des plus excellentes ;

puis en 1699 :

L'ouverture du Parlement se fit le jeudi 12 de ce mois. Elle commença par une messe solennelle qui fut célébrée par M. l'évêque duc de Laon à la

chapelle de la grande salle du Palais, accompagnée d'une excellente musique de M. Charpentier, maître de celle de la Sainte-Chapelle ;

enfin en 1700 :

L'ouverture du Parlement se fit en la manière ordinaire [le vendredi 12]. Elle commença par une messe solennelle qui fut célébrée pontificalement par M. Bouthillier, évêque de Troyes, dans la chapelle de la grande salle du Palais, et qui fut accompagnée d'une excellente musique de M. Charpentier, maître de musique de la Sainte-Chapelle.

Malheureusement, le *Mercure* ne précise pas les œuvres qui furent jouées. La seule certitude que nous pouvons avoir sur l'une d'elles concerne le *Motet pour une longue offrande* qui avait pour titre initial « Motet pour l'offertoire de la Messe Rouge ». Résultant d'une centonisation (ou réunion de différents fragments) de plusieurs psaumes, le texte narre le jugement de Dieu, sa colère et sa miséricorde, la justice et la paix qui en résultent, transposition divine de la justice des hommes rendue par le Parlement. La messe dédiée au Saint Esprit ayant pu être composée par

Charpentier n'a pas été conservée; on a seulement la trace d'un «Introît d'une messe du Saint Esprit» (*Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt M. Charpentier*, 1726), aujourd'hui perdu. Sous une autre forme, celle de l'histoire sacrée, *Judicium Salomonis* («Le Jugement de Salomon») tient le même propos et salua la rentrée du Parlement en 1702.

Si le *Motet pour une longue offrande*, lors de sa création, fut explicitement destiné à la messe pour l'ouverture du Parlement, sa nouvelle appellation désigne une autre destination soit au Palais, soit à la Sainte-Chapelle. Il est difficile de déterminer avec exactitude sa date de composition ainsi que celle de la messe *Assumpta est Maria*. Seulement celle de la copie peut être précisée, en se fondant sur le papier utilisé et la graphie. À partir de ces éléments, il apparaît que les deux œuvres auraient été composées et copiées peu après l'arrivée de Charpentier à la Sainte-Chapelle, entre l'été 1698 et le printemps 1699.

Dédiée à la Vierge, *Assumpta est Maria*, *Missa sex vocibus cum simphonia* est la

dernière messe de Charpentier, parvenu au sommet de l'art du contrepoint dont il était l'un des maîtres les plus fameux. La dédicace peut s'entendre de deux manières: ou bien la messe fut jouée pour la fête de l'Assomption le 15 août, ou bien le titre de l'œuvre est une référence («ad imitationem moduli») à une mélodie déjà existante de plain-chant, pratique courante à l'époque, ce qui semble être le cas à la lecture du thème d'entrée du *Kyrie*.

Le compositeur recourt à un chœur à six voix (deux dessus, haute-contre, taille, basse-taille, basse) lui fournissant une riche texture polyphonique. Le plus souvent, les deux dessus chantent la même partie, les sections à six parties soulignant certains mots ou passages précis comme «Gratias» (*Gloria*), «Et incarnatus est», «qui cum Patre et Filio simul adoratur» (*Credo*) ou encore une partie de l'*Agnus Dei*. Quant aux solistes, ils sont sollicités presque exclusivement en trio, jouant sur la différence des timbres, sur l'alliance ou l'opposition des registres aigus et graves: deux dessus et haute-contre, deux dessus et basse-taille, haute-contre, taille et basse-taille.

L'œuvre s'ouvre par une symphonie, d'abord à deux parties sans soutien harmonique, puis aux autres cordes, alors que les basses de violons et la basse continue n'entrent en imitation qu'à la quatorzième mesure, renforcement à la fois spirituel et esthétique. De même, le *Kyrie* est d'abord confié à un trio de solistes avant que le chœur l'entonne à son tour. Après le *Christe* pour trois voix d'hommes, l'ensemble de la symphonie et du *Kyrie* est repris.

Dans le *Gloria* et le *Credo*, Charpentier se livre à une traduction musicale du texte, mettant en valeur tout ce que celui-ci porte en lui d'expression, ainsi que de message à transmettre, sans développements excessifs, un petit nombre de mesures suffisant à peindre l'essentiel. Mais ce souci du détail ne s'exerce jamais au détriment de l'ensemble. Bien que chaque phrase, ou groupement de phrases, caractérisés par l'effectif et la mesure binaire ou ternaire, lente ou rapide, possède son propre climat, Charpentier les enchaîne avec le plus grand naturel. Dans le *Gloria*, à la plénitude du chœur déclinant doucement dans le grave sur «Et in terra

pax hominibus», succèdent les effets de double chœur sur «Laudamus te», les vocalises rapides de «glorificamus te», puis lentes de «gratias», les récits de solistes aux carrures franches («Domine Deus»), la grande caresse du chœur «Qui tollis», le fugato éblouissant de «Cum Sancto Spiritu».

Plénitude, à nouveau, du premier chœur («Patrem omnipotentem») du *Credo*, avec une magnifique phrase mélodique aux premières voix, de subtiles et légères harmonies sur «visibilium omnium et invisibilium». Le «Deum de Deo» fait appel à un dialogue de deux ensembles de solistes, l'un formé par les voix graves, l'autre par les voix aiguës, la partie de haute-contre associée tantôt à un ensemble, tantôt à un autre, servant en quelque sorte de pivot entre les deux formations. Ce procédé sera repris plus loin dans le «Cujus regni». Page admirable encore que l'«Et incarnatus est», où le chœur, d'une lisibilité parfaite, allégé des voix de basses-tailles et de basses, atteint la plus fine transparence. Puis, contraste absolu entre le «Crucifixus» en mineur, pour les voix graves, et le «Et resurrexit»

modulant en majeur, aux voix aiguës entonnant de radieuses vocalises. On parvient alors au «et Unam, Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam», grandiose édifice de blocs harmoniques d'une prodigieuse intériorité. La fugue qui clôt le *Credo* («et vitam venturi sæculi») retrouve la luxuriance contrapuntique qui caractérisait celle du *Gloria*.

Les trois derniers mouvements de la messe sont confiés au chœur et à des pages instrumentales qui jouent le premier *Sanctus* et les premier et troisième *Agnus Dei*. Cette particularité, courante dans les messes de Charpentier, provient de la tradition observée dans les messes pour orgue alternant chant et instrument. Enfin, retentit le traditionnel *Domine salvum fac regem* à la gloire du roi. Dans son manuscrit, Charpentier propose des passages laissés à la liberté de l'interprète comme par exemple, après le *Sanctus* : « Ici l'on chante une élévation courte s'il y a le temps [et/ou] Benedictus pour l'orgue s'il y a le temps ». Le motet d'élévation choisi est un des six « O Salutaris hostia » dus au compositeur, celui-ci étant pour voix seule et basse continue. Le « Benedictus »

est confié au Récit de tierce en taille du *Premier Livre* de Louis Marchand. Deux autres pièces d'orgue ponctuent la messe, l'une improvisée à partir du prélude du *Kyrie* (« L'orgue joue ici un couplet » avant le *Christe*), l'autre empruntée à la *Suite du premier ton* de Jean-Adam Guilain et placé après le *Domine salvum fac Regem*. Enfin, le Prélude et la Sarabande du *Concert pour quatre parties de violes* de Charpentier transcrits pour orchestre servent d'offertoire.

Le *Motet pour une longue offrande* est structuré en quatre grandes parties aux dimensions de plus en plus étendues. Chacune d'elles est autonome, possédant son propre climat tonal, centrée sur une idée particulière du texte : préparation de Dieu pour rendre le jugement, châtiments infligés aux pécheurs, repentir du pécheur, louanges de la justice de Dieu. À l'exception de la première où le chœur est absent, Charpentier a développé les trois autres sections selon le schéma prélude-solistes-chœur, tout en variant chaque fois l'agencement. L'orchestre est au premier plan tout au long du motet, aussi bien dans les préludes et symphonies,

d'une longueur inaccoutumée et d'une grande variété dans l'instrumentation, que dans l'accompagnement des chœurs qu'il ne se contente pas de doubler mais dont il enrichit la polyphonie de lignes contrapuntiques indépendantes.

Le prélude est confié à tous les instruments (flûtes, hautbois, cordes, orgue) entrant en imitations. Le récit de la voix de basse (« Paravit Dominus »), accompagnée des flûtes et des hautbois, ne reprend que de façon lointaine les premières notes du prélude. Par un bel effet dramatique, la seconde section, après un silence, module subitement de *ré* majeur en *do* majeur, et l'orchestre se trouve traversé de fusées de doubles croches annonçant certaines pages orchestrales de Rameau. Le chœur, à son tour, fait entendre ces traits rapides traduisant le déluge de feu et de soufre qui s'abat sur les pécheurs en guise de châtiment, puis poursuit par une écriture homophone très serrée (« Bibet omnes peccatores terræ »). Un trio de voix d'hommes (« Vidi impium ») se détache alors, après lequel le chœur est repris. La partie suivante se réfugie dans le climat « tendre et plaintif » de la

mineur (caractère attribué à ce ton par Charpentier lui-même dans *L'Énergie des modes* de ses *Règles de composition*), propre à apaiser la colère de Dieu et appeler à sa miséricorde. La symphonie délaisse la masse de l'orchestre pour faire alterner les interventions des flûtes et des violons dans une atmosphère de grande douceur qui se prolonge dans le duo (« Deus justus et patiens »), puis dans le chœur (« Speravi in bonitate tua »), lequel affirme néanmoins, par de véhéments accents sur « non », son désir de n'être pas confondu dans l'éternité. La dernière section (« Justus es Domine »), la plus longue, retrouve la tonalité de départ pour glorifier Dieu, sa justice, sa bonté, sa puissance, sa droiture, sa patience et sa miséricorde. La symphonie fait dialoguer cette fois les flûtes et l'ensemble des cordes, puis une vaste architecture se déploie dans laquelle tous les éléments (solistes, petit chœur, grand chœur et ritournelles instrumentales) concourent à sa somptueuse édification. Le motif récurrent, textuel et musical, de « Justitia et pax » est répété à l'envi par les solistes

et le chœur jusqu'à la fin du motet, réassurant la mission du Parlement.

Le *Motet pour une longue offrande* tient une place à part dans l'œuvre de Charpentier que ce soit par sa structure en numéros distincts, forme vers laquelle s'achemine le grand motet français, son parcours tonal clairement dessiné, l'incision des traits rythmiques, l'instrumentation précise et

originale faisant dialoguer deux parties de flûtes (doublées ou non par les hautbois) avec deux violons, ou avec l'ensemble des cordes dans la quatrième partie. Ce motet révèle la dernière manière du compositeur ouvrant sur le XVIII^e siècle et qui aurait pu donner cours à d'autres créations dans cette veine si la mort ne l'avait enlevé à l'âge de soixante ans le 24 février 1704.

