

Château de

VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES



CHARPENTIER
MESSE À 4 CHŒURS
CORI SPEZZATI

Monteverdi · Benevoli
Gabrieli · Agostini

Maîtrise de Paris / CRR · Chœur de l'Opéra Royal
Consort Musica Vera
JEAN-BAPTISTE NICOLAS

MENU

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)
MESSE À 4 CHŒURS · CORI SPEZZATI

68'56

Œuvres polychorales de Monteverdi, Gabrieli, Benevoli, et Charpentier.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Vespro della Beata Vergine

1 Deus in Auditorium 4'13

Orazio Benevoli (1605-1672)

2 Dixit Dominus · Secondo tono a XXIV voci · Cioe Sei Cori 2'54

Claudio Monteverdi

Vespro della Beata Vergine

3 Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis 2'35

Giovanni Gabrieli (1557-1612)

4 In Ecclesiis C. 78 1'46

Lodovico Agostini (1534-1590)

5 Magnificat a 20 voci a cinque Cori 1'26

Giovanni Gabrieli

6 Canzon per sonar quarti toni C. 185 1'41

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Messe à 4 chœurs H. 4

7	I. Kyrie	02'38
8	II. Christe	02'20
9	III. Kyrie	02'35
10	IV. Gloria	05'42
11	V. Credo	09'43
12	VI. Sanctus	02'16
13	VII. Agnus Dei	02'31

Domine Salvum fac Regem, H. 285

14	Domine Salvum fac Regem	01'38
-----------	-------------------------	--------------

Pauline Gaillard, Soprano

Attilà Varga-Tóth, Ténor

Léo Guillou-Kérédan, Ténor

Halidou Nombre, Baryton

Jean-Baptiste Nicolas, Direction

Consort Musica Vera

Cornets à bouquin

Teddy Danjean
Nathan Degrange-Roncier
Raphaëlle Soumagnas
Hugo Macé

Sacqueboutes

Solveig Rousse
Antoine Houzelle
Constantin Meyer

Dulcianes

Julian Rincon
Felipe Jones

Flûtes à bec

Mathieu Dupont
Dominique Gauthier

Cervelas et vièle

Michel Pozmanter

Hautbois, chalemies et bombardes

Jean-Maurice Messelyn
Mariko Ninomiya
Martin Roux

Théorbes

Morgan Marquié
Pierre-Baptiste
Brioude-Dhénain

Harpe

Juliette Commeaux

Percussions

Julien Gourdin

Violons

Tatiana Bechlitch-Szönyi
Eloïse Gauthier

Alto

Florestan Gauthier

Violoncelles

Natacha Gauthier
Eve Grougnet

Violone et contrebasse

Ershad Tehrani
Alexandre Valay

Orgue

Pierre Chépélov

Clavecin

Gildas Guillon

Hautbois protomorphiques
de Fritz Heller (2024) créé
pour ce programme.

Chœur de l'Opéra Royal

Sopranos

Clémence Carry
Cécile Granger
Emmanuelle Jakubek
Laurence Pouderoux
Fanny Valentin

Mezzos et altos

Arnaud Gluck
Marion Harache
Sonia-Sheridan Jacquelin
Ariane Le Fournis
Evann Loger Raymond
Anais Raimbault

Ténors

Édouard Hazebrouck
Thomas Mussard
Loïc Paulin
Pierre Perny

Basses

Lucas Bacro
Jérémy Delvert
Nicolas Certenais
Noé Chapolard
Lucien Moissonnier-Benert
Jordann Moreau

Maîtrise de Paris | CRR

Direction : Edwige Parat

Manel Amara
Louise Auffret Meunier
Coralie Badene Vidal
Johann Barbaud
Toscane Calmeil Alcandre
Anastasia Chete
Marilou Cochet Artiguenave
Salomé Cyferstein
Zoé De Pracontal
Flora Doboin
Concha Dohy Ducret
Mahaut Dreyfus
Pavlouchenko

Aria Feder
Clémentine Fine
Brune Gentien
Éléna Guillory Perrin
Daphné Klotchkoff
Appoline Lefèvre
Agathe Le Gall
Aurore Leitao-Boulogne
Anouk Léon
Ethel Lévy
Mila Lopet Moutier
Lalou Martinez Mendez Pagis
Arthur Morley
Colette Muller
Thalia Colombine Parichot

Adrianna Peiron
Morgan Py
Nadège Rehbinder
Héloïse Rifflet
Jeanne Sautreau-Vidaillan
Ambroise Schammé
Clélia Simon
Mélanie Sollogoub
Aurore Thorette Paillette
Alma Trüb
Alexandra Vandenberg
Marceau Legendre
Emmanuel Wolff

Réinventer Rome : Charpentier et la tradition polychorale

Par Jean-Baptiste Nicolas

Plus qu'une simple histoire, cet enregistrement est un voyage initiatique. Au XVII^e siècle, l'Italie était la terre de tous les rêves et fantasmes des musiciens européens. Ce vaste territoire, morcelé de petites et grandes principautés, était le terreau créatif musical par excellence : l'opéra y est inventé, la cantate et l'oratorio y germent sous leur forme quasi définitive et la musique purement instrumentale y est pour la première fois émancipée du règne de la musique vocale.

Paroxysme de la composition, la musique polychorale trouve ses heures de gloire en Italie et règne comme le *summum* de la liturgie. Ainsi, Rome disposait des plus grands spécialistes sur le sujet avec en tête de file Paolo Agostini puis son successeur Orazio Benevoli, capables de composer des messes jusqu'à 12 voire 16 chœurs, chacun disposant de 4 voix distinctes.

Lorsque Charpentier se rend à Rome, il est certain qu'il y rencontre Orazio Benevoli, qui travaillait à ses heures perdues à l'Église Saint-Louis des Français, l'église française de Rome. Il y découvre alors les messes à 4 chœurs à voix égales, archétype de la liturgie festive romaine : Benevoli et son « école » (Agostini, Villani, Abbatini...) en ont composé un nombre très significatif, là où les rares messes à quatre chœurs sortant du girond romain (Venise, Bologne, Vienne...) exploitent principalement des chœurs composés de différentes tessitures.

À partir du postulat selon lequel la messe à 4 chœurs de Charpentier serait de conception romaine, la démarche a été de l'interpréter comme telle et d'inclure à ses côtés des œuvres que Charpentier aurait entendues, mais aussi de présenter des chefs d'œuvres bien plus lointains qui ont grandement nourri la musique polychorale et l'inspiration du jeune Français.

La présence de Gabrieli et Monteverdi est ici indispensable: le premier a permis l'inclusion directe des instruments dans la musique polychorale et surtout de sa démocratisation. Monteverdi utilise la polychoralité davantage comme d'un effet et non comme d'une base. Tout comme Charpentier, l'usage d'un nombre très élevé de voix distinctes n'est nullement l'intérêt premier du compositeur, mais il utilise cette possibilité pour créer un grand nombre d'effet: échos, imitations incessantes, usages des timbres des instruments ou encore massivité de la musique.

Par exemple, dans la *Sonata supra Sancta Maria*, la polychoralité apparaît au niveau instrumental: le plain-chant, exulté par la maîtrise de Paris, se retrouve au cœur d'une joute entre ensembles à cordes, cornets à bouquin et sacqueboutes. On peut légitimement imaginer un jeu musical où les différents groupes de musiciens sont répartis dans des tribunes surélevées à travers *Saint-Pierre* de Rome... Un jeu auquel Charpentier a certainement dû assister.

La question de la percussion est dans le cas présent une expérimentation: aucun document n'atteste de percussionnistes rémunérés pour services rendus dans le cadre d'un office religieux. Les seules traces de partitions existantes s'appliquent aux timbales qui accompagnent obligatoirement les trompettes, et aux écrits savants de Mersenne où ce dernier donne des formules de tambour précisant «à tout usage».

«... Ces grands coups, qui excèdent de beaucoup la force des autres, servent pour marquer et pour distinguer les mesures et pour finir les cadences»

(Mersenne, *Harmonie Universelle*)

Cependant, un nombre conséquent de gravures montre des percussionnistes dans des grandes festivités religieuses. La plus marquante est sans nul doute celle de David Conrad, où l'on observe un chœur en bas avec Schütz en personne, deux tribunes opposées l'une de l'autre avec trombones contre cornets et violons, et au niveau du grand orgue, une série de percussions de toutes tailles et de tout usage. Est-ce là une représentation métaphorique, à

l'image d'une figuration des psaumes de David? Rien n'est certain, car le reste de la gravure présente des instruments bien utilisés par Schütz dans ses compositions et les proportions des musiciens sont bien exactes par rapport aux sources musicales.

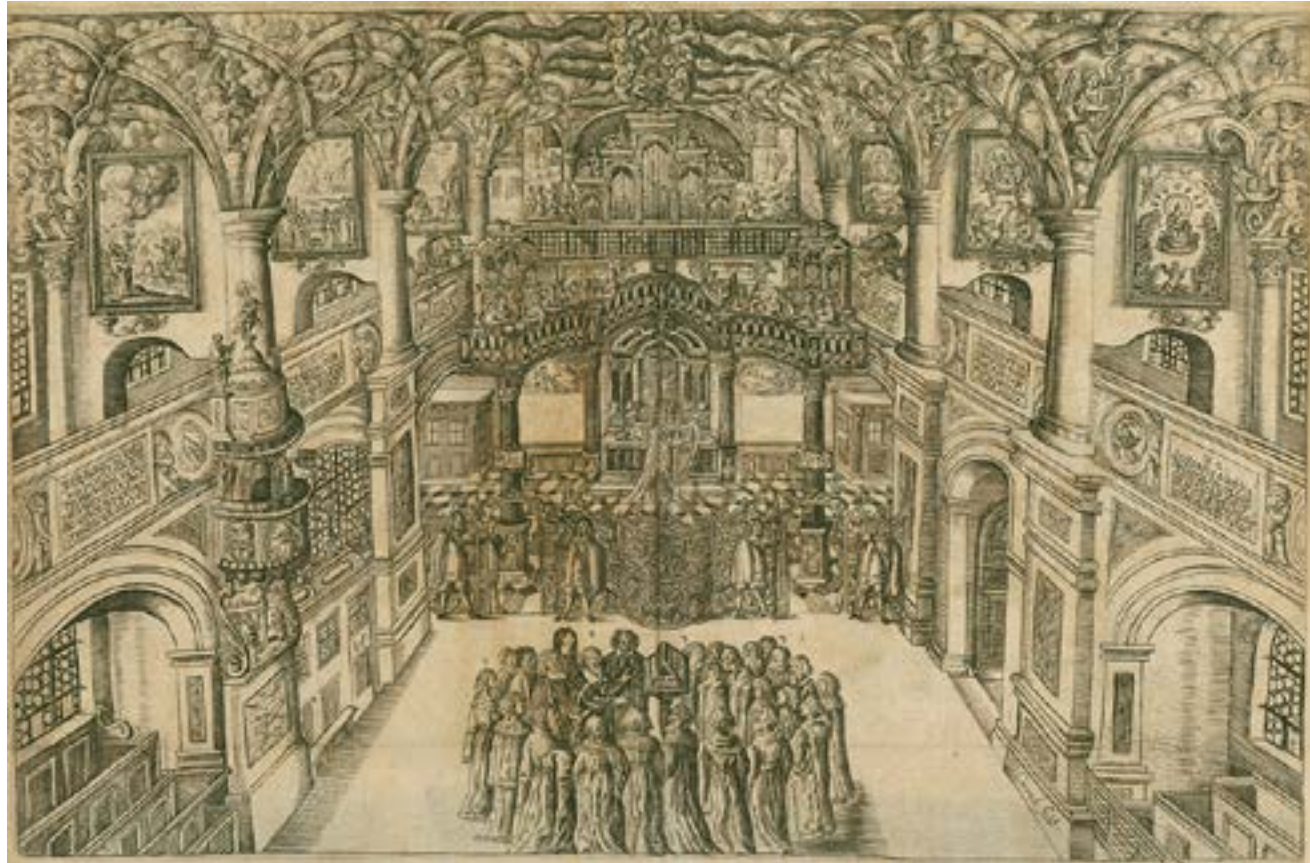
Ensuite, une gravure de Jean Lepautre du Sacre de Louis XIV montre un alliage de 6 grands tambours, 6 trompettes et 12 instruments à vent divers (cornets, bombardes, sacqueboute et autres dulcianes), ce qui correspond aux effectifs précis des phalanges de l'écurie – sans compter que cet ensemble accompagne le chœur de la chapelle.

Une gravure de Sévin montre l'exécution d'une messe à quatre chœurs dans une église romaine, avec deux personnages intrigants: tout d'abord le chef tient une sorte de baguette qu'il s'apprête à faire tomber (sur une percussion?), et au

premier plan, un musicien semble tenir une sorte de tambourin.

Enfin, et sans appel sur la question du réalisme mêlé au figuralisme, la peinture de Pieter Lastman de *David dans le temple* (1618) présente un effectif parfaitement cohérent, dans un contexte liturgique avec un tambour de basque – également décrit par Praetorius dans son *Syntagma Musicuum*.

Si un percussionniste pouvait œuvrer dans les immenses effectifs romains au XVII^e siècle, il n'y avait qu'à essayer de le reproduire de nos jours. Et lors de la première répétition, nous nous sommes rendus compte que le percussionniste permettait de régler tous les problèmes de décalages liés à la spatialisation: même si la question de l'authenticité de la percussion est encore à débattre, cela nous a permis, sur la base d'une expérimentation, de trouver un usage non seulement pratique, mais musical.



Chapelle du château de Dresde avec Heinrich Schütz entouré du chœur, David Conrad, 1676.

Reinventing Rome: Charpentier and the polychoral tradition

By Jean-Baptiste Nicolas

More than just a story, this recording is a journey of discovery. In the 17th century, Italy was the land of dreams and fantasies for European musicians. This vast territory, divided into small and large principalities, was the ultimate creative breeding ground for music. Opera was invented there, cantatas and oratorios took shape in their almost definitive form, and for the first time, purely instrumental music was emancipated from the reign of vocal music.

Polychoral music, the pinnacle of composition, enjoyed its heyday in Italy and reigned supreme in the liturgy. Rome was home to the greatest specialists in the field, led by Paolo Agostini and then his successor Orazio Benevoli, who were capable of composing masses for up to 12 or even 16 choirs, each with four distinct voices.

When Charpentier visited Rome, he certainly met Orazio Benevoli, who worked in his spare time at the Église Saint-Louis des Français, the French church in Rome. There he discovered masses for four choirs with equal voices, the archetype of Roman festive liturgy: Benevoli and his “school” (Agostini, Villani, Abbatini, etc.) composed a significant number of these, whereas the few masses for four choirs outside the Roman sphere (Venice, Bologna, Vienna, etc.) mainly used choirs composed of different tessituras.

Starting from the premise that Charpentier's four-choir mass was of Roman conception, the approach was to interpret it as such and to include alongside it works that Charpentier would have heard, but also to present more distant masterpieces that greatly influenced polyphonic music and inspired the young French composer.

The presence of Gabrieli and Monteverdi is essential here: the former enabled the direct inclusion of instruments in polyphonic music and, above all, its democratisation. Monteverdi used polyphony more as an effect than as a basis. Like Charpentier, the use of a very large number of distinct voices is not the composer's main interest, but he uses this possibility to create a wide range of effects: echoes, constant imitations, the use of instrument timbres and even the sheer massiveness of the music.

For example, in the *Sonata supra Sancta Maria*, polychorality appears at the instrumental level: the plainchant, exulted by the *maîtrise de Paris* (Paris' children choir), finds itself at the heart of a contest between string ensembles, cornetts and sackbuts. One can easily imagine a musical performance in which the different groups of musicians are spread out across raised platforms throughout *St Peter's* Basilica in Rome – a performance that Charpentier would surely have witnessed.

The question of percussion is, in this case, an experiment. There is no documentation attesting to percussionists being paid for

their services in a religious service. The only traces of existing scores apply to the timpani, which must accompany the trumpets, and to Mersenne's scholarly writings, in which he gives drum formulas specifying “for all purposes”.

“... These loud beats, which greatly exceed the force of the others, are used to mark and distinguish the measures and to end the cadences”

(Mersenne, *Harmonie Universelle*).

In addition, a significant number of engravings show percussionists in large religious festivities. The most striking is undoubtedly that by David Conrad, where we see a choir at the bottom with Schütz himself, two stands facing each other with trombones against cornetts and violins, and at the level of the great organ, a series of percussion instruments of all sizes and for all purposes. Is this a metaphorical representation, like a figurative depiction of the Psalms of David? Nothing is certain, as the rest of the engraving shows instruments that were commonly used by Schütz in his compositions and the

proportions of the musicians are accurate in relation to the musical sources.

Next, an engraving by Jean Lepautre of the Coronation of Louis XIV shows a combination of six large drums, six trumpets and twelve various wind instruments (cornetts, bombards, sackbuts and other dulcians), which corresponds to the precise number of musicians in the royal band – not to mention that this ensemble accompanies the chapel choir.

An engraving by Sévin shows the performance of a mass for four choirs in a Roman church, with two intriguing characters: first, the conductor is holding a kind of baton that he is about to strike (onto a percussion instrument?), and in the foreground, a musician appears to be holding a kind of tambourine.