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

By Catherine Cessac

On Saturday 28 June 1698, the registers of the Sainte-Chapelle in Paris record the following event:

This day, the treasurer told the company that, having been well informed of the upstanding life, morals and abilities of Marc Antoine Charpentier, a native of the diocese of Paris, he had chosen and appointed him to fill the position of children's music master vacated by the death of François Chaperon; that as the

abbot of Neuchelles being in the process of presenting an ordinary cleric to serve in the church under his prebend, he had presented the said Charpentier to him. Although he was convinced that he composed and possessed music to perfection, he had nevertheless sent him to the cantor in accordance with the foundations and custom of the Sainte-Chapelle for consideration, who, having found him competent, was going to

receive him as a cleric before the High Mass. That he would have him preach the ordinary sermon in the sacristy in the presence of the abbé de Neuchelles and those present.

This last post crowned a career, far removed from any official position at the French court, but rich in a variety of posts in different parts of the capital (at the Hôtel de Mlle de Guise, La Comédie-Française, the church Saint-Louis des Jésuites on rue Saint-Antoine and their College Louis-le-Grand rue Saint-Jacques), and above all more than five hundred works in all fields, both secular and sacred. The seat of royal power before it moved to the Louvre in the 14th century, the Île de la Cité was home to the Palais where the king and his court would stay, but which subsequently became the Parlement and later the Palais de Justice (the law courts). In 1248, Saint-Louis consecrated the Sainte-Chapelle to house the Crown of Thorns and other relics of Christ's Passion brought back from the Crusades. This chapel of the kings of France was linked to the Palais by a gallery that gave the king and his family direct access to the upper chapel from

their apartments. From the Middle Ages to the Revolution, it was an important musical centre. The post of master of music at the Sainte-Chapelle was then one of the most enviable to which a musician could aspire, after that of the Chapelle Royale. He lived within the walls of the Palais, as did the organist who, for the five years that Charpentier held the post, was Marin de La Guerre, husband of the renowned Élisabeth Jacquet.

When Charpentier arrived at the Sainte-Chapelle, the organisation of the building had remained largely unchanged since its consecration. Under the supervision of a treasurer, there was a large assembly of canons, chaplains, clerics, churchwardens, ushers, officers, etc. At the end of the 17th century, depending on the year, the choir had between five and eight ordinary chaplains, between six and twelve ordinary clerics and eight altar boys. Along with Notre-Dame, it was one of the two largest choir schools in Paris. It was placed under the responsibility of a cantor. The cantor was the treasurer's deputy and was responsible in particular for the celebration of the cult and the

discipline of the choir. But it was the music master who conducted the musical performances. His duties also included composing the music and teaching the children solfeggio, plainchant, counterpoint and vocal technique. Each year, Parliament was opened by the celebration of the *Messe du Saint-Esprit* (Mass of the Holy Spirit), known as the *Messe Rouge* ("Red Mass") because of the scarlet robes worn by the magistrates who attended. The date was set for the day after Saint Martin's Day, i.e. 12 November. The ceremony took place in the "Grande Salle" of the Palais, which had a chapel dedicated to Saint Nicolas that was used "both for the office on the day after Saint Martin's Day and for the two feasts of Saint Nicolas, and to celebrate two masses every day in the Palais" (*Variétés historiques, physiques et littéraires, ou recherches d'un savant*, III, 1, Paris, 1752, p. 46). The Red Mass was celebrated by a bishop and *La Musique de la Sainte-Chapelle*, according to an unchanging ceremonial, in which rhetorical and musical eloquence competed with pomp and pageantry: "On his way to the offering, the First President

makes a large number of curtsies to the altar, the clergy and his company, and does the same on his way back to his place; the incense is placed in the same order as these curtsies" (*Id.*, p. 47-48). The religious celebration was intended to reaffirm the links between parliament and the church, justice and religion. The *Mercure galant* gazette mentions the presence of Charpentier's music on three occasions, first in 1698:

The opening of parliament took place on Wednesday 12 of this month, and began with a solemn mass celebrated by M. Berthier, the first bishop of Blois, in the chapel of the Great Hall of the Palais. The gentlemen of the parliament attended in the usual manner, the presidents in red robes and ermine furs, and the councillors and secretaries of the court in red robes. The music, composed by M. Charpentier, Master of Music at the Sainte-Chapelle, was found to be most excellent;

then in 1699:

The parliament was opened on Thursday 12 of this month. It began with a solemn mass celebrated by the bishop, the Duke of Laon, in the chapel of the great hall

of the Palais, accompanied by excellent music by M. Charpentier, master of the Sainte-Chapelle;

finally in 1700:

The parliament was opened in the usual way [on Friday 12th]. It began with a solemn mass which was celebrated pontifically by M. Bouthillier, bishop of Troyes, in the chapel of the great hall of the Palais, and which was accompanied by excellent music by M. Charpentier, Master of Music of the Sainte-Chapelle.

Unfortunately, the *Mercure* does not specify which works were performed. The only certainty we can have about one of them concerns the *Motet pour une longue offrande*, whose original title was "Motet pour l'offertoire de la Messe Rouge". The result of a centonisation (or joining together of different fragments) of several psalms, the text recounts God's judgement, his wrath and his mercy, and the justice and peace that result, a divine transposition of the justice of men rendered by parliament. No mass dedicated to the Holy Spirit that might have been composed by Charpentier has been preserved; there is only a trace of

an "Introît d'une messe du Saint Esprit" (*Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt M. Charpentier*, 1726), now lost. In another form, that of sacred history, *Judicium Salomonis* ("The Judgement of Solomon") makes the same point and greeted the return of the Parlement in 1702. Although the *Motet pour une longue offrande*, when first written, was explicitly intended for the mass at the opening of the Parlement, its new name indicates another destination, either at the Palais or the Sainte-Chapelle. It is difficult to determine the exact date of its composition or that of the *Assumpta est Maria* mass. Only the date of the copy can be determined, based on the paper used and the handwriting. On the basis of these elements, it appears that the two works were composed and copied shortly after Charpentier's arrival at the Sainte-Chapelle, between summer 1698 and spring 1699.

Dedicated to the Virgin Mary, *Assumpta est Maria*, *Missa sex vocibus cum symphonia* is Charpentier's last mass, having reached the pinnacle of the art of counterpoint, of which he was one of the

most renowned masters. The dedication can be understood in one of two ways: either the mass was performed for the feast of the Assumption on 15 August, or the title of the work is a reference (“ad imitationem moduli”) to an existing plainchant melody, a common practice at the time, which seems to be the case taking into account the Kyrie's opening theme. The composer uses a six-part choir (two *dessus*, (soprano) *haute-contre*, (high tenor), *taille* (tenor), *basse-taille*, (baritone), bass) to provide a rich polyphonic texture. Most often, the two *dessus* sing the same part, with the six-part sections highlighting certain words or passages such as “Gratias” (*Gloria*), “Et incarnatus est”, “qui cum Patre et Filio simul adoratur” (*Credo*) or else part of the *Agnus Dei*. As for the soloists, they are used almost exclusively in trios, playing on the difference in timbre, on the alliance or opposition of the high and low registers: two *dessus* and *haute-contre*, two *dessus* and *basses-tailles*, *haute-contre*, *taille* and *basse-taille*. The work opens with a symphony, initially for two parts without harmonic support, then with the other

strings, while the *basses de violons* (bass violin - ancestor of the cello) and *basso continuo* do not enter into imitation until the fourteenth bar, a reinforcement that is both spiritual and aesthetic. Similarly, the *Kyrie* is first entrusted to a trio of soloists before the choir intones it in turn. After the *Christe* for three male voices, the entire symphony and *Kyrie* are repeated. In the *Gloria* and *Credo*, Charpentier provides a musical translation of the text, highlighting its expressive potential and the message to be conveyed, without excessive development, a small number of bars being sufficient to paint the essential picture. But this attention to detail is never to the detriment of the whole. Although each phrase, or group of phrases, characterised by its binary or ternary, slow or fast meter, has its own atmosphere, Charpentier links them together with the greatest naturalness. In the *Gloria*, the fullness of the choir descending gently into the lower register on “Et in terra pax hominibus” is followed by the double choir effects of “Laudamus te”, the rapid vocalisations of “glorificamus te”, then the slow

vocalisations of “gratias”, the narrations of the soloists with their straightforward strokes (“Domine Deus”), the great caress of the “Qui tollis” chorus, and the dazzling fugato of “Cum Sancto Spiritu”. Once again, the fullness of the first chorus (“Patrem omnipotentem”) of the *Credo*, with a magnificent melodic phrase in the first voices and subtle, light harmonies on “visibilium omnium et invisibilium”. The “Deum de Deo” features a dialogue between two ensembles of soloists, one made up of the lower voices, the other of the upper voices, with the *haute-contre* part sometimes associated with one ensemble, sometimes with the other, serving as a sort of pivot between the two ensembles. This process will be repeated later in the “Cujus regni”. “Et incarnatus est” is another admirable page, in which the perfectly legible choir, lightened by the bass and treble voices, achieves the finest transparency. Then there is an absolute contrast between the “Crucifixus” in a minor tonality, for the lower voices, and the modulating “Et resurrexit” in a major tonality, for the upper voices singing radiant vocalisations. We then

arrive at “et Unam, Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam”, a grandiose edifice of harmonic blocks of prodigious interiority. The fugue that closes the *Credo* (“et vitam venturi sæculi”) recaptures the contrapuntal luxuriance that characterised the *Gloria*. The last three movements of the mass are assigned to the choir and to instrumental pages that play the first *Sanctus* and the first and third *Agnus Dei*. This peculiarity, common in Charpentier's masses, stems from the tradition observed in organ masses of alternating voices and instruments. Finally, there is the traditional *Domine salvum fac regem* to the glory of the King. In his manuscript, Charpentier suggests passages that should be left to the performer's discretion, for example, after the *Sanctus*: “Here, a short elevation could be sung if there is time [and/or] *Benedictus* for the organ if time permits”. The elevation motet chosen is one of the composer's six “O Salutaris hostia”, for solo voice and continuo. The *Benedictus* is based on the *Récit de tierce en taille* from Louis Marchand's *Premier Livre*. Two other organ pieces punctuate the Mass, one improvised from the *Kyrie*

prelude (“The organ plays a couplet here” before the Christe), the other borrowed from the *Suite du premier ton* by Jean-Adam Guilain and placed after the *Domine salvum fac Regem*. Finally, *Le Prélude et Sarabande* from Charpentier's *Concert pour quatre parties de violes*, (Concert for four viols) transcribed for orchestra, serve as the offertory.

The *Motet pour une longue offrande* is structured in four main parts of increasing size. Each part is autonomous, with its own tonal atmosphere, focused on a particular idea in the text: God's preparation to render judgement, the punishments inflicted on sinners, the sinner's repentance, and praise for God's justice. With the exception of the first section, where the choir is absent, Charpentier developed the other three sections according to the prelude-soloists-choir scheme, varying the arrangement each time. The orchestra takes centre stage throughout the motet, both in the preludes and symphonies, which are unusually long and varied in instrumentation, and in the accompaniment to the choruses, which it not only doubles but also

enriches with independent contrapuntal lines. The prelude includes all instruments (flutes, oboes, strings, organ) which enter in imitation. The bass recitative (“Paravit Dominus”), accompanied by the flutes and oboes, only distantly recalls the first notes of the prelude. With a beautiful dramatic effect, the second section, after a silence, suddenly modulates from D major to C major, and the orchestra is shot through with brilliant rapidly ascending semiquaver runs, foreshadowing some of Rameau's orchestral pages. The chorus, in turn, uses these rapid lines to convey the deluge of fire and brimstone that falls on sinners as punishment, then continues with very tight homophonic writing (“Bibet omnes peccatores terræ”). A trio of men's voices (“Vidi impium”) then breaks away, after which the chorus starts up again. The following section takes refuge in the “tender and plaintive” atmosphere of A minor (a character attributed to this key by Charpentier himself in the *Énergie des modes* (The Power of modes) of his *Règles de compositions* (Rules of Compositions)), apt to appease God's anger and call for his mercy. The

symphony moves away from the mass of the orchestra and alternates between the flutes and violins in an atmosphere of great gentleness that continues in the duet (“Deus justus et patiens”) and then in the chorus (“Speravi in bonitate tua”), which nonetheless affirms, with vehement accents on “non”, its desire not to be confused with eternity. The final section (“Justus es Domine”), the longest, returns to the original key to glorify God, his justice, his goodness, his power, his righteousness, his patience and his mercy. This time, the symphony features a dialogue between the flutes and the string ensemble, and then a vast architecture unfolds in which all the elements (soloists, small choir, large choir, and instrumental ritornelli) contribute to its sumptuous edification. The recurring motif, both

textual and musical, of “Justitia et pax” is repeated over and over by the soloists and choir right up until the end of the motet, reasserting the parliament's mission. The *Motet pour une longue offrande* has a special place in Charpentier's work, whether through its structure of distinct numbers, the form towards which the great French motet is moving, its clearly defined tonal path, the incision of its rhythmic lines, or the precise and original instrumentation that brings together two flute parts (with or without oboes) with two violins, or with the strings as a whole in the fourth part. This motet reveals the composer's last style, which opened up the eighteenth century and could have given rise to other creations in this vein if death had not taken him at the age of sixty on 24 February 1704.



Madone du Magnificat, Sandro Botticelli, 1482

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Von Catherine Cessac

In den Aufzeichnungen der Sainte-Chapelle in Paris ist in Hinblick auf Samstag, den 28. Juni 1698 Folgendes nachzulesen:

An diesem Tag sagte der Schatzmeister der Gesellschaft, dass er über das ehrbare Leben, die Sitten und die Fähigkeiten von Herrn Marc Antoine Charpentier, gebürtig aus der Diözese Paris, gut informiert sei und ihn ausgewählt und ernannt habe, um die durch den Tod von François Chaperon frei gewordene Stelle des Musikmeisters der Kinder zu besetzen; dass der Abt von Neuchelles, der gerade dabei war, einen gewöhnlichen Kleriker für den Dienst in der Kirche unter seiner Pfründe vorzustellen, ihm den besagten Charpentier vorgestellt hatte. Dass er, obwohl er fest davon überzeugt war, dass dieser die Musik vollendet komponiert und beherrscht, ihn dennoch gemäß den Bestimmungen und dem Brauch der Sainte-Chapelle an den Herrn Kantor zur Prüfung geschickt hatte; da dieser ihn für fähig

befand, werde er ihn vor dem Hochamt als Kleriker aufnehmen. Dass er ihn in der Sakristei in Gegenwart des Herrn Abtes von Neuchelles und der dort Anwesenden den gewöhnlichen Eid wird leisten lassen.

Dieser letzte Posten am französischen Hof war die Krönung von Charpentiers Karriere, mit dem zwar keine offiziellen Funktionen einhergingen, der aber mit zahlreichen Aufgaben an verschiedenen Orten in der Hauptstadt (im Hotel von Fräulein von Guise, an der Comédie-Française, der Kirche Saint-Louis der Jesuiten in der Rue Saint-Antoine und in ihrem Collège Louis-le-Grand in der Rue Saint-Jacques) und vor allem mit der Entstehung von mehr als fünfhundert sowohl geistlichen als auch weltlichen Werken verbunden war.

Auf der Île de la Cité befand sich das Schloss, das Sitz der königlichen Macht war, und in dem der Herrscher

und der Hof wohnten, bevor sie im 14. Jahrhundert in den Louvre zogen. Danach diente es ausschließlich dem Parlament und wurde später zum Justizpalast. Im Jahr 1248 weihte Ludwig der Heilige die Sainte-Chapelle, um die Dornenkrone und andere von den Kreuzzügen mitgebrachten Reliquien der Passion Christi dort aufzubewahren. Diese Kapelle der französischen Könige war durch eine Galerie mit dem Schloss verbunden, sodass der König und seine Familie von ihren Gemächern aus direkt in die obere Kapelle gelangen konnten. Vom Mittelalter bis zur Revolution war die Sainte-Chapelle ein bedeutendes Musikzentrum. Die Stelle des Musikmeisters der Sainte-Chapelle war damals nach der an der Chapelle royale eine der angesehensten, die ein Musiker anstreben konnte. Während der fünf Jahre, in denen Charpentier sein Amt ausübte, wohnte er ebenso wie der Organist Marin de La Guerre, Ehemann der berühmten Elisabeth Jacquet, innerhalb der Schlossmauern.

Als Charpentier an die Sainte-Chapelle kam, war die Organisation der Kirche

seit ihrer Weihe im Wesentlichen unverändert geblieben. Unter der Aufsicht eines Schatzmeisters befand sich eine Versammlung von zahlreichen Kanonikern, Kaplänen, Klerikern, Küstern, Gerichtsdienern, Offizieren usw. Der Chor bestand am Ende des 17. Jahrhunderts und je nach Jahrgang aus fünf bis acht ordentlichen Kaplänen, sechs bis zwölf ordentlichen Klerikern und acht Chorknaben. Gemeinsam mit der von Notre-Dame war sie eine der beiden größten Kantoreien von Paris. Sie stand unter der Verantwortung eines Kantors. Als Stellvertreter des Schatzmeisters kümmerte sich dieser besonders um die Feier der Gottesdienste und die Disziplin des Chores. Die musikalischen Darbietungen wurden jedoch vom Musikmeister geleitet. Zu seinem Amt gehörte auch die Verpflichtung zu komponieren und die Kinder in Musiktheorie, Cantus planus, Kontrapunkt und Stimmtechnik zu unterrichten.

Jedes Jahr wurde der Beginn der Tagungsperiode des Parlaments mit der Feier der Heiliggeistmesse eröffnet, die

man wegen der scharlachroten Roben der teilnehmenden hohen Beamten auch „Messe Rouge“ [„Rote Messe“] nannte. Das Datum wurde auf den Tag nach dem Fest des Heiligen Martin, also auf den 12. November, festgelegt. Die Zeremonie fand im „Großen Saal“ des Schlosses statt, in dem eine dem Heiligen Nikolaus gewidmete Kapelle „sowohl für das Amt am Tag nach S. Martin“ diente „als auch für die beiden Feste von S. Nikolaus, und um dort an allen [Sitzungs-]Tagen im Schloss zwei Messen zu feiern“ (*Variétés historiques, physiques et littéraires, ou recherches d'un savant [Historische, physische und literarische Varietäten oder Untersuchungen eines Gelehrten, III, 1, Paris, 1752, p. 46]*). Die „Messe Rouge“ wurde von einem Bischof und der Musik der Sainte-Chapelle nach einem unveränderlichen Zeremoniell gelesen, bei dem rhetorische und musikalische Eloquenz mit Prunk wetteiferten: „Der erste Vorsitzende macht auf dem Weg zur Opferung eine große Anzahl von Verbeugungen vor dem Altar, dem Klerus und seiner Gesellschaft und verbeugt sich ebenso

oft, um an seinen Platz zurückzukehren, die Beweihräucherungen erfolgen in der gleichen Reihenfolge wie diese Verbeugungen“ (*Id.*, S. 47-48). Mit der religiösen Feier sollten die Verbindungen zwischen Parlament und Kirche, Justiz und Religion bekräftigt werden. Die Zeitschrift „Mercure galant“ erwähnt für diese Feiern dreimal Charpentiers Musik, zunächst im Jahr 1698:

Die Eröffnung des Parlaments fand am Mittwoch, dem 12. dieses Monats, statt und begann mit einer feierlichen Messe, die Herr Berthier, der erste Bischof von Blois, in der Kapelle des großen Saals des Schlosses zelebrierte. Die Herren des Parlaments nahmen in der üblichen Weise daran teil, die Präsidenten in roten Roben und Hermelinpelzen und die Ratsherren und Hofsekretäre in roten Roben. Die Musik, die von Herrn Charpentier, dem Musikmeister der Sainte-Chapelle, komponiert worden war, wurde als vorzüglichst befunden;

dann 1699:

Die Eröffnung des Parlaments fand am Donnerstag, dem 12. dieses Monats, statt. Sie begann mit einer feierlichen Messe, die vom Bischof Herzog von

Laon in der Kapelle des großen Saals des Schlosses celebriert und von einer ausgezeichneten Musik von Herrn Charpentier, dem Meister der Musik der Sainte-Chapelle, begleitet wurde;

und schließlich im Jahr 1700:

Die Eröffnung des Parlaments fand in der üblichen Weise statt [am Freitag, dem 12. Juni]. Sie begann mit einer feierlichen Messe, die von Herrn Bouthillier, Bischof von Troyes, in der Kapelle des großen Saals des Schlosses nach dem vom Papst vorgegebenen Zeremoniell gelesen und von einer ausgezeichneten Musik von Herrn Charpentier, dem Musikmeister der Sainte-Chapelle, begleitet wurde.

Leider gibt der „Mecure“ nicht an, welche Werke gespielt wurden. Die einzige Gewissheit, die wir über eines davon haben, betrifft die „Motette pour une longue offrande“, deren ursprünglicher Titel „Motet pour l'offertoire de la Messe Rouge“ [„Motette für das Offertorium der Roten Messe“] lautete. Der Text ist eine Zentonisierung (oder Zusammenfügung verschiedener Fragmente) mehrerer Psalmen und erzählt vom Gericht Gottes,

seinem Zorn und seiner Barmherzigkeit, der daraus resultierenden Gerechtigkeit und dem Frieden, die eine göttliche Umsetzung der vom Parlament ausgesprochenen menschlichen Gerechtigkeit darstellen. Die dem Heiligen Geist gewidmete Messe, die von Charpentier komponiert worden sein könnte, ist nicht erhalten geblieben. Es gibt lediglich die Erwähnung eines „Introît d'une messe du Saint Esprit“ [„Introitus einer Heiligen-Geist-Messe“] (*Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt M. Charpentier*, [Erinnerung an die lateinischen und französischen Musikwerke des verstorbenen Herrn Charpentier], 1726), der heute verloren ist. „Judicium Salomonis“ („Das Urteil Salomons“) wurde in einer anderen Form, nämlich der der Heiligen Geschichte, verfasst, verfolgt die gleiche Absicht und begrüßte die Wiederaufnahme der Parlamentssitzungen im Jahr 1702.

Während die „Motet pour une longue offrande“ bei ihrer Entstehung ausdrücklich für die Messe zur Wiederaufnahme der parlamentarischen Versammlungen bestimmt war, weist

ihre neue Bezeichnung auf einen anderen Verwendungszweck entweder im Schloss oder in der Sainte-Chapelle hin. Es ist schwierig, das genaue Datum ihrer Komposition sowie das der Messe „Assumpta est Maria“ festzusetzen. Nur das der Kopie kann anhand des verwendeten Papiers und der Schreibweise angegeben werden. Aus diesen Elementen geht hervor, dass die beiden Werke kurz nach Charpentiers Ankunft in der Sainte-Chapelle zwischen Sommer 1698 und Frühjahr 1699 komponiert und kopiert wurden.