Finally, and without getting into the question of realism, Pieter Lastman's painting of *David in the Temple* (1618) presents a perfectly coherent ensemble in a liturgical context with a tambour basque – also described by Praetorius in his *Syntagma Musicuum*.

If a percussionist could work in the huge Roman ensembles of the 17th century, all we had to do was try to reproduce it today. And during the first rehearsal, we realised that the percussionist solved all the problems related to spatialisation. Even if the question of the authenticity of percussion was still up for debate, this allowed us, on the basis of experimentation, to find a use that was not only practical but also musical.



Le Sacre de Louis XIV, le 7 juin 1654, dans la cathédrale de Reims, Jean Lepautre, XVII^e siècle



Messe à quatre chœurs, aquarelle de Pierre-Paul Sévin, ca 1660-1670



David au temple, Pieter Lastman, 1618

Charpentier et l'Italie : Messe à 4 chœurs

Par Catherine Cessac

C'est de ce commerce qu'il eut avec l'Italie dans sa jeunesse que quelques Français trop puristes ou, pour mieux dire, jaloux de la bonté de sa musique ont pris fort mal à propos l'occasion de lui reprocher son goût italien ; car on peut dire sans le flatter qu'il n'en a pris que le bon, ses ouvrages le témoignent assez.

Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique*, 1724.

Directement inspirée de la polychoralité pratiquée en Italie, que ce soit à Venise puis à Rome, la *Messe à 4 chœurs* de Charpentier est une composition tout à fait exceptionnelle, et même unique, dans la musique française de ce dernier quart de XVII^e siècle.

Alors que Claudio Monteverdi rendait son dernier soupir à Venise le 29 novembre 1643, Marc-Antoine Charpentier naissait cette année-là dans le « diocèse de Paris ». Fils d'un maître écrivain, il passe son enfance et son adolescence à Paris, dans le quartier Saint-Séverin, sans que l'on sache quoi que ce soit sur sa formation musicale. Pour des raisons tout aussi inconnues, il

part à Rome âgé d'une vingtaine d'années, où il demeure trois ans.

Lorsque le jeune homme arriva dans la cité pontificale, il dut être immédiatement frappé par l'intense vie musicale qui s'y développait. Alors que l'opéra romain (dont la période la plus éclatante se situe entre 1620 et 1660) commençait à décliner, la musique sacrée, servie par les plus grands compositeurs, déployait ses fastes dans les nombreuses et vastes églises de la ville. Outre les deux grandes institutions qu'étaient la Chapelle pontificale (la fameuse chapelle Sixtine) et la Cappella Giulia de la basilique Saint-Pierre, une douzaine d'églises dont Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie-

Majeure, Gesù et Saint-Louis-des-Français, entretenaient une chapelle régulière dont le nombre de chanteurs était variable selon l'importance du lieu. Charpentier découvre des musiques inconnues en France, tels les oratorios et les grandes pièces polychorales, elles-mêmes inspirées de ce qui se faisait à Venise. Très impressionné par tout ce qu'il entend et étudie, le Français demeurera marqué par le style italien pendant toute sa vie.

À son retour de Rome, Charpentier entra au service de Mlle de Guise, dernière descendante de l'illustre famille, qui entretenait un ensemble musical réputé dans son hôtel rue du Chaume (aujourd'hui rue des Archives). Il était aussi protégé par Élisabeth d'Orléans, dernière fille de Gaston, qui avait épousé en 1667 Louis-Joseph de Lorraine, neveu de Mlle de Guise, prenant alors le nom de Mme de Guise.

Dans son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau écrit: «Il y a des musiques à deux ou plusieurs chœurs, qui se répondent et chantent quelquefois tous ensemble. Mais cette pluralité de chœurs

simultanés, qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France: on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, et qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter». Pourtant, il est possible que la *Messe à quatre chœurs* fût jouée à Paris dans une église depuis disparue. Placée sous l'invocation de Sainte-Anne-la-Royale, en hommage à la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, cette église avait été édifiée par les Théatins, ordre fondé à Rome en 1524 par Gaétan de Thiene (1480-1547) et Pietro Carafa (1476-1559), futur pape Paul IV. Le premier se distingua par son action bénéfique en faveur des pauvres et de la formation des prêtres, voie qui sera suivie par des compagnies telle que celle des Jésuites. Les Théatins s'étaient installés à Paris en 1644 grâce à la générosité de Mazarin qui leur offrit un terrain pour établir leur congrégation et y faire construire une église qui se trouvait entre le quai des Théatins, rebaptisé quai Voltaire, et la rue de Lille, anciennement rue de Bourbon. L'édifice ne fut jamais achevé, se réduisant aux bras et à la croisée du transept dont le plan montre qu'il

pouvait toutefois accueillir une répartition de quatre chœurs de musique. Mme de Guise vouait un culte particulier à Gaétan de Thiene et fit un don pour les cérémonies de sa canonisation qui débutèrent le 13 août 1672. Datant de cette année-là, la *Messe à quatre chœurs* aurait pu y être donnée et satisfaire le goût italien des Théatins.

Si le renouveau apporté par le mouvement de la Contre-Réforme affecta en priorité l'architecture et les arts plastiques (la Sainte Thérèse du Bernin de l'église Santa Maria della Vittoria à Rome en étant l'exemple le plus emblématique), la musique sacrée resta fidèle à l'esthétique palestrinienne. C'est à Venise qu'un courant progressiste apparut notamment grâce à Giovanni Gabrieli qui, dans le domaine de la musique tant vocale qu'instrumentale, apporta un éclairage nouveau. Neveu et élève d'Andrea Gabrieli, Giovanni étudia également auprès de Roland de Lassus à la cour de Bavière à Munich. En 1586, il succéda à son oncle comme organiste et maître de chapelle de la basilique Saint-Marc de Venise. Il sut mettre à profit la disposition particulière des tribunes pour développer une écriture à plusieurs chœurs alors inouïe.

Extrait du second recueil des *Symphoniæ sacræ* (1615) publié à titre posthume, le motet *In Ecclesiis à trois chœurs* développe une forme en rondeau où les couplets pour soliste(s) ou instruments seuls alternent avec un refrain (« Alleluia ») par le tutti des effectifs. Les couplets sont gouvernés par des échanges en imitation entre les parties. Tirée du premier recueil de 1597, la *Canzon per Sonar Quarti Toni* purement instrumentale malgré son titre, est destinée à faire goûter à l'auditeur les timbres chauds et chatoyants des instruments à vent : flûtes, dulcians, cornets, sacqueboutes, bombardes et chalemies.

Lorsque Monteverdi édite les *Vêpres de la Vierge* en 1610, le compositeur n'est pas encore maître de chapelle de la basilique Saint-Marc (il le sera trois ans plus tard), exerçant à la cour du duc Vincent Ier de Mantoue. Les deux mouvements ici présents témoignent des trésors d'ingéniosité du Crémonais.

Le *Deus in adjutorium* ouvre l'office des Vêpres. Après l'intonation grégorienne, la réponse « Domine ad adjuvandum » est lancé par le chœur à six voix, scandé sur

les mêmes notes, alors que les instruments font entendre la toccata d'ouverture de l'opéra *Orfeo* composé quelques années plus tôt. Ce dispositif est interrompu à deux reprises par une ritournelle. La fin de la doxologie («Gloria patri») s'épanouit sur un «Alleluia» en homophonie à l'ensemble des parties instrumentales et vocales.

La *Sonata supra Sancta Maria* offre un autre exemple du génie de Monteverdi. Ce mouvement a comme base littéraire le texte «Sancta Maria, ora pro nobis» appartenant aux Litanies de la Sainte Vierge et comme matériau musical le cantus-firmus ou mélodie grégorienne de la Litanie des saints du rituel romain. Le thème confié aux soprani à l'unisson est repris onze fois, comme pour en épuiser le sens. Ce chant est serti dans un concert de huit instruments (deux violons, deux cornets, deux trombones, une viole *da braccio* et un trombone basse) qui contraste avec la simplicité de la mélodie. Les changements incessants de mouvements (des plus lents au plus vifs) de la sonate, mais aussi du cantus-firmus, s'effectuent par ruptures franches, offrant une constante sensation de contraste et d'instabilité, avant que le

chant et les instruments s'accordent sur la dernière répétition du texte.

Distants d'une génération, tous deux maîtres de musique de l'église Saint-Louis des Français à Rome, les deux compositeurs moins connus Paolo Agostini et Orazio Benevoli ont connu des trajets similaires. Agostini a effectué son apprentissage musical à Saint-Louis des Français. Organiste et maître de chapelle de diverses autres églises romaines, il termine sa carrière et sa vie succombant à la peste, comme maître de chœur de la Cappella Giulia. Natif de Rome, mais d'un père français (un certain Robert Vénévot exerçant la profession de pâtissier) Orazio Benevoli a également étudié la musique à Saint-Louis des Français. Sa carrière de maître de chapelle le mène jusqu'à Vienne chez l'archiduc Léopold Guillaume de Habsbourg. De retour à Rome en 1646, il dirige à son tour la Cappella Giulia. Si Charpentier – il est peu probable qu'il se soit rendu à Venise – a eu connaissance des compositions de Monteverdi et de Gabrieli grâce à l'édition de leurs œuvres, il a pu entendre *in situ* celles d'Agostini et de Benevolo restées manuscrites.