„Assumpta est Maria, Missa sex vocibus cum simphonia“ ist der Jungfrau Maria gewidmet. Es handelt sich um die letzte Messe Charpentiers, der einer der berühmtesten Meister der Kunst des Kontrapunkts war und deren Höhepunkt er damals erreichte. Die Widmung kann auf zwei Arten verstanden werden: Entweder wurde die Messe zum Fest Mariä Himmelfahrt am 15. August aufgeführt, oder der Titel des Werks ist ein Verweis („ad imitationem moduli“) auf eine bereits existierende Melodie des Cantus planus, eine damals übliche Praxis.

Betrachtet man das Eingangsthema des „Kyrie“ scheint Letzteres der Fall zu sein.

Der Komponist verwendet einen sechsstimmigen Chor (zwei *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse-taille*, *Basse*), der ihm eine reiche polyphone Textur verleiht. Meistens singen beide *Dessus* dieselbe Stimme, wobei die sechsstimmigen Abschnitte bestimmte Wörter oder Passagen hervorheben, wie „Gratias“ (Gloria), „Et incarnatus est“, „qui cum Patre et Filio simul adoratur“ (Credo) oder auch einen Teil des „Agnus Dei“. Was die Solisten betrifft, so werden sie fast ausschließlich in Terzetten eingesetzt und spielen mit den unterschiedlichen Klangfarben sowie mit der Verbindung oder dem Gegensatz der hohen und tiefen Register: zwei *Dessus* und *Haute-contre*, zwei *Dessus* und *Basse-taille*, *Haute-Contre*, *Taille* und *Basse-taille*.

Das Werk beginnt mit einer *Symphonie*, zunächst mit zwei Stimmen ohne harmonische Unterstützung, dann mit den übrigen Streichern, während die Violinbässe und der Basso continuo

erst im vierzehnten Takt imitierend eintreten und eine sowohl geistige als auch ästhetische Verstärkung bringen. Ebenso wird das „Kyrie“ zunächst einem Terzett von Solisten anvertraut, bevor der Chor es seinerseits anstimmt. Nach dem „Christe“ für drei Männerstimmen wird die gesamte *Symphonie* und das „Kyrie“ wieder aufgenommen.

Im „Gloria“ und im „Credo“ übersetzt Charpentier den Text musikalisch und hebt alles hervor, was dieser an Ausdruck und Botschaft in sich trägt, ohne übertriebene Entwicklungen zu komponieren, da eine kleine Anzahl von Takten ausreicht, um das Wesentliche zu schildern. Doch diese Liebe zum Detail geht nie auf Kosten des Ganzen. Obwohl jede Phrase oder Phrasengruppe, die durch die Besetzung und das binäre oder ternäre, langsame oder schnelle Metrum gekennzeichnet ist, ihr eigenes Klima hat, reiht Charpentier sie mit größter Natürlichkeit aneinander. Im „Gloria“ folgen auf die Fülle des Chors, der bei „Et in terra pax hominibus“ sanft in die Tiefe sinkt, doppelchörige Effekte auf „Laudamus te“, schnelle Vokalisieren

auf „glorificamus te“ und langsame auf „gratias“, solistische Passagen mit klaren Linien („Domine Deus“), die große, zärtliche Stelle des Chors „Qui tollis“ und das blendende Fugato von „Cum Sancto Spiritu“.

Der erste Chor des „Credo“ entfaltet sich wieder zu einer Klangfülle („Patrem omnipotentem“) mit einer wunderschönen melodischen Phrase in den ersten Stimmen sowie subtilen und leichten Harmonien auf „visibilium omnium et invisibilium“. Das „Deum de Deo“ verwendet einen Dialog zweier Solistenensembles, eines mit den tiefen, das andere mit den hohen Stimmen, wobei der Part der *Hautes-contre* abwechselnd mit dem einen und dem anderen Ensemble kombiniert wird und sozusagen als Drehpunkt zwischen den beiden Gruppen fungiert. Dieses Verfahren wird später in „Cujus regni“ wieder aufgegriffen. Eine weitere bewundernswerte Stelle ist das „Et incarnatus est“, in dem die vollkommen klare Komposition des Chors, der durch das Fehlen der Bassstimmen und des Basses schlanker klingt, die

feinste Transparenz erreicht. Darauf folgt ein absoluter Kontrast zwischen dem „Crucifixus“ in Moll für die tiefen Stimmen und dem modulierenden „Et resurrexit“ in Dur für die hohen Stimmen, die strahlende Vokalisieren anstimmen. Es folgt das „et Unam, Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam“, eine großartige Architektur aus harmonischen Blöcken mit wunderbarer Innerlichkeit. Die Fuge, die das „Credo“ abschließt („et vitam venturi sæculi“), kehrt zu der kontrapunktischen Üppigkeit zurück, die für ein „Gloria“ charakteristisch war.

Die letzten drei Sätze der Messe sind dem Chor anvertraut bzw. Instrumenten, die das erste „Sanctus“ und das erste und dritte „Agnus Dei“ spielen. Diese in den Messen von Charpentier häufig vorkommende Besonderheit ist auf die Tradition zurückzuführen, die in Orgelmessen zu beobachten ist, in denen das Instrument mit dem Gesang abwechselt. Schließlich ertönt das traditionelle „Domine salvum fac regem“ zur Ehre des Königs. In seinem Manuskript schlägt Charpentier Passagen vor, die dem Interpreten Freiheiten gewähren, wie z. B. nach dem „Sanctus“:

„Hier wird eine kurze Elevation gesungen, wenn es Zeit dafür gibt [und/oder] ein Benedictus für die Orgel, wenn es Zeit dafür gibt.“ Die gewählte Elevationsmotette ist eines der sechs „O Salutaris hostia“ des Komponisten, wobei dieses für eine Singstimme und Basso continuo geschrieben ist. Das „Benedictus“ wird dem „Récit de tierce en taille“ aus dem „Premier Livre“ von Louis Marchand anvertraut. Zwei weitere Orgelstücke sind in dieser Messe zu hören, eines wird ausgehend vom *Prélude* des „Kyrie“ improvisiert („Die Orgel spielt hier ein Couplet“ vor dem „Christe“), das andere ist der „Suite du premier ton“ von Jean-Adam Guilain entlehnt und wird nach dem „Domine salvum fac Regem“ eingefügt. Das *Prélude* und die *Sarabande* aus Charpentiers „Concert pour quatre parties de violes“, die für Orchester transkribiert wurden, dienen schließlich als Offertorium.

Die „Motet pour une longue offrande“ ist in vier große Abschnitte mit zunehmend weitläufigeren Dimensionen gegliedert. Jeder von ihnen ist eigenständig, besitzt sein eigenes tonales Klima und

konzentriert sich auf eine bestimmte Idee des Textes: Vorbereitung Gottes auf die Rechtsprechung, Bestrafung der Sünder, Reue des Sünders, Lobpreisung der Gerechtigkeit Gottes. Mit Ausnahme des ersten Abschnitts, in dem der Chor fehlt, entwickelt Charpentier die anderen drei Teile nach dem Schema Präludium-Solisten-Chor, wobei er jedes Mal die Anordnung variiert. Das Orchester steht während der gesamten Motette im Vordergrund, sowohl in den ungewöhnlich langen *Préludes* und *Symphonies* mit ihrer abwechslungsreichen Instrumentierung als auch bei der Begleitung der Chöre, mit deren Verdoppelung es sich nicht begnügt, sondern deren Polyphonie es mit eigenständigen kontrapunktischen Linien bereichert.

Das *Prélude* wird allen Instrumenten (Flöten, Oboen, Streichern, Orgel) anvertraut, die mit Imitationen einsetzen. Das Rezitativ der Bassstimme („Paravit Dominus“), die von Flöten und Oboen begleitet wird, greift nur entfernt auf die ersten Noten des Präludiums zurück. Mit einem schönen dramatischen Effekt

moduliert der zweite Abschnitt nach einer Pause plötzlich von D-Dur nach C-Dur, während das Orchester von sprudelnden Sechzehntelnoten durchzogen wird, die einige Orchesterkompositionen Rameaus ankündigen. Der Chor lässt seinerseits diese schnellen virtuos Passagen hören, um dadurch die Feuer- und Schwefelmassen zu schildern, die zur Strafe auf die Sünder niedergehen. Danach fährt der Chor in einer sehr engen homophonen Kompositionsweise fort („Bibet omnes peccatores terræ“). Dann tritt ein Terzett aus Männerstimmen („Vidi impium“) hervor, bevor der Chor wieder aufgenommen wird. Der nächste Teil flüchtet sich in die „zärtliche und klagende“ Stimmung von a-Moll (ein Charakter, der dieser Tonart von Charpentier selbst in der „Énergie des modes“ [„Energie der Tonarten“] seiner „Règles de composition“ [„Kompositionsregeln“] zugeschrieben wird), die geeignet ist, Gottes Zorn zu besänftigen und um seine Barmherzigkeit zu bitten. Die *Symphonie* verzichtet auf das große Orchester, um Flöten und Violinen in einer sehr sanften

Atmosphäre abwechseln zu lassen, die in einem Duett („Deus justus et patiens) und dann im Chor („Speravi in bonitate tua“) fortgesetzt wird, der jedoch durch vehemente Akzente auf „non“ seinen Wunsch bekräftigt, nicht in Ewigkeit bestraft zu werden. Der letzte und längste Abschnitt („Justus es Domine“) kehrt zur Ausgangstonart zurück, um Gott sowie seine Gerechtigkeit, Güte, Macht, Rechtschaffenheit, Geduld und Barmherzigkeit zu verherrlichen. In der *Symphonie* treten diesmal die Flöten und die Streicher in Zwiesprache, und danach entfaltet sich eine gewaltige Architektur, zu deren prächtigem Aufbau alle Elemente (Solisten, kleiner Chor, großer Chor und instrumentale Ritornelle) beitragen. Das textlich und musikalisch wiederkehrende Motiv „Iustitia et pax“ wird von den Solisten und dem Chor bis zum Ende der Motette immer wieder aufgenommen, wodurch die Mission des Parlaments erneut bekräftigt wird.

Die Motette „Motet pour une longue offrande“ nimmt in Charpentiers Werk einen besonderen Platz ein, sei es wegen ihrer Struktur in einzelnen Nummern – eine Form, auf die sich die große französische Motette zubewegt –, wegen ihres klar entworfenen tonalen Verlaufs, der Einschnitte durch virtuose Passagen oder der präzisen, originellen Instrumentierung, die zwei Flötenstimmen (mitunter von Oboen verdoppelt oder auch nicht) mit zwei Violinen oder im vierten Teil mit sämtlichen Streichern in Dialog treten lässt. Diese Motette lässt die letzte Kompositionsweise Charpentiers erkennen, die bereits auf das 18. Jahrhundert verweist und weitere Werke dieser Art hätte hervorbringen können, wenn er nicht am 24. Februar 1704 im Alter von sechzig Jahren gestorben wäre.