Dans le *Magnificat à cinq chœurs* d'Agostini, le procédé de l'imitation est poussé à son paroxysme, multipliant les reprises serrées des mêmes motifs et rythmiques tant aux solistes qu'aux chœurs. On retrouvera cette écriture caractéristique dans le *Magnificat à 8 voix et 8 instruments* de Charpentier. Le *Dixit Dominus à six chœurs* de Benevoli est composé selon un continuum où s'emboîtent les différents ensembles vocaux et instrumentaux en imitation, la seule pause se situant avant le « Gloria patri ». Le témoignage d'un voyageur français évoquant l'émerveillement de qu'il entendit à l'église de la Minerve, donne une idée assez précise de ces œuvres romaines :

Cette église est assez longue et spacieuse, dans laquelle il y a deux grands orgues élevés des deux côtés du maître autel où l'on avait mis deux chœurs de musique. Le long de la nef, il y avait huit autres chœurs, quatre d'un côté, et quatre de l'autre, élevés sur des échafauds de huit à neuf pieds de haut, éloignés de pareille distance les uns des autres, et se regardant tous. [...] Le contrepoint de la musique était figuré, rempli de beaux chants, et de quantités d'agréables récits. Tantôt,

un dessus du premier chœur faisait un récit, puis celui du second, du 3^e, du 4^e et du 10^e répondait. Quelquefois, ils chantaient deux, trois, quatre et cinq voix ensemble de différents chœurs, et d'autres fois les parties de tous les chœurs récitaient chacun à leur tour, à l'envi, les uns des autres. Tantôt, deux chœurs se battaient l'un contre l'autre, puis deux autres répondaient. Une autre fois, ils chantaient trois, quatre et cinq chœurs ensemble, puis une, deux, trois, quatre et cinq voix seules ; et au Gloria Patri, tous les dix chœurs reprenaient ensemble.

Réponse à un Curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639

À une époque où l'art était perçu par Louis XIV comme un enjeu politique d'identité nationale, les musiciens de la cour cultivaient des formes et un langage propres à la France qui se répandront à travers toute l'Europe, que ce soit dans l'œuvre de Purcell, Bach, Telemann ou de Haendel. Une grande partie de la musique de Charpentier se situe *a contrario* de ce mouvement général. L'une des

conséquences de son séjour romain fut son goût pour la composition de messes concertantes, genre peu prisé en France, tant à la cour qu'à Paris et dans les provinces. La messe était généralement chantée en plain-chant ou dans un style polyphonique ancien qui n'évolua guère durant les XVII^e et XVIII^e siècles. Charpentier fut quasiment le seul musicien français qui écrivit des messes dans le nouveau style concertant tel que l'on pouvait l'entendre dans les motets, caractérisé par des effectifs variés (solistes, petits ensembles, chœur et orchestre), puis par le style : alternance de récits et d'airs, effets de contrastes entre les solistes et les chœurs, dialogue des instruments et des voix, contrepunt parfois complexe. Charpentier laisse un total de douze messes d'une grande diversité qui s'échelonnent sur toute sa carrière, depuis la *Messe pour les trépassés* du début des années 1670 jusqu'à la messe *Assumpta est Maria* composée pour la Sainte-Chapelle.

L'écriture polychorale, à l'italienne, est l'une des constantes de toute l'œuvre de Charpentier, témoin durable de la forte impression qu'exerça sur lui son séjour à Rome. Outre la *Messe à quatre chœurs*, on

peut citer la *Messe pour les trépassés à 8* et la *Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes*, sans oublier le splendide *Salve regina à trois chœurs*. Une autre preuve de son intérêt pour ce procédé de composition réside dans une copie en partition que le Français réalisa de la *Missa mirabiles elationes Maris sexdecimus vocibus* de Francesco Beretta (1640-1694), assortie de *Remarques sur les Messes à 16 parties d'Italie* dans lesquelles il se livre à une analyse critique.

La *Messe à quatre chœurs* comprend les cinq parties de l'ordinaire : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Benedictus, Agnus Dei*, à quoi s'ajoute la dédicace au roi, *Domine salvum fac regem*. Depuis le règne de Louis XIII, il était de tradition de conclure aussi bien la messe que les autres offices par ce verset 10 du psaume 19 de David.

D'entrée, nous sommes saisis par le *Kyrie* exposé par chacun des chœurs, ce qui a pour effet de donner sa pleine dimension à la messe. Les interventions des chœurs se resserrent ensuite jusqu'à se joindre et dialoguer très étroitement, comme en écho. Le « Christe » est confié à deux petits ensembles des solistes issus des deux premiers

chœurs. Le *Kyrie* est repris mais selon un autre agencement que le premier. En effet, le manuscrit de Charpentier contient une indication tout à fait intéressante. En haut et à gauche de la première page, le compositeur a dessiné des croquis correspondant à la disposition des chœurs pour le premier et le second *Kyrie*, ce qui signifie que les parties chantées circulent d'un ensemble à l'autre; autrement dit, les chœurs 2 et 4 reprennent la seconde fois ce qu'ont chanté les chœurs 1 et 3 la première fois, et vice-versa, et ainsi accentuer l'effet de spatialisation. Le manuscrit abonde aussi en mentions concernant les effectifs vocaux et instrumentaux. À partir des premières, nous pouvons conclure que les deux premiers chœurs étaient à deux voix par partie, alors que les deux autres n'utilisaient qu'une seule voix, ce qui totalisait le nombre de vingt-quatre chanteurs. Pour ce qui est des instruments, hormis la (les) basse (s) continue(s), ils ne sont mentionnés que par des annotations verbales: «tout le *Kyrie* avec violons», «sans violons». Ces indications sont-elles contemporaines de la copie de la messe ou ont-elles été ajoutées bien plus tard?

En d'autres termes, la messe a-t-elle été d'abord conçue sans instruments, puis avec instruments? Difficile d'en juger car il était matériellement impossible de noter l'ensemble des voix et des instruments dans la page. Dans ce cas, Charpentier aurait copié les parties instrumentales isolément et signalé seulement les endroits où elles interviennent. Il est permis de les reconstituer en s'inspirant des parties vocales. Derrière la formation à quatre chœurs se cache souvent une écriture à deux chœurs réels (1^{er} et 3^e chœurs d'une part, 2^e et 4^e chœurs d'autre part), ce n'enlève rien à l'effet acoustique saisissant.

Le *Gloria* s'ouvre par un délicieux quatuor des voix aiguës ornées de vocalises. Puis la messe évolue en grands et lents blocs modulants particulièrement éloquents comme, lorsque, arrivés sur le mot «pax», chaque chœur énonce celui-ci, l'éclairant par des tonalités différentes. Dès lors, Charpentier exploite toutes les ressources que lui offrent ses effectifs, fragmentant son texte entre les différents chœurs à la façon des *cori spezzati* vénitiens, les réunissant en une puissante homophonie, alternant de manière variée petits chœurs de solistes et

grands chœurs, avec ou sans instruments. Le *Credo* poursuit dans la même veine, mettant en valeur certains passages du texte par un dialogue (« genitum » et « non factum »), l'amplification de la masse sonore produite par l'ajout des chœurs, du premier au quatrième (« descendit de cælis »), la belle modulation et la longue tenue (« Et incarnatus est »), les fortes dissonances

sur « Et homo factus est » soudainement chanté par un seul des chœurs, ou encore les multiples répétitions du « non [erit finis] ». Après le *Sanctus* aux belles courbes mélodiques, l'*Agnus Dei*, affirme clairement son inspiration vénitienne, reprenant exactement la rythmique syncopée et obstinée de la *Ciaccona Zefiro torna* de Monteverdi (*Scherzi musicali*, 1632).

Charpentier and Italy: Mass for four choirs

By Catherine Cessac

It was from this contact with Italy in his youth that some French purists, or rather those jealous of the excellence of his music, took the opportunity to criticise his Italian taste; for it can be said, without flattering him, that he took only the good from it, as his works amply testify.

Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique*, 1724.

Directly inspired by the polychoral style practised in Italy, both in Venice and later in Rome, Charpentier's *Messe à quatre chœurs* is a truly exceptional, even unique, composition in French music of the last quarter of the 17th century.