La Mort de la Vierge, Caravage, 1606



L'Immaculée Conception, Giovanni Battista Tiepolo, 1767-1769



Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

par Laurent Brunner

Marc-Antoine Charpentier est l'ange de la musique baroque française. Né près de Paris en 1643, il reçut jeune une formation musicale, sans doute au sein d'une maîtrise, où il travailla sa voix qui devait devenir celle de haute-contre après la mue. Il devait avoir de bonnes connaissances en musique et des talents de compositeur pour partir à Rome dès 1660, à l'âge de dix-sept ans. Il y reste trois années, et prend avec certitude des leçons auprès de Giacomo Carissimi, le maître de l'oratorio romain, qui exerce une influence déterminante sur sa manière de composer.

De retour en France, Charpentier se lie sans doute au cercle « italien » des musiciens de Paris, mais c'est à partir de 1671 qu'il prend son essor : Lully brouillé avec Molière et se tournant vers la tragédie lyrique, c'est Charpentier qui va le remplacer dans la composition des musiques des comédies-ballets. Ainsi naissent les musiques de *La Comtesse d'Escarbagnas*, du *Mariage Forcé* et surtout du *Malade Imaginaire*. Mais déjà Molière disparaît...

Charpentier entre au service de la prestigieuse Musique du Dauphin, dont il devient compositeur en 1679, en parallèle

de son service auprès de Mademoiselle de Guise, où il chante également comme haute-contre dans ses propres œuvres. De cette période datent les magnifiques pastorales *Actéon* et *La Couronne de Fleurs*, l'idylle en musique *Les Arts Florissants*, ou *Les Plaisirs de Versailles*.

1683 voit hélas Charpentier manquer l'entrée majeure qui lui était promise : malade, il ne peut se présenter au concours de recrutement des quatre Maîtres de Musique de la Chapelle Royale. C'est Lalande qui sera choisi et prendra vite la place majeure dans la Musique de la Chapelle puis de la Cour. Charpentier de son côté entrera au service des Jésuites en 1688, et leur donnera de nombreuses compositions sacrées notamment pour le Collège Louis-Le-Grand : oratorios et pièces sacrées, grands et petits motets seront ainsi l'essentiel de sa production de maturité, dont *David* et *Jonathas* qui représente en 1688 une éblouissante expérience d'opéra sacré. Mais les oratorios latins que sont ses « Histoires Sacrées » sont également des chefs-d'œuvre, tout comme ses nombreuses cantates, antiennes, messes et leçons de ténèbres (il en écrit trente-et-une, imposant

véritablement ce genre). Si son *Te Deum*, si célèbre aujourd'hui, ne fut jamais joué devant le Roi, on sait que Louis XIV tenait la musique de Charpentier en haute estime.

Pour l'opéra enfin, le privilège royal obtenu par Lully empêche tout autre de faire jouer une tragédie lyrique. Charpentier devra donc attendre le décès du surintendant pour créer en 1693 *Médée*, œuvre splendide qui ne sera cependant pas un succès. Il faut y voir un signe des temps : l'extraordinaire carrière des opéras de Lully, longtemps après sa disparition, laisse peu le champ à des successeurs, qui doivent se démarquer fortement pour exister, sous peine d'être comparés au créateur du genre... Charpentier, à ce titre, ne représente pas un courant novateur, en composant à cinquante ans ce premier opéra dans un style particulièrement lullyste, même si la construction des chœurs ou la richesse des parties instrumentales sont marquées de son génie propre. Ses cantates profanes, dont notamment *La descente d'Orphée aux Enfers*, particulièrement dramatique, initient un style qui fera florès au début du XVIII^e siècle.

Charpentier finit son existence comme

Maître de Musique de la Sainte Chapelle, de 1698 à son décès en 1704: il lui dédie ses dernières pièces sacrées, bijoux chatoyants comme l'ensemble de son œuvre redécouverte et promue par un

Te Deum qui deviendra dès les années 1950 un véritable « tube », puis sa symphonie d'ouverture l'indicatif de l'Eurovision, alors que Lully n'était plus qu'un nom dans les livres – tardive revanche.

Marc-Antoine Charpentier is the angel for French baroque music. Born in Paris in 1643, he received his musical training at a young age, undoubtedly as a member of a choir school, where he worked on his voice which was to become that of a countertenor once his voice had broken. He must have had good musical knowledge and talent as a composer in order for him to set off for Rome as soon as 1660, at the age of seventeen. He remained there for three years, and most certainly took lessons from Giacomo Carissimi, the master of Roman oratorio who had a determining influence on his manner of composing.

Once back in France, Charpentier without a doubt got to know the “Italian” circle of musicians in Paris, but he gained

in importance after 1671: Lully having fallen out with Molière and devoting himself more to the *tragédie lyrique*, it was Charpentier who replaced him for the composition of music for the *comédie-ballets*. It is thus that the music of *La Comtesse d'Escarbagnas*, the *Mariage forcé* and above all the *Malade Imaginaire* came to life. But Molière himself was soon to be no more...

Charpentier entered into the service of the prestigious Musique du Dauphin, of which he became composer in 1679, while being in the service of Mademoiselle de Guise, where he also sang countertenor in his own compositions. It is during this period that the magnificent pastorals *Actéon* and *La Couronne de Fleurs*, the musical idyll *Les Arts Florissants* and *Les Plaisirs de Versailles* were produced.

Unfortunately for Charpentier, 1683 is a year of a major missed opportunity which should have come his way: because of illness he was unable to participate in the competitive recruitment for the four Masters of Music of the Royal Chapel. It was Lalande who was chosen and who rapidly took up the major post in the Music of the Chapel and later the Court. As for Charpentier, he entered into the service of the Jesuits in 1688, producing for them a number of sacred compositions notably for the Collège Louis-le-Grand: oratorios and sacred pieces, Grands and petits motets would thus be essentially what he would compose in his mature period, including *David et Jonathas* which was to represent an incredible example of sacred opera. Nevertheless, the *Histoires Sacrées* which are latin oratorios are also *chefs-d'œuvre* as well as numerous cantatas, anthems, masses and *Leçons de Ténèbres* (he wrote thirty one of them, thus imposing them as a genre). While his celebrated *Te Deum* so well known today was never played before the king, we do know that Louis XIV held Charpentier's music in high esteem.

As for opera, the royal privilege which Lully had obtained prevented anyone else from composing a *tragédie lyrique*.

Charpentier was therefore obliged to wait until the death of the superintendent before producing *Médée* in 1693, a splendid work but which was not a success. It was a sign of the times: the extraordinary career of Lully's operas lasted long after his passing, leaving little space for his successors, who had to clearly distinguish themselves in order to exist, they were under the threat of being compared to the creator of the genre... In this respect, Charpentier did not represent an innovative force, by composing at fifty years of age his first opera in a particularly Lullyist style, even if the construction of the choruses and the instrumental parts carry the mark of his own genius. His secular cantatas of which notably *La Descente d'Orphée aux Enfers*, particularly dramatic, initiates a style that would flourish at the beginning of the 18th century.

Charpentier ended his career as Master of Music of the Sainte Chapelle, from 1698 until his death in 1704: he dedicated to it

his last sacred works, brilliant gems just like all of his musical output rediscovered and promoted thanks to a *Te Deum* which was to become a true success as

early as the 1950s, and then his overture/symphony signature tune of Eurovision, whereas Lully was just a name hidden away in the books – a late revenge.

Marc-Antoine Charpentier ist der Engel der französischen Barockmusik.

Er wurde 1643 in der Nähe von Paris geboren und erhielt in jungen Jahren eine musikalische Ausbildung, wahrscheinlich in einer Maîtrise, wo er seine Stimme schulte, die nach dem Stimmbruch zu einem Haute-Contre wurde. Als er 1660 im Alter von siebzehn Jahren nach Rom ging, muss er bereits gute Musikkenntnisse und kompositorisches Talent gehabt haben. In Rom blieb er drei Jahre und nahm mit Sicherheit Unterricht bei Giacomo Carissimi, dem Meister des römischen Oratoriums, der einen entscheidenden Einfluss auf seine Art zu komponieren ausübte.

Zurück in Frankreich schloss sich Charpentier zweifellos dem „italienischen“ Kreis der Pariser Musiker an, doch erst ab 1671 fand er eine stärkere Resonanz

als Komponist: Da sich Lully mit Molière zerstritten hatte und sich der *Tragédie lyrique* zuwandte, wurde Charpentier zum neuen Komponisten für die Musik der Ballet-Komödien gewählt: So entstanden die Musik zu „La Comtesse d'Escarbagnas“, „Le Mariage Forcé“ [Die Zwangsheirat] vor allem zu „Le Malade Imaginaire“ [Der eingebildete Kranke]. Doch bald schon stirbt Molière...

Charpentier tritt in den Dienst der prestigeträchtigen „Musique du Dauphin“, deren Komponist er 1679 wird, und hatte parallel dazu eine Anstellung bei Mademoiselle de Guise, wo er als Haute-Contre seine eigenen Werke singt. Aus dieser Zeit stammen die wunderschönen Pastoralen „Actéon“ und „La Couronne de Fleurs“, das Idyll mit Musik „Les Arts Florissants“ oder „Les Plaisirs de Versailles“.

1683 verpasste Charpentier leider den großen Auftritt, der ihm versprochen worden war: Er erkrankte und konnte nicht an der Endausscheidung für die vier Kapellmeister der Chapelle Royale teilnehmen. Es wurde Lalande ausgewählt, der recht bald eine führende Position in der Musik der Kapelle und später des Hofes einnahm. Charpentier seinerseits erhielt 1688 eine Anstellung bei den Jesuiten und lieferte ihnen zahlreiche geistliche Kompositionen, insbesondere für das Collège Louis le Grand: den Großteil seines reifen Schaffens bilden Oratorien, große und kleine Motetten und geistliche Stücke, darunter „David et Jonathas“, eine biblische Oper, die 1688 einen Geniestreich darstellt. Aber auch die lateinischen Oratorien, seine „Histoires Sacrées“, sind Meisterwerke, ebenso wie seine zahlreichen Kantaten, Antiphone, Messen und „Leçons de Ténébres“ (er schrieb einunddreißig davon und setzte damit dieses Genre wirklich durch). Obwohl sein heute so berühmtes *Te Deum* nie vor dem König aufgeführt wurde, weiß man, dass Ludwig XIV. Charpentiers Musik sehr schätzte.

Was die Oper schließlich betrifft, so verhinderte das königliche Privileg, das Lully erhalten hatte, dass andere eine *Tragédie lyrique* aufführen durften. Charpentier musste also den Tod des Superintendenten abwarten, um 1693 „Medea“ aufzuführen, ein herrliches Werk, das jedoch kein Erfolg wurde. Man muss hier ein Zeichen der Zeit sehen: Die außergewöhnliche Karriere von Lullys Opern, lange nach seinem Tod, lässt wenig Raum für Nachfolger, die stark hervorstechen müssen, um zu existieren, da sie sonst mit dem Schöpfer des Genres verglichen werden... Charpentier war in dieser Hinsicht keine innovative Strömung, als er im Alter von fünfzig Jahren seine erste Oper in einem besonders „lullystischen“ Stil komponierte, auch wenn der Aufbau der Chöre und der Reichtum der Instrumentalpartien von seinem eigenen Genie geprägt sind. Seine weltlichen Kantaten, darunter vor allem das dramatische Werk „La descente d'Orphée aux Enfers“ [Orpheus' Abstieg in die Unterwelt], führten einen Stil ein, der zu Beginn des 18. Jahrhundert. sehr erfolgreich war.