While Claudio Monteverdi breathed his last in Venice on 29 November 1643, Marc-Antoine Charpentier was born that same year in the “diocese of Paris”. The son of a master scribe, he spent his childhood and adolescence in Paris, in the Saint-Séverin district, and nothing is known about his musical training. For reasons that are also unknown, he left for Rome in his twenties, where he remained for three years.

When the young man arrived in the papal city, he must have been immediately struck by the intense musical life that was developing there. While Roman opera (whose most brilliant period was between 1620 and 1660) was beginning to decline, sacred music, written by the greatest composers, was flourishing in the city's many large churches. In addition to the two major institutions that were the Papal Chapel (the famous Sistine Chapel) and the Cappella Giulia in St Peter's Basilica, a dozen churches, including St John Lateran, St Mary Major, the Gesù and St Louis of the French, maintained a regular chapel whose number of singers varied according to the importance of the venue.

There, Charpentier discovered music unknown in France, such as oratorios and large polychoral pieces, themselves inspired by what was happening in Venice. Deeply impressed by everything he heard and studied, the Frenchman remained influenced by the Italian style throughout his life.

On his return from Rome, Charpentier entered the service of Mlle de Guise, the last descendant of the illustrious family, who maintained a renowned musical ensemble in her mansion on Rue du Chaume (now Rue des Archives). He was also protected by Elisabeth d'Orléans, the last daughter of Gaston d'Orléans, who had married Louis-Joseph de Lorraine, Mlle de Guise's nephew, in 1667, taking the name Mme de Guise.

In his *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau wrote: "There is music for two or more choirs, which respond to each other and sometimes sing together. But this plurality of simultaneous choirs, which is quite common in Italy, is little used in France. Here it is felt that it does not produce a very great effect, that the

composition is not very easy, and that too many musicians are needed to perform it". However, it is possible that the *Messe à quatre chœurs* was performed in Paris in a church that no longer exists. Dedicated to Sainte-Anne-la-Royale, in homage to Queen Anne of Austria, mother of Louis XIV, this church was built by the Theatines, an order founded in Rome in 1524 by Gaetano da Thiene (1480-1547) and Pietro Carafa (1476-1559), the future Pope Paul IV. The former distinguished himself through his charitable work with the poor and the training of priests, a path that would be followed by orders such as the Jesuits. The Theatines settled in Paris in 1644 thanks to the generosity of Mazarin, who offered them land to establish their congregation and build a church between the Quai des Théatins, renamed Quai Voltaire, and the Rue de Lille, formerly Rue de Bourbon. The building was never completed, being reduced to the arms and transept, the plan of which shows that it could have nevertheless accommodated four choirs. Madame de Guise had a particular devotion to Gaetano da Thiene and made a donation for the ceremonies

of his canonisation, which began on 13 August 1672. Dating from that year, the *Messe à quatre chœurs* could have been performed there, satisfying the Italian taste of the Theatines.

While the renewal brought about by the Counter-Reformation primarily affected architecture and the visual arts (the most emblematic example being Bernini's Saint Teresa in the church of Santa Maria della Vittoria in Rome), sacred music remained faithful to the Palestrina aesthetic. It was in Venice that a progressive movement emerged, thanks in particular to Giovanni Gabrieli, who put both vocal and instrumental music in a new light. The nephew and pupil of Andrea Gabrieli, Giovanni also studied with Roland de Lassus at the Bavarian court in Munich. In 1586, he succeeded his uncle as organist and choirmaster at St Mark's Basilica in Venice. There he was able to take advantage of the particular layout of the galleries to develop a style of writing for several choirs that was unheard of at the time.

Taken from the second collection of *Symphoniæ sacræ* (1615), published posthumously, the motet *In Ecclesiis à trois chœurs* develops a rondeau form in which the verses for soloist(s) or solo instruments alternate with a refrain (“Alleluia”) sung by the entire ensemble. The verses are governed by imitative exchanges between the parts. Taken from the first collection of 1597, the *Canzon per Sonar Quarti Toni*, despite its title, is purely instrumental and is intended to give the listener a taste of the warm, shimmering timbres of wind instruments: flutes, dulcianes, cornetts, sackbuts, bombards and shawms.

When Monteverdi published the *Vespers of the Virgin* in 1610, the composer was not yet chapel master at St Mark's Basilica (he would become so three years later), but was working at the court of Duke Vincent I of Mantua. The two movements presented here testify to the Cremonese composer's ingenuity.

The *Deus in adjutorium* opens the Vesper service. After the Gregorian intonation, the six-part choir launches into the responsory “Domine ad adjuvandum”, chanted on

the same notes, while the instruments play the opening toccata from his opera *Orfeo*, composed a few years earlier. This arrangement is interrupted twice by a ritornello. The end of the doxology (“Gloria patri”) blossoms into an “Alleluia” in homophony with all the instrumental and vocal parts.

The *Sonata supra Sancta Maria* is another example of Monteverdi's genius. This movement's textual material is taken from the “Sancta Maria, ora pro nobis” from the Litany of the Blessed Virgin Mary, and uses the cantus firmus or Gregorian melody from the Litany of the Saints from the Roman Rite as its musical material. The theme entrusted to the sopranos in unison is repeated eleven times, seemingly compelling listeners to fully grasp the text's full meaning. This chant is set in a concert of eight instruments (two violins, two cornets, two trombones, *a viola da braccio* and a bass trombone) which contrasts with the simplicity of the melody. The continuous changes of movement (from the slowest to the liveliest) in the sonata, as well as in the cantus firmus, are effected by sharp breaks, offering a constant sensation

of contrast and instability, before the chant and the instruments come together on the last repetition of the text.

A generation apart, the two lesser-known composers Paolo Agostini and Orazio Benevoli were both *maîtres de musique* (music directors) at the *Église Saint-Louis des Français* in Rome, and followed similar paths. Agostini completed his musical training at the *Église Saint-Louis des Français*. Organist and *maître de chapelle* (choirmaster) at various Roman churches, he ended his career and his life succumbing to the plague, as choirmaster of the *Cappella Giulia*. A native of Rome, but with a French father (a certain Robert Vénevot, a pastry chef), Orazio Benevoli also studied music at *Saint-Louis des Français*. His career as a *maître de chapelle* took him to Vienna, where he worked for Archduke Leopold William of Habsburg. Returning to Rome in 1646, he took over the direction of the *Cappella Giulia*. Although Charpentier – who is unlikely to have visited Venice – was familiar with the compositions of Monteverdi and Gabrieli through publications of their works, he was able to hear those of Agostini and

Benevolo, which remained in manuscript form, performed *in situ*.

In Agostini's *Magnificat à cinq chœurs* the process of imitation is taken to its extreme, with multiple closely-spaced repetitions of the same motifs and rhythms by both soloists and choirs. This characteristic style can be found in Charpentier's *Magnificat à 8 voix et 8 instruments*. Benevoli's *Dixit Dominus à six chœurs* is composed as a continuum in which the various vocal and instrumental ensembles fit together in imitation, with the only rest coming before the "Gloria patri". The account of a French traveller describing his amazement at what he heard in the Church of Minerva gives a fairly accurate idea of these Roman works:

"This church is quite long and spacious, with two large organs raised on either side of the high altar, where two choirs were placed. Along the nave there were eight other choirs, four on one side and four on the other, raised on scaffolding eight to nine feet high, at the same distance from each other, and all facing each other. [...] The music's counterpoint was figurative, filled with beautiful chants and lots of pleasant solo passages. Sometimes, a tenor from

the first choir sang a solo passage, then one from the second, third, fourth and tenth would respond. Sometimes, two, three, four and five voices from different choirs sang together in harmony, and at other times the parts of all the choirs declaimed responsively, competing with each other. Sometimes two choirs battled each other, then two others would respond. Another time, three, four and five choirs sang together, then one, two, three, four and five voices alone; and at the Gloria Patri, all ten choirs would join together again.

*Response to a Curious Person,
on the feeling of Italian music,
written in Rome on 1 October 1639*

At a time when art was seen by Louis XIV as a political issue of national identity, court musicians cultivated forms and a language specific to France that would spread throughout Europe, whether in the works of Purcell, Bach, Telemann or Handel. Much of Charpentier's music stands in contrast to this general movement. One of the consequences of his stay in Rome was his taste for composing concertante masses, a genre that was not very popular in France, either at court or in Paris and

the provinces. Mass was generally sung in plainchant or in an ancient polyphonic style that hardly evolved during the 16th and 17th centuries. Charpentier was virtually the only French musician to write masses in the new concertante style heard in motets, characterised by varied instrumentation (soloists, small ensembles, choir and orchestra) and by the style itself: alternating declamatory and lyrical solos, contrasting effects between soloists and choirs, dialogue between instruments and voices, and sometimes complex counterpoint. Charpentier left a total of twelve highly diverse masses spanning his entire career, from the *Messe pour les trépassés* (Mass for the Dead) in the early 1670s to the *Assumpta est Maria*, composed for the Sainte-Chapelle.