Charpentier wirkte von 1698 bis zu seinem Tod 1704 als Maître de Musique an der Sainte Chapelle: Ihr widmete er seine letzten geistlichen Werke, schillernde Juwelen wie sein gesamtes Werk... Wiederentdeckt und gefördert durch ein

„Te Deum“, wovon das Präludium, bzw. dessen Hauptthema, seit den 1950er Jahren als Eurovisions-Melodie allgemein bekannt ist, während Lully nur noch ein Name in den Büchern war – eine späte Rache.



L'Immaculée de l'Escorial, Bartolomé Esteban Murillo, 1660-1665



Gaétan Jarry

Gaétan Jarry

Chef d'orchestre et organiste français né en 1986, Gaétan Jarry est le fondateur de l'ensemble Marguerite Louise.

Après un parcours récompensé de nombreux premiers prix aux conservatoires de Versailles et de Saint-Maur-des-Fossés, Gaétan Jarry est également diplômé d'orgue du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

En 2016, il devient titulaire des Grandes Orgues historiques de l'église Saint-Gervais à Paris. Sa passion pour la voix et pour les répertoires anciens le conduit à créer l'ensemble Marguerite Louise, chœur et orchestre de référence sur la nouvelle scène baroque internationale. Gaétan Jarry est également l'un des principaux chefs invités de l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, à la tête duquel il dirige notamment cette saison *Don Giovanni* et *L'Enlèvement du sérail* de Mozart ainsi que la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach.

Riche d'une quinzaine d'enregistrements unanimement reconnus par la critique internationale, sa discographie se consacre en grande partie à la musique baroque française dans laquelle il infuse l'esthétique de Marguerite Louise dans le répertoire à grand chœur et orchestre, d'opéras et de grands motets royaux de Lully, Charpentier, Lalande, Rameau, Mondonville...

En tant que soliste, il fait paraître en 2019 *Noëls Baroques à Versailles*, enregistré aux Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles en collaboration avec les pages du Centre de musique baroque de Versailles, en 2020 *Le Grand jeu*, disque récital autour de l'orgue baroque français ainsi que les concertos pour orgue de Haendel (2021). En 2023, il fait paraître l'opéra *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier.

Gaétan Jarry is a French orchestra conductor and organist born in 1986. He is the founder of the Marguerite Louise ensemble.

After winning numerous awards at the Conservatoires de Versailles and Saint-Maur-des-Fossés, Gaétan Jarry graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

In 2016, he became the co-titular organist playing the Great Historical Organs in Saint-Gervais church in Paris. His passion for vocals and ancient repertoires led him to found the Marguerite Louise ensemble, a choir and orchestra of reference on the new international baroque scene. Gaétan Jarry is also one of the main guest conductors of the Orchestra of the Opéra Royal de Versailles, which he is directing this season for *Don Giovanni* and *The Abduction from the Seraglio* by Mozart, as

well as *St John Passion* by Johann Sebastian Bach.

With around fifteen recordings his discography is unanimously recognised by international critics, and is largely devoted to French baroque music, in which he infuses the aesthetic of Marguerite Louise in the full choir and orchestra repertoire, operas and grand royal motets by Lully, Charpentier, Lalande, Rameau, Mondonville, and so on.

As a soloist, he released *Noëls Baroques à Versailles (Baroque Christmas in Versailles)* in 2019, recorded at the Great Organs of the Royal Chapel at Versailles in collaboration with the pages of the Centre de musique baroque de Versailles, in 2020, *Le Grand jeu*, a recital album around the French baroque organ, as well as Handel's organ concertos (2021). In 2023, he released the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier.

Gaétan Jarry ist ein französischer Dirigent und Organist. Er wurde 1986 geboren und ist Gründer des Ensembles Marguerite Louise.

Neben einer Ausbildung an den Konservatorien von Versailles und Saint-Maur-des-Fossés, während der er mit zahlreichen ersten Preisen ausgezeichnet wurde, erhielt Gaétan Jarry darüber hinaus ein Diplom als Organist vom Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.

Im Jahr 2016 übernahm er das Organistenamt an der historischen Orgel der Kirche Saint-Gervais in Paris. Seine Leidenschaft für die Stimme und die alte Musik veranlasste ihn, das Ensemble Marguerite Louise zu gründen, ein Chor und Orchester, das für die internationale neue Barockszenen neue Maßstäbe setzt. Gaétan Jarry ist zudem einer der wichtigsten Gastdirigenten des Orchesters der Königlichen Oper von Versailles. In dieser Saison dirigierte er u. a. „Don Giovanni“ und „Die Entführung

aus dem Seral“ von Mozart sowie die „Johannespassion“ von Johann Sebastian Bach.

Seine Diskografie umfasst rund 15 Aufnahmen, die von der internationalen Kritik einhellig gelobt wurden. Sie widmet sich größtenteils der französischen Barockmusik, in die er die Ästhetik von Marguerite Louise in das Repertoire mit großem Chor und Orchester, Opern und großen königlichen Motetten von Lully, Charpentier, Lalande, Rameau, Mondonville usw. einfließen lässt.

Als Solist veröffentlichte er 2019 „Noëls Baroques à Versailles“, aufgenommen mit den Großen Orgeln in der Königlichen Kapelle in Versailles in Zusammenarbeit mit dem Barockmusikzentrum von Versailles sowie im Jahr 2020 „Le Grand Jeu“, eine Rezital-CD rund um die französische Barockorgel und die Orgelkonzerte von Händel 2021. 2023 brachte er die Oper „David und Jonathas“ von Marc-Antoine Charpentier heraus.



Ensemble Marguerite Louise

Ensemble Marguerite Louise Maîtrise, Chœur et Orchestre

Créé par l'organiste Gaétan Jarry, l'ensemble Marguerite Louise puise son inspiration dans la figure irrésistible de Marguerite Louise Couperin, cousine et muse de l'organiste du Roy Soleil, chanteuse adulée en son temps dont la grâce et la pureté de la voix répandaient ses charmes sur la cour.

Aujourd'hui l'une des figures majeures de la jeune scène baroque internationale, Marguerite Louise se produit régulièrement en France et à l'étranger, où il diffuse avec passion les répertoires de motets, oratorios, et opéras français du XVII^e et XVIII^e siècle (Opéra Royal de Versailles, festival Radio France Occitanie, Rencontres Musicales de Vézelay, Sinfonia en Périgord, Festival d'Automne de Souvigny, Cité de la Musique-Paris, Palais Farnèse de Rome, Les Grands Concerts de Lyon, théâtre de Caen, théâtre de Compiègne, théâtre d'Avignon, théâtre de Bern, Musikfestspiele de Potsdam etc.).

Sa discographie riche d'une douzaine d'enregistrements unanimement reconnus par la critique internationale, lui a permis d'imprimer sa marque : une intensité émotionnelle unique et une empreinte sonore riche, généreuse et personnelle.

Récemment l'ensemble s'est illustré dans les *Grands Motets* de Rameau (intégrale de l'oeuvre sacrée enregistrée au label Château de Versailles Spectacles récompensé des cinq Diapasons), les *Grands Motets* de Mondonville (Label Château de Versailles Spectacles – Diapason d'or), les *Chandos Anthems* de Haendel, les *Histoires sacrées* de Carissimi et Charpentier, *George Dandin*, comédie-ballet de Lully et Molière, mise en scène par Michel Fau (Production Bouffes du Nord), donnée dans plus de cinquante théâtres en France.

En 2022, Marguerite Louise se fait remarquer pour son interprétation du chef-d'oeuvre de Marc-Antoine

Charpentier, l'opéra *David et Jonathas*, dans la mise en scène de Marshall Pynkoski (Label Château de Versailles Spectacles – Diamant d'Opéra Magazine, Preis der Deutschen Shallplattenkritik...).

Marguerite Louise est membre de la FEVIS. Il est notamment soutenu par la Fondation Orange et la Caisse des Dépôts, ses mécènes principaux ainsi que par la ville de Versailles.

Founded by organist Gaétan Jarry, the Marguerite Louise ensemble draws its inspiration from the compelling figure of Marguerite Louise Couperin, cousin and muse of the Sun King's organist, an idolised singer of her time whose grace and the purity of her voice enchanted the court.

Today the Marguerite Louise ensemble is one of the major figures of the young international baroque scene, regularly performing in France and abroad, where it passionately broadcasts the repertoires of motets, oratorios, and French operas of the 17th and 18th centuries. These include the Opéra Royal de Versailles, Radio France Occitanie festival, Rencontres

Musicales de Vézelay, Sinfonia en Périgord, Festival d'Autumn in Souvigny, Cité de la Musique in Paris, the Palazzo Farnese in Rome, Les Grands Concerts in Lyon, the Théâtre de Caen, Théâtre de Compiègne, Théâtre d'Avignon, Théâtre de Bern, Musikfestspiele in Potsdam, and more).

Its discography featuring a dozen recordings unanimously recognised by international critics has enabled it to make its mark: unique emotional intensity imbued with a rich, generous and personal sound.

Recently, the ensemble has distinguished itself in the *Grands Motets* by Rameau (an integral part of the sacred work recorded

under the Château de Versailles Spectacles label awarded the five Diapasons), the *Grands Motets* by Mondonville (Château de Versailles Spectacles label – Diapason d'Or), the *Chandos Anthems* by Handel, the *Histoires sacrées (Sacred Histories)* by Carissimi and Charpentier, *George Dandin*, a *comédie-ballet* by Lully and Molière, directed by Michel Fau (Production Bouffes du Nord), presented in more than fifty theatres in France.

Das Ensemble Marguerite Louise wurde von dem Organisten Gaétan Jarry gegründet. Es ist von der faszinierenden Persönlichkeit Marguerite Louise Couperin inspiriert, Kusine und Muse des Organisten des Sonnenkönigs. Sie war eine zu ihrer Zeit verehrte Sängerin, deren Anmutigkeit und klare Stimme sie am Hof zu einer angesehenen Persönlichkeit machte.

In 2022, Marguerite Louise stood out for its performance of Marc-Antoine Charpentier's masterpiece, the opera *David et Jonathas*, directed by Marshall Pynkoski (Château de Versailles Spectacles label – Diamant d'Opéra Magazine, Preis der Deutschen Shallplattenkritik...).

Marguerite Louise is a member of FEVIS (Federation of Specialised Vocal and Instrumental Ensembles). It is supported in particular by the Orange Foundation and the Caisse des Dépôts, its main donors as well as the town of Versailles.

Heute ist Marguerite Louise eines der bedeutendsten Ensembles der jungen internationalen Barockszene. Es tritt regelmäßig in Frankreich und auf internationaler Ebene auf, wo es mit Leidenschaft Repertoires mit Motetti, Oratorien und französische Opern aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorstellt (Königliche Oper von Versailles, Festival Radio France Occitanie, Rencontres Musicales in Vézelay, Sinfonia en Périgord,

Herbstfestival von Souvigny, Cité de la Musique- Paris, Palazzo Farnese in Rom, Les Grands Concerts in Lyon, Theater von Caen, Theater Compiègne, Theater Avignon, Theater Bern, Musikfestspiele Potsdam etc.).

Seine Diskografie mit einem Dutzend Aufnahmen, die von der internationalen Kritik einstimmig Anerkennung fanden, ist von einer einzigartigen emotionalen Intensität und von reicher, großzügiger und persönlicher Sonorität geprägt.