The Italian-style polychoral writing is a constant feature of Charpentier's entire oeuvre, a lasting testimony to the strong impression his time in Rome made on him. In addition to the *Messe à quatre chœurs*, other notable works include the *Messe pour les trépassés à 8* and the *Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes*, not to mention the splendid *Salve regina à trois chœurs*.

Further evidence of his interest in this compositional technique can be found in a copy of the score of Francesco Beretta's (1640-1694) *Missa mirabiles elationes Maris sexdecimus vocibus*, accompanied by *Remarks on 16-part Masses in Italy*, in which he offers a critical analysis.

The *Messe à quatre chœurs* comprises the five parts of the ordinary Mass: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* and *Benedictus*, *Agnus Dei*, plus the dedication to the king, *Domine salvum fac regem*. Since the reign of Louis XIII, it had been traditional to conclude both Mass and other services with this verse 10 of Psalm of David 19.

From the outset, we are struck by the *Kyrie* performed by each of the choirs, which gives the Mass its full dimension. The choirs' interventions then draw closer together until they join and dialogue very closely, as if echoing each other. The "Christe" is entrusted to two small groups of soloists from the first two choirs. The *Kyrie* is repeated but in a different arrangement from the first. In fact, Charpentier's manuscript contains a very interesting indication. At the top left

of the first page, the composer has drawn sketches corresponding to the arrangement of the choirs for the first and second *Kyrie*, which means that the sung parts circulated from one ensemble to another. In other words, choirs 2 and 4 repeat what choirs 1 and 3 sang the first time, and vice versa, thus accentuating the spatial effect. The manuscript also contains many references to the vocal and instrumental forces Charpentier wanted. From the first ones, we can conclude that the first two choirs were in two parts, while the other two used only one part, making a total of twenty-four singers. As for the instruments, apart from the continuo bass(es), they are only mentioned in verbal annotations: “the entire *Kyrie* with violins”, “without violins”. Are these indications contemporary with the copy of the mass or were they added much later? In other words, was the mass originally conceived without instruments, then with instruments? It is difficult to judge, as it was physically impossible to notate all the voices and instruments on the page. In this case, Charpentier would have copied the instrumental parts separately, only marking the places where they occur.

It is possible to reconstruct them using the vocal parts as inspiration. Behind the four-choir formation often lies a two-choir writing (1st and 3rd choirs on the one hand, 2nd and 4th choirs on the other), which in no way detracts from the striking acoustic effect.

The *Gloria* opens with a delightful quartet of high voices embellished with vocalises. The mass then evolves into large, slow, modulating blocks that are particularly eloquent, such as when, on the word “pax”, each choir intones it, illuminating it with different tonalities. From then on, Charpentier exploits all the resources available to him, fragmenting his text between the different choirs in the manner of Venetian *cori spezzati* (separated choirs), bringing them together in a powerful homophony, alternating in a varied manner between small soloist choirs and large choirs, with or without instruments. The *Credo* continues in the same vein, highlighting certain passages of the text through dialogue (“genitum” and “non factum”), the amplification of the sound mass produced by the addition of the choirs, from the first to

the fourth (“descendit de cælis”), the beautiful modulation and long sustain “Et incarnatus est”), the strong dissonances on “Et homo factus est” suddenly sung by only one of the choirs, and the multiple repetitions of “non [erit finis]”. After

the *Sanctus* with its beautiful melodic curves, the *Agnus Dei* clearly affirms its Venetian inspiration, taking up exactly the syncopated and ostinato rhythm of Monteverdi's *Ciaccona Zefiro torna* (*Scherzi musicali*, 1632).



Jean-Baptiste Nicolas, Chapelle Royale du Château de Versailles, 2023

Jean-Baptiste Nicolas

Né en 1994, Jean-Baptiste Nicolas étudie tout d'abord les instruments à claviers avant de se tourner vers la musicologie où il se découvre un intérêt de premier ordre pour la musique ancienne, à travers l'étude principale des musiques baroques d'Europe centrale des XVII^e et XVIII^e siècles.

En complément, il étudie de près les musiques médiévales à partir du XIII^e siècle afin d'approfondir l'approche sémiologique et sémantique de la musique de ses origines à son application au XVII^e siècle.

Étudiant au CNSM de Paris de 2015 à 2023, il s'y perfectionne en musicologie, direction d'orchestre et trompette baroque. De ses nombreuses activités musicales, il

a ainsi l'occasion de jouer sous la baguette d'Emmanuelle Haïm, Hervé Niquet, Alessandro Moccia, Stéphanie-Marie Degand, Marcel Pérez ou encore d'assister Jean-Christophe Spinosi...

Il fonde en 2017 le Consort Musica Vera qu'il dirige depuis lors, élargissant sans cesse les horizons des répertoires et pratiques musicales.

Titulaire d'un master de musicologie et de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il enseigne au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris ainsi que dans les conservatoires d'arrondissement depuis 2019. Depuis 2024, il dirige la maîtrise de la Cathédrale du Puy-en-Velay.

Born in 1994, Jean-Baptiste Nicolas first studied keyboard instruments before turning to musicology, where he discovered a passionate interest in early music, studying mainly Central European

baroque music from the 17th and 18th centuries.

In addition, he closely studied mediaeval music from the 13th century onwards, in

order to gain a deeper understanding of the semiological and semantic approach to music, from its origins to its application in the 17th century.

He studied at the CNSM de Paris from 2015 to 2023, where he perfected his skills in musicology, orchestral conducting and baroque trumpet. His many musical activities have given him the opportunity to play for conductors including Emmanuelle Haïm, Hervé Niquet, Alessandro Moccia, Stéphanie-Marie Degand and Marcel Pérez, as well as assisting Jean-Christophe Spinosi, among others.

In 2017, he founded Le Consort Musica Vera, which he has directed ever since, continuing to expand the horizons of musical repertoires and practices.

He holds a master's degree in Musicology and Pedagogy from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, and has taught at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, as well as other local conservatoires, since 2019. Since 2024, he has been leading the maîtrise de la Cathédrale du Puy-en-Velay (children choir of Le Puy-en-Velay Cathedral).



Jean-Baptiste Nicolas, Chapelle Royale du Château de Versailles, 2023



Le Consort Musica Vera, Chapelle Royale du Château de Versailles, 2023

Le Consort Musica Vera

Né en 2017 au sein du Conservatoire National Supérieur de Paris, le Consort Musica Vera est spécialisé dans l'interprétation de la musique baroque, et principalement dans le répertoire d'Europe centrale du XVII^e siècle. En effectifs variables selon les programmes, il recherche une sonorité originale inspirée par les sources historiques, reposant sur l'usage d'un continuo massif, de voix brillantes et de vents dont la diversité de timbres apporte une palette de couleurs inédite.

Conformément aux usages du XVII^e siècle, l'ensemble est attaché à spatialiser les instruments et les voix, donnant une présence marquée aux différentes individualités sonores. Pour l'auditeur,

elle permet à la fois une totale immersion sonore et une nouvelle perception de l'espace polyphonique et architectural.

Son répertoire de prédilection est ainsi la musique sacrée et spatialisée de Prague, Salzbourg, Leipzig, Vienne, Kroměříž, mais aussi celle de Rome et Venise. Le Consort invite régulièrement des enfants issus de maîtrises à renforcer les chœurs et à s'initier à cette musique.

Le Consort réunit de 7 jusqu'à 65 musiciens selon les programmes présentés et se produit régulièrement à travers la France: Chapelle Royale de Versailles, CNSMDP, Festival du Monastier-sur-Gazeille, Festival Bach de Toul...

Founded in 2017 at the Conservatoire National Supérieur de Paris, Le Consort Musica Vera specialises in performing baroque music, mainly from the Central European repertoire of the 17th century. With performers varying according to the programmes, it strives for an original sound inspired by historical sources, based on the use of an expansive continuo, brilliant voices and wind instruments with a diversity of timbres that make for an unprecedented palette of colours.

In line with 17th century customs, the ensemble is committed to spatialising instruments and voices, giving a marked presence to the different sonic individualities. For the listener, this offers a full immersion in sound and a

new perception of the polyphonic and architectural space.

Its has a particular penchant for the repertoire of sacred and spatialised music from Prague, Salzburg, Leipzig, Kroměříž and Vienna, as well as Rome and Venice. Le Consort regularly hosts children from choir schools in order to bolster the choirs and offer an introduction to this music.

Le Consort brings together between 7 and 65 musicians according to the programmes presented and regularly performs throughout France, at such venues as the Chapelle Royale de Versailles, CNSMDP and the Monastier-sur-Gazeille and Bach de Toul festivals.



Manuscrit autographe de la Messe à quatre choeurs, Marc-Antoine Charpentier, ca 1670



Chœur de l'Opéra Royal

Chœur de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Le Chœur de l'Opéra Royal, créé en 2022 pour les projets liés à la saison musicale de l'Opéra Royal de Versailles, est constitué de chanteurs spécialistes du répertoire baroque et lyrique, notamment français, dans un effectif allant de douze à trente-six interprètes selon les programmes. Recrutés sur audition, ces chanteurs se destinent à la défense du chant français sacré et d'opéra, mais sont ouverts à l'ensemble des répertoires classiques.

Le Chœur de l'Opéra Royal a inauguré sa carrière avec le projet *Gloire Immortelle* (Berlioz, Bizet etc) en juillet 2022, accompagné de l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine et du Chœur de l'Armée Française, tous placés sous la direction d'Hervé Niquet (concert à l'Opéra Royal et CD à paraître). Durant la saison 2022-2023, le Chœur participe à l'enregistrement des *hymnes du Couronnement* de Purcell et Haendel, et les donnera en concert sous la

direction de Gaétan Jarry pour la réception du Roi Charles III à Versailles. Le Chœur participe également à l'enregistrement du programme *Dis-moi Vénus*, récital de la soprano Marie Perbost accompagnée de l'Orchestre de l'Opéra Royal sous la direction de Gaétan Jarry, qui sera donné en concert à l'automne 2023 pour le Gala des Amis de l'Opéra Royal. Le Chœur est également partie prenante de l'enregistrement et du concert des *Génies*, opéra de Mademoiselle Duval, avec l'Ensemble Il Caravaggio sous la direction de Camille Delaforge.

Lors de la saison 2023-2024, le chœur se produira sur la scène de l'Opéra Royal pour la production scénique de *Giulietta e Roméo* de Zingarelli, sous la direction de Stefan Plewniak, mise en scène de Gilles Rico. Puis viendront *Don Giovanni* de Mozart, dirigé par Gaétan Jarry, mise en scène de Marshall Pynkoski, et *Orfeo* de Monteverdi sous la

direction de Jordi Savall et mis en scène par Pauline Bayle; enfin *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart, chanté en français, dirigé par Gaétan Jarry, mise en scène de Michel Fau.

Parmi de nombreux projets de concerts, on citera *Le Messie* de Haendel qui sera donné pour Noël à La Chapelle Royale de Versailles!

Chœur de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

The Royal Opera Choir, which was created in 2022 for projects related to the Royal Opera of Versailles musical season, is made up of singers who specialise in the baroque and opera repertoire, and French in particular, with twelve to thirty-six choristers taking part depending on the programmes. The singers audition to be chosen to join the choir, and generally focus on French religious and opera singing, but are open to all of the classic repertoires.

The Royal Opera Choir started on its path with the *Gloire Immortelle* project (Berlioz, Bizet etc.) in July 2022, accompanied by

the French Republican Guard Symphony Orchestra and the French Army Choir, all conducted by Hervé Niquet (concert at the Royal Opera with CD to be released). During the 2022-2023 season, the Choir took part in recording Purcell and Handel's *Coronation Anthems*, and will perform them in a concert conducted by Gaétan Jarry, when King Charles III is received at Versailles. The Choir is also taking part in the recording of the *Dis-moi Vénus* programme, a recital by the soprano Marie Perbost accompanied by the Royal Opera Orchestra conducted by Gaétan Jarry, a concert of which will be performed in Autumn 2023 for the Friends of the Royal Opera Gala. The Choir is also

involved in the recording and concert of *Génies*, an opera by Mademoiselle Duval, with the Ensemble Il Caravaggio conducted by Camille Delaforge.

During the 2023-2024 season, the choir will perform on the stage of the Royal Opera for the staged production of *Giulietta e Roméo* by Zingarelli, conducted by Stefan Plewniak, staged by Gilles Rico. It will be followed by Mozart's *Don Giovanni*,

conducted by Gaétan Jarry and staged by Marshall Pynkoski, and *Orfeo* by Monteverdi conducted by Jordi Savall and staged by Pauline Bayle; finally *Die Entführung aus dem Serail* by Mozart, sung in French, conducted by Gaétan Jarry, and staged by Michel Fau.

Handel's *Messiah* is one of the many concert projects that can be mentioned, which will be performed for Christmas in the Royal Chapel at Versailles!

Le Chœur de la Maîtrise de Paris | CRR

La Maîtrise du CRR de Paris, fondée en 1980 à l'initiative de la Mairie de Paris et du Ministère de la Culture, est un département de la filière voix du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris. Elle compte une centaine d'enfants scolarisés du CM1 à la Terminale et répartis dans trois chœurs: le Chœur d'Enfants, le Chœur et l'Ensemble Vocal.

Le Chœur de la Maîtrise du CRR de Paris est constitué d'une quarantaine d'enfants âgés de dix à seize ans qui suivent une

scolarité en double cursus: école le matin et formation musicale complète l'après-midi.

Ils travaillent quotidiennement les répertoires variés de l'art polyphonique et se produisent régulièrement en concert notamment à la Philharmonie de Paris, à la Seine Musicale, à la Chapelle Royale de Versailles, au musée du Louvre et à la Cité de l'architecture et du patrimoine, interprétant des programmes très variés, allant de la musique médiévale à la création contemporaine.

The Maîtrise du CRR de Paris, founded in 1980 on the initiative of the Mairie de Paris and the Ministère de la Culture, is a voice department of the Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris. It has a membership of around one hundred

children from CM1 to Terminale, divided into three choirs: the Children's Choir, the Choir and the Vocal Ensemble.

The Maîtrise du CRR de Paris choir is made up of around forty children aged between ten and sixteen who follow a double

curriculum: school in the morning and full musical training in the afternoon.

They work daily on a wide range of polyphonic repertoires and give regular concerts, notably at the Philharmonie de

Paris, the Seine Musicale, the Chapelle Royale de Versailles, the Musée du Louvre and the Cité de l'architecture et du patrimoine, performing a wide range of programmes, from medieval music to contemporary works.

MESSE À QUATRE CHOEURS · CORI SPEZZATI

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Deus in Auditorium

1. Deus, in adiutorium meum intende.
Domine, ad adjuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen. Alleluia.

1. Dieu, viens à mon aide.
Seigneur, viens vite à mon secours!
Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit.
comme Il était au commencement,
maintenant et toujours pour les siècles des siècles.
Amen. Alléluia.

1. Make haste, O God, to deliver me!
O Lord, make haste to help me!
Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit,
As it was in the beginning, is now,
and ever shall be, world without end.
Amen. Alleluia.

Orazio Benevoli (1605-1672)

Dixit Dominus à six chœurs

2. Dixit Dominus Domino meo
sede a dextris meis donec ponam
inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis
tuæ emittet Dominus
ex Sion dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuæ
in splendoribus
sanctorum ex utero ante
luciferum genui te.
Juravit Dominus et non poenitebit eum
tu es sacerdos in æternum
secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis

2. Parole de l'Éternel à mon Seigneur :
Assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je fasse
de tes ennemis ton marchepied.
L'Éternel étendra de Sion
le sceptre de ta puissance :
Domine au milieu de tes ennemis.
Ton peuple est plein d'ardeur, quand tu rassembles
ton armée; avec des ornements sacrés,
du sein de l'aurore ta jeunesse
vient à toi comme une rosée.
L'Éternel l'a juré, et il ne s'en repentira point :
Tu es sacrificateur pour toujours,
à la manière de Melchisédek.
Le Seigneur, à ta droite,

2. The Lord says to my lord:
“Sit at my right hand until I make your enemies
a footstool for your feet.”
The Lord will extend
your mighty scepter from Zion,
saying, “Rule in the midst of your enemies!”
Your troops will be willing on your day of battle.
Arrayed in holy splendor,
your young men will come to you
like dew from the morning's womb
The Lord has sworn and will not change his mind:
“You are a priest forever,
in the order of Melchizedek.”
The Lord is at your right hand;

confregit in die iræ suæ reges.
Judicabit in nationibus implebit
ruinas conquassabit
capita in terra multorum.
De torrente in via bibet
propterea exaltabit caput.

brise des rois au jour de sa colère.
Il exerce la justice parmi les nations :
tout est plein de cadavres ;
Il brise des têtes sur toute l'étendue du pays.
Il boit au torrent pendant la marche :
C'est pourquoi il relève la tête.

he will crush kings on the day of his wrath.
He will judge the nations,
heaping up the dead
and crushing the rulers of the whole earth.
He will drink from a brook along the way,
and so he will lift his head high.