Diese kommt ebenfalls in den „Grands Motets“ von Rameau zum Ausdruck (das gesamte sakrale Werk, aufgenommen bei dem Label Château de Versailles Spectacles und ausgezeichnet mit fünf Diapasons), den „Grands Motets“ von Mondonville (Label Château de Versailles Spectacles –

Diapason d'or), den „Chandos Anthems“ von Händel, den „Histoires Sacrées“ von Carissimi und Charpentier sowie in „George Dandin“, der Ballettkomödie von Lully und Molière, die von Michel Fau (Produktion Bouffes du Nord) in über 50 Theatern in Frankreich inszeniert wurde.

Das Ensemble Marguerite Louise zeichnete sich zudem im Jahr 2022 durch seine Interpretation des Meisterwerks von Marc-Antoine Charpentier, der Oper „David und Jonathas“, in einer Inszenierung von Marshall Pynkoski (Label Château de Versailles Spectacles – Diamant d'Opéra Magazine, Preis der Deutschen Schallplattenkritik ...) aus.

Marguerite Louise ist Mitglied der FEVIS. Unterstützt wird das Ensemble insbesondere von der Fondation Orange und der Caisse des Dépôts, ihren Hauptmäzenen sowie der Stadt Versailles.



Vierge à l'Enfant, Carlo Maratta, ca 1660



La Maîtrise Marguerite Louise à la Chapelle Royale

Maîtrise Marguerite Louise Gaétan Jarry - Christophe Junivart

Depuis plusieurs années, Marguerite Louise désire créer son propre chœur d'enfants, afin d'aborder un très large pan du répertoire sacré dédié aux maîtrises. Avec le concours des classes à horaires aménagés du collège Jean-Philippe Rameau de Versailles et une complicité de plus de vingt ans entre Gaétan Jarry et leur professeur référent Christophe Junivart, ce projet voit le jour par la mise en œuvre d'un premier concert, suivi

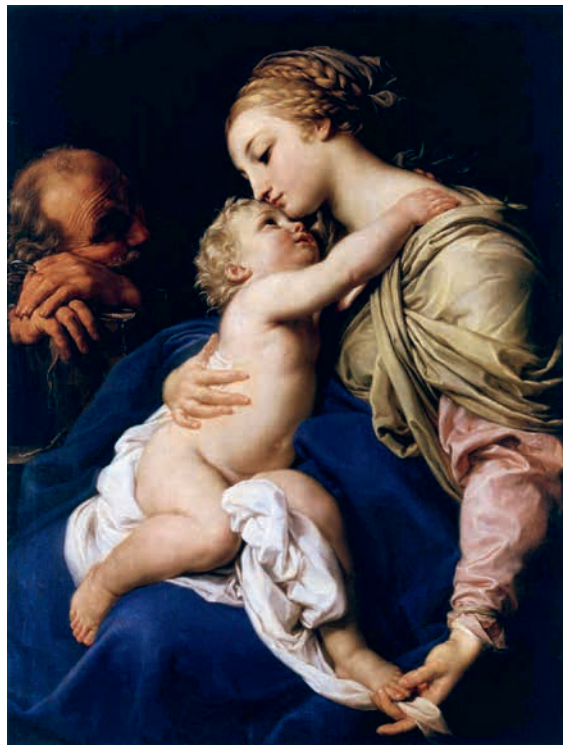
de ce disque. Une trentaine d'enfants bénéficient ainsi d'une formation de chant choral pour découvrir cette musique unique et l'interpréter aux côtés d'artistes professionnels. Cette démarche s'inscrit dans une volonté de transmission et de partage du savoir-faire de l'ensemble, qui augure avec cette nouvelle entité, les prémices d'un partenariat extrêmement riche et stimulant.

Marguerite Louise has wanted to set up its own children's choir for several years, in order to address a very broad part of the sacred repertoire dedicated to school choirs. Supported by adjusted class plans at the Jean-Philippe Rameau middle school in Versailles and Gaétan Jarry having worked with their supervisory teacher Christophe Junivart more than twenty years, this project has come to

life through a first concert, followed by this record. Around thirty children benefit from training in choir singing to discover this unique music and perform it alongside professional artists. This approach is part of a desire to pass on and share the ensemble's know-how, which heralds the beginnings of an extremely rich and stimulating partnership with this new entity.

Seit einigen Jahren arbeitet das Ensemble Marguerite Louise daran, seinen eigenen Kinderchor ins Leben zu rufen, um den umfangreichen Bereich des sakralen Repertoires, der sich den Domsingschulen widmet, abdecken zu können. Mit dem Wettbewerb der Klassen, die am College Jean-Philippe Rameau in Versailles unterrichtet werden und dank einer über zwanzigjährigen Mitwirkung von Gaétan Jarry und dem Leiter Christophe Junivart wird dieses

Projekt durch eines erste Konzert, dann dieses CD zum Leben erweckt. Dreißig Kinder erhalten eine Ausbildung als Chorsänger, um diese einzigartige Musik kennenzulernen und sie zusammen mit professionellen Künstlerinnen und Künstlern zu interpretieren. Dieser Ansatz ist Teil des Bestrebens des Ensembles, sein Know-how weiterzugeben und zu teilen, was den Beginn einer äußerst reichen und stimulierenden Partnerschaft verspricht.



La Sainte Famille, Pompeo Batoni, 1760



Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Missa Assumpta est Maria, H.11

1. Kyrie

Kyrie eleison.

3. Christe eleison

Christe eleison.

5. Gloria

Gloria in excelsis Deo.

6. Et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

7. Domine Deus

Domine Deus, Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus.

Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

1. Kyrie

Seigneur, aies pitié.

3. Christe eleison

Christ, aies pitié.

5. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.

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

Nous te louons. Nous te bénissons.
Nous t'adorons. Nous te glorifions.
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.

7. Domine Deus

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

Seigneur, Fils unique, Jésus Christ.

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.

Toi qui effaces les péchés du monde,
aies pitié de nous.

Toi qui effaces les péchés du monde,
reçois nos prières.

Toi qui es assis à la droite du Père,
aies pitié de nous. Car tu es le seul Saint.

Tu es le seul Seigneur.

Tu es le seul Très-Haut, Jésus Christ.

Avec le Saint-Esprit
dans la gloire de Dieu le Père.
Amen.

1. Kyrie

Lord, have mercy.

3. Christe eleison

Christ, have mercy.

5. Gloria

Glory be to God on high.

6. and on earth peace to men
of good will.

We praise you. We bless you.
We adore you. We glorify you.
We give you thanks
for your great glory.

7. Domine Deus

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

O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son.

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

Who take away the sins of the world,
have mercy on us.

Who take away the sins of the world,
receive our prayer.

Who sit at the right hand of the Father,
have mercy on us. For you only are holy.

You only are the Lord.

You only are most high, O Jesus Christ.

Together with the Holy Ghost
in the glory of God the Father.
Amen.

1. Kyrie

Herr, erbarme dich unser.

3. Christe eleison

Christus, erbarme dich unser.

5. Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe

6. und Friede auf Erden den Menschen
seiner Gnade.

Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich
und danken dir,
denn groß ist deine Herrlichkeit:

7. Domine Deus

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All,

Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.

Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,

du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;

du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;

du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr,
du allein der Höchste: Jesus Christus,

mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

8. Credo

Credo in unum Deum

9. Patrem omnipotentem,
factorem cæli et terræ,
visibilem omnium et invisibilem.

10. Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.

11. Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de cælis.

12. Et incarnatus
est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine: et homo factus est.

13. Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus,
et sepultus est.

14. Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas
Et ascendit in cælum:
sedet ad dexteram Patris.

15. Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos:

16. cujus regni non erit finis.

17. Et in Spiritum Sanctum,
Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur,
et conglorificatur:

8. Credo

Je crois en un seul Dieu,

9. Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de tout ce qui est visible et invisible.

10. Et je crois en un seul Seigneur,
Jésus Christ, Fils unique de Dieu.

Né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu, lumière de lumière,
vrai Dieu du vrai Dieu.
Non pas créé, mais engendré,
consubstantiel au Père,
par qui tout a été fait.

11. Qui pour nous autres hommes,
et pour notre salut
est descendu du ciel.

12. Qui s'est incarné par l'opération
du Saint-Esprit
dans le sein de la Vierge Marie et s'est fait homme.

13. Qui a été crucifié aussi pour nous,
a souffert sous Ponce Pilate
et a été enseveli.

14. Et a ressuscité le troisième jour,
selon les Écritures
Et qui est monté au ciel:
et s'est assis à la droite du Père.

15. D'où il viendra de nouveau dans sa gloire,
pour juger les vivants et les morts:

16. et son règne n'aura pas de fin.

17. Je crois au Saint-Esprit,
Seigneur et vivificateur:
qui procède du Père et du Fils.
Qui est adoré et glorifié
avec le Père et le Fils:

8. Credo

I believe in one God,

9. the Father Almighty,
Maker of heaven and earth,
and of all things, visible and invisible.

10. And in one Lord, Jesus Christ,
the only-begotten Son of God.

Born of the Father before all ages.
God of God; Light of Light;
True God of true God.
Begotten, not made,
consubstantial with the Father,
By Whom all things were made.

11. Who for us men,
and for our salvation,
came down from heaven.

12. And was incarnate
by the Holy Ghost
of the Virgin Mary; and was made Man.

13. He was crucified also for us,
suffered under Pontius Pilate,
And was buried.

14. And the third day He rose again
according to the Scriptures.
And ascended into heaven,
and sitteth at the right hand of the Father.

15. And he shall come again with glory
to judge both the living and the dead,

16. and His kingdom shall have no end.

17. And in the Holy Ghost,
the Lord and Giver of Life,
Who proceedeth from the Father and the Son.
Who, together with the Father and the Son,
is adored and glorified;

8. Credo

Wir glauben an den einen Gott,

9. den Vater, den Allmächtigen,
der alles geschaffen hat, Himmel und Erde,
die sichtbare und die unsichtbare Welt.

10. Und an den einen Herrn, Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,

aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Gott von Gott, Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater;
durch ihn ist alles geschaffen.

11. Für uns Menschen
und zu unserm Heil
ist er vom Himmel gekommen,

12. hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist
von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.

13. Er wurde für uns gekreuzigt
unter Pontius Pilatus,
hat gelitten und ist begraben worden,

14. ist am dritten Tag auferstanden
nach der Schrift
und aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters

15. und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und Toten;

16. seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

17. Wir glauben an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn
angebetet und verherrlicht wird,

qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.

18. Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.

19. Et vitam venturi sæculi.
Amen.

22. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

23. O Salutaris Hostia H.249

O salutaris Hostia
Quæ cæli pandis ostium.
Bella premunt hostilia ;
Da robur, fer auxilium.

25. Agnus dei

Agnus Dei, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
Dona nobis pacem.

26. Domine salvum

fac Regem H.303

Domine salvum fac regem
et exaudi nos in die
qua invocaverimus te.
Gloria Patri et Filio,
et Spiritui Sancto.

qui a parlé par les Prophètes.
Et [je crois] en l'Église qui est une, sainte,
catholique et apostolique.

18. Je confesse un seul baptême
pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts.

19. Et la vie du siècle à venir.
Amen.

22. Sanctus

Saint, Saint, Saint est le Seigneur,
Dieu de l'univers.
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

23. O Salutaris Hostia H.249

Ô réconfortante Hostie,
qui nous ouvres les portes du ciel,
les armées ennemies nous poursuivent,
donne-nous la force, porte-nous secours.