Claudio Monteverdi

Sonata supra Sancta Maria

3. Sancta Maria, ora pro nobis.

3. Sainte Marie, priez pour nous.

3. Holy Mary, pray for us.

Giovanni Gabrieli (1557-1612)

In Ecclesiis à trois chœurs

4. In ecclesiis benedicite Domino. Alleluia
In omni loco Dominationis benedic
anima mea, Dominum. Alleluia
In Deo salutari meo et Gloria mea
Dominus auxilium meum et spes mea
in Deo est. Alleluia
Deus noster, te invocamus, te adoramus
Libera nos, vivifica nos, Alleluia
Deus, adiutor noster in aeternum. Alleluia.

4. Dans les églises, bénissons le Seigneur. Alléluia.
En tout lieu de son règne, bénis le Seigneur,
ô mon âme. Alléluia.
En Dieu, mon salut et ma gloire.
Le Seigneur est mon aide, et mon espoir
est en Dieu. Alléluia.
Notre Dieu, nous t'invoquons, nous t'adorons.
Libère-nous, fais-nous revivre. Alléluia.
Dieu, notre secours pour l'éternité. Alléluia

4. Bless the Lord in the congregation. Alleluia.
In every region of his power,
may my soul bless the Lord, Alleluia.
In God is my salvation and my glory.
The Lord is my aid, and my hope
is in God. Alleluia.
Our God, we call upon you, we adore you;
liberate us, revive us. Alleluia.
God, our Helper forever. Alleluia.

Paolo Agostini (1583-1629)

Magnificat à cinq chœurs

5. Magnificat anima mea Dominum,
Et exsultavit spiritus meus in Deo salvatore meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae.
Ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est.
Et sanctum nomen eius. Et misericordia eius
a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo.
Dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israël puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri et Filio
et Spiritu Sancto,
sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

5. Mon âme exalte le Seigneur,
Mon esprit exulte en Dieu, mon Sauveur.
Il s'est penché sur son humble servante ;
Désormais, toutes les générations
me diront bienheureuse.
Le Puissant fit pour moi des merveilles.
Saint est son nom. Sa miséricorde s'étend
d'âge en âge sur ceux qui le craignent.
Déployant la force de son bras,
il disperse les orgueilleux.
Il renverse les puissants de leurs trônes,
il élève les humbles.
Il comble de biens les affamés,
renvoie les riches les mains vides.
Il relève Israël, son serviteur,
il se souvient de son amour.
De la promesse faite à nos pères, en faveur
d'Abraham et de sa descendance, à jamais.
Gloire au Père, au Fils,
et au Saint Esprit,
Maintenant et à jamais,
dans les siècles et les siècles. Amen.

5. My soul glorifies the Lord,
and my spirit rejoices in God my Savior,
for he has looked with favor on the humble state of his servant.
From now on all generations
will call me blessed,
for the Mighty One has done great things for me—
holy is his name. His mercy extends to those
who fear him, from generation to generation.
He has shown the strength of his arm,
he has scattered those who are proud in their inmost thoughts.
He has brought down rulers from their thrones
but has lifted up the humble.
He has filled the hungry with good things
but has sent the rich away empty.
He has helped his servant Israel,
remembering to be merciful
to Abraham and his descendants forever,
just as he promised our ancestors.
Glory to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit,
as it was in the beginning, is now,
and will be forever. Amen.

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Messe à 4 chœurs H.4

7. Kyrie eleison
8. Christe eleison
9. Kyrie eleison

7. Seigneur, prends pitié
8. Christ, prends pitié
9. Seigneur, prends pitié

7. Lord, have mercy.
8. Christ, have mercy.
9. Lord, have mercy.

10. Gloria in excelsis Deo et
in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te,
glorificamus te, gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
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.

11. Credo in unum Deum Patrem omnipotentem,
factorem cæli et terræ, visibilium omnium,
et invisibilium. 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.
Qui propter nos homines, et propter nostram
salutem descendit de cælis.
Et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria Vergine:
et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

10. Gloire à Dieu, au plus haut des cieux
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.
Seigneur Dieu, Roi du Ciel,
Dieu le Père tout puissant.
Seigneur Fils unique Jésus-Christ, Seigneur Dieu,
Agneau de Dieu, le Fils du Père,
Toi qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde,
reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous
Car Toi seul es Saint, Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut,
Jésus-Christ, avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

11. Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant
créateur du ciel et de la terre, de l'univers
visible et invisible. Je crois en un seul Seigneur,
Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu,
Né du Père avant tous les siècles.
Il est Dieu, né de Dieu, lumière,
née de la lumière, vrai Dieu, né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé, de même nature
que le Père et par lui tout a été fait.
Pour nous les hommes, et pour notre salut,
il descendit du ciel.
Par l'Esprit-Saint,
il a pris chair de la Vierge Marie,
et s'est fait homme. Crucifié pour nous,
sous Ponce Pilate il souffrit sa passion et fut mis

10. Glory to God in the highest,
and on earth peace to people of good will.
to people of good will.

We praise you, we bless you, we adore you,
we glorify you, we give you thanks
for your great glory,
Lord God, heavenly King,
O God almighty Father.
Lord Jesus Christ, Only Begotten Son,
Lord God, Lamb of God, Son of The Father,
you take away the sins of the world,
have mercy on us; you take away
the sins of the world,
receive our prayer;
you are seated at the right hand of the Father
have mercy on us. For you alone
are the Holy One, you alone are the Lord,
you alone are the Most High, Jesus Christ,
with the Holy Spirit,
in the glory of God the Father. Amen.

11. I believe in one God, the Father almighty,
maker of heaven and earth, and of all things visible
and invisible. And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,
born of the Father before all ages;
God from God, Light from Light,
true God from true God,
begotten, not made, of one Being with the Father.
Through him all things were made.
For us men and for our salvation,
he came down from heaven:
by the power of the Holy Spirit
he was born of the Virgin Mary,
and became man. For our sake he was crucified
under Pontius Pilate; he suffered died and was buried.

Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos,
et mortuos: cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum,
et vivificantem: qui ex Patre, Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur,
et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum
baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi sæculi. Amen.

12. Sanctus
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis!

13. Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Marc-Antoine Charpentier

Domine salvum fac regem H. 285

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

au tombeau. Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures.
Il monta au ciel; il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire, pour juger les vivants
et les morts; et son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint, qui est Seigneur
et qui donne la vie; il procède du Père et du Fils.
Avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration
et même gloire; il a parlé par les Prophètes.
Je crois en l'Église, une, sainte, catholique
et apostolique. Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir. Amen.

12. Saint le Seigneur, Dieu de l'univers
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux!
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux!

13. Agneau de Dieu
qui enlève le péché du monde,
prends pitié de nous.
Agnus de Dieu
qui enlève le péché du monde,
donne-nous la paix.

14. Seigneur, sauvez le Roi
et exaucez-nous
lorsque nous vous invoquons.

On the third day he rose again
in fulfillment of the Scriptures;
he ascended into heaven and is seated at the right hand
of the Father. He will come again in glory to judge
the living and the dead, and his kingdom will have no end.
I believe in the Holy Spirit, the Lord, the giver of life,
who proceeds from the Father and the Son.
With the Father and the Son he is worshipped and glorified.
He has spoken through the Prophets.
We believe in one holy catholic and apostolic Church.
We acknowledge one baptism
for the forgiveness of sins.
We look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

12. Holy Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest!
Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!

13. Lamb of God,
who takes away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God,
who takes away the sins of the world,
grant us peace.

14. Lord, save our King
and hear us in the day
in which we shall call upon you.

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 FONDATION 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 Royal.

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!

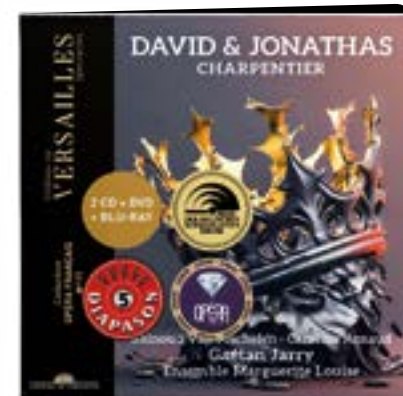
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE
OPERA
VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 9 au 12 novembre 2024 à la Chapelle Royale du Château de Versailles.

Direction artistique, prise de son et post-production : Florent Ollivier
assisté de Jean Viardot et Maëlle Milet
Montage : Jean Viardot

Traductions anglaises : LanguageWire

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](https://www.instagram.com/operaroyal.chateauversailles)

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

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

Château de
VERSAILLES
Spectacles




**OPÉRA
ROYAL**
CHÂTEAU DE VERSAILLES

Couverture : *Un ange jouant du luth*, Melozzo da Forli, ca. 1480. © Domaine public.
p. 10, 14, 15, 16, 40 © Domaine public ; p. 33, 36, 37 © Franz Griens ;
p. 41 © Pascal Le Mée ; p. 52 © Agathe Poupenev.
4^{ème} de couverture : *L'ange gardien*, Marcantonio Franceschini, 1716
© Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.



L'ange gardien, Marcantonio Franceschini, 1716