25. Agnus dei

Agneau de Dieu, Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde, aies pitié de nous.
Agneau de Dieu qui effaces les péchés du monde :
donnes-nous la paix.

26. Domine salvum

fac Regem H.303

Seigneur, sauvez le Roi !
et exaucez-nous lorsque
nous vous invoquons.
Gloire au Père et au Fils,
et au Saint-Esprit.

Who spoke by the Prophets.
And one holy, Catholic
and Apostolic Church.

18. I confess one baptism
for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead.

19. And the life of the world to come.
Amen.

22. Sanctus

Holy, Holy, Holy,
Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

23. O Salutaris Hostia H.249

O saving Victim, opening wide,
The gate of heaven to man below!
Our foes press on from every side;
Your aid supply, your strength bestow.

25. Agnus dei

Lamb of God, Lamb of God, Who take away
the sins of the world, have mercy on us.
Lamb of God, Who takest away
the sins of the world, grant us peace.

26. Domine salvum

fac Regem H.303

Lord, save our King
and hear us
in the day in which we shall call upon you.
Glory to the Father and the Son,
and the Holy Spirit.

der gesprochen hat durch die Propheten;
und die eine, heilige katholische
und apostolische Kirche.

18. Wir bekennen eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Wir erwarten die Auferstehung der Toten
19. und das Leben der kommenden Welt.
Amen.

22. Sanctus

Heilig, heilig, heilig,
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde
von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

23. O Salutaris Hostia H.249

O heilbringende Opfergabe,
die du die Tür des Himmels öffnest,
feindliche Kriege drängen:
Gib Kraft, bringe Hilfe.

25. Agnus dei

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

26. Domine salvum

fac Regem H.303

Herr, rette unseren König und höre
uns an dem Tag,
an dem wir dich anrufen werden.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geist.

Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen.

Comme il était au commencement
maintenant et toujours,
pour les siècles des siècles.
Amen.

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

Wie es am Anfang war und es jetzt ist
und für immer ohne
Ende sein wird.
Amen.

Motet pour une longue offrande H. 434

29. Paravit Dominus

Paravit Dominus
in iudicio thronum suum,
tribulatio et angustia et mors
in manibus ejus;
nubes et caligo
in circuitu sedis ejus:
quis poterit resistere,
quis non parcebit?

31. Pluet super
peccatores laqueos,
ignis et sulphur et vapor fumi
et spiritus procellarum
pars calicis eorum,
bibent omnes peccatores terræ.

32. Vidi impium superexaltatum
et elevatum sicut cedros libani,
et transivi et ecce non erat,
quaesivi eum et non est inventus locus ejus.

34. Simphonie «Deus Justus»

Deus justus et patiens numquid
irascitur per singulos dies?
Ubi sunt misericordiae tuæ Domine?
Speravi in bonitate tua,
non confundar in æternum.

29. Paravit Dominus

Le Seigneur a préparé
son trône pour le jugement,
le tourment, la détresse
et la mort dans ses mains,
les ténèbres et la nuée
autour de son siège:
qui pourra lui tenir tête,
qui ne s'écartera pas?

31. Il pleuvra sur les pécheurs
des tourments;
le feu, le souffre, les exhalaisons de fumée,
et le souffle des tempêtes
seront leur part de la coupe,
tous les pécheurs de la terre y boiront.

32. J'ai vu l'impie exalté
et élevé comme les cèdres du Liban.
J'ai erré et il n'était pas près de moi,
je l'ai cherché et n'ai pas trouvé sa demeure.

34. Simphonie «Deus Justus»

Pourquoi le Dieu juste et patient
est-il chaque jour en colère?
Où sont tes miséricordes Seigneur?
J'ai mis mon espoir en ta bonté,
je ne serai pas confondu dans l'éternité.

29. Paravit Dominus

The Lord in his judgment
has prepared his throne;
he is ready to dispense
afflictions, distress and death.
Darkness and threatening clouds
hover around his seat:
who will be able to withstand him,
who will not hold back?

31. Slings and arrows will rain down
on the heads of sinners;
they will be made to pass through fire,
lightning, clouds of smoke and the raging tempest;
this is the cup from which all the sinners
of the earth will have to drink.

32. I have seen the ungodly exalted
and raised up like the cedars of Lebanon
and I passed by and beheld,
he was not there;

34. Simphonie «Deus Justus»

Why is the just and patient God
stirred to anger each day?
Lord, where is thy mercy?
I have placed my hope in thy goodness
and I will not be confounded for ever.

29. Paravit Dominus

Bereitet hat der Herr
den Thron für sein Gericht,
hält Trübsal, Not und Tod
in seiner Hand.
Gewölk und Dunkel
rahmen seinen Sitz,
wer wird da widerstehen,
wer nicht suchen sich zu erhalten?

31. Gießen wird er Schlingen
auf der Sünder Haupt,
ihr Los wird Feuer sein,
auch Schwefel, Glut und Sturm,
und teilen werden es
alle Sünder dieser Welt.

32. Ich sah einst einen arroganten Frevler,
der sich hoch dünkte wie die Zedern Libanons;
ich kehrte zurück, ihn aber gab es nicht mehr,
ich suchte ihn, doch fand ich seine Bleibe nicht.

34. Simphonie «Deus Justus»

Zürnt der gerechte und langmütige Gott
etwa jeden neuen Tag?
Wo, Herr, ist deine Barmherzigkeit?
Auf deine Güte hoffe ich,
auf ewig werde ich nicht scheitern.

35. Simphonie «Justus es Domine»

Justus es Domine, bonus es Domine,
et fortis, et rectus,
et patiens, et misericors.
Justitia et pax osculatæ sunt.

Virtutem terribilium tuorum eructabunt,
memoriam abundantir
suavitatis tuo lætantes decantabunt.
Misericordias Domini in æternum cantabo,
in generationem et generationem
annuntiabo justitiam tuam.

35. Simphonie «Justus es Domine»

Tu es juste Seigneur,
tu es bon Seigneur, fort, droit,
patient et miséricordieux.
La justice et la paix s'unissent.

Ils crieront la vertu de tes faits terribles,
ils chanteront dans la joie
la mémoire de l'immensité de ta douceur.
Je chanterai éternellement ta miséricorde Seigneur,
j'annoncerai ta justice
de génération en génération.

35. Simphonie «Justus es Domine»

Lord, you are just;
Lord, you are good, mighty, righteous,
patient and compassionate.
Justice and peace have embraced one another.

They will hail the virtue
of thy terrible deeds, they will sing
hymns of praise to thy great gentleness.
I will sing hymns of praise to the Lord's
mercy for ever, I will hail thy justice
from generation to generation.

35. Simphonie «Justus es Domine»

Gerecht bist du, o Herr,
und gut bist du, o Herr, stark, redlich,
langmütig und barmherzig.
Gerechtigkeit und Frieden umarmen sich.

Beklagen wird man deiner Schreckenstaten
Wucht, frohlockend sich erinnern
an die Fülle deiner Gnaden.
Ich will des Herrn Barmherzigkeit l
obpreisen immerdar, den Menschen
aller Zeit verkünden deine Gerechtigkeit.

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

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa première action

philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts.

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra Royal

conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royale.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

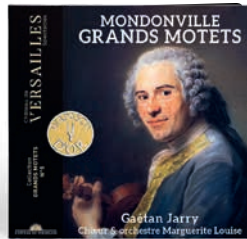
MAKE A DONATION !

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de VERSAILLES

Spectacles





**LIVE
OPÉRA
VERSAILLES**



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

Enregistré du 11 au 13 mars 2024 à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Prise de son et direction artistique, mixage et mastering : Florent Ollivier
Ingénieur du son assistant : Alice Ragon
Montage : Jean Viardot, Florent Ollivier

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

Diapason 392, mésotonique 1/5 de coma

Éditions des partitions de la *Missa Assumpta est Maria* : Centre de musique baroque de Versailles
Éditions des partitions du *Motet pour une longue offrande* : Éric Leroy

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, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

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

www.operaroyal-versailles.fr/

@operaroyal.chateauversailles

@OperaRoyal

Château de Versailles Spectacles

Couverture : *Le Couronnement de la Vierge*, Diego Vélasquez, 1635-1648 © Domaine public
p. 6, 22, 32, 33, 34, 41, 51, 55, 56-57 © Domaine public ;
p. 42, 46 © Frnz Griers ; p. 52 haut © Franz Griers ;
p. 52 bas © Luc Barrière ; p. 68 © Agathe Poupeney ;
p. 74 © Marie Pétry

4^{ème} de couverture : page du manuscrit de la *Missa Assumpta est Maria*, Marc-Antoine Charpentier, ca 1699 © Domaine public
Photogravure : Fotimprim

Château de
VERSAILLES
Spectacles

CHÂTEAU DE VERSAILLES

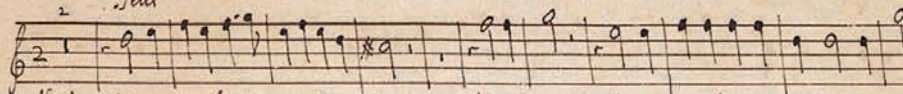
**OPÉRA
ROYAL**
CHÂTEAU DE VERSAILLES

Marguerite Louise
Gaëtan Jarry

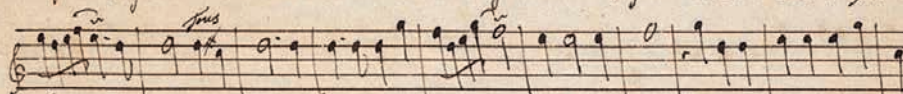
Assumpta est

2

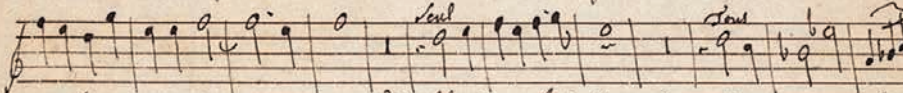
Soul



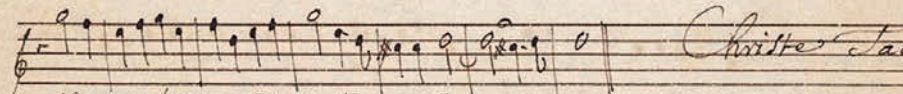
Kyrie Kyrie elei son elei son Kyrie Kyrie elei son Kyrie



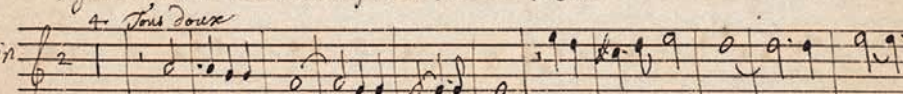
le - i son Kyrie elei son elei son Kyrie elei son elei son



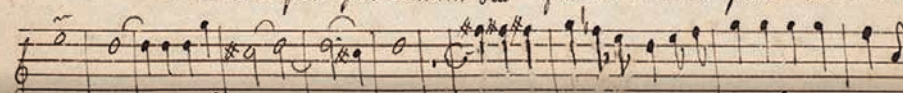
elei son elei son Kyrie elei son Kyrie elei son



Kyrie elei son elei son Kyrie elei son



et in terra pax pax hominibus pax hominibus pax ho-mi



bus bona voluntas - - - tis Laudamus te benedicimus te laudamus te

et quay