

Château de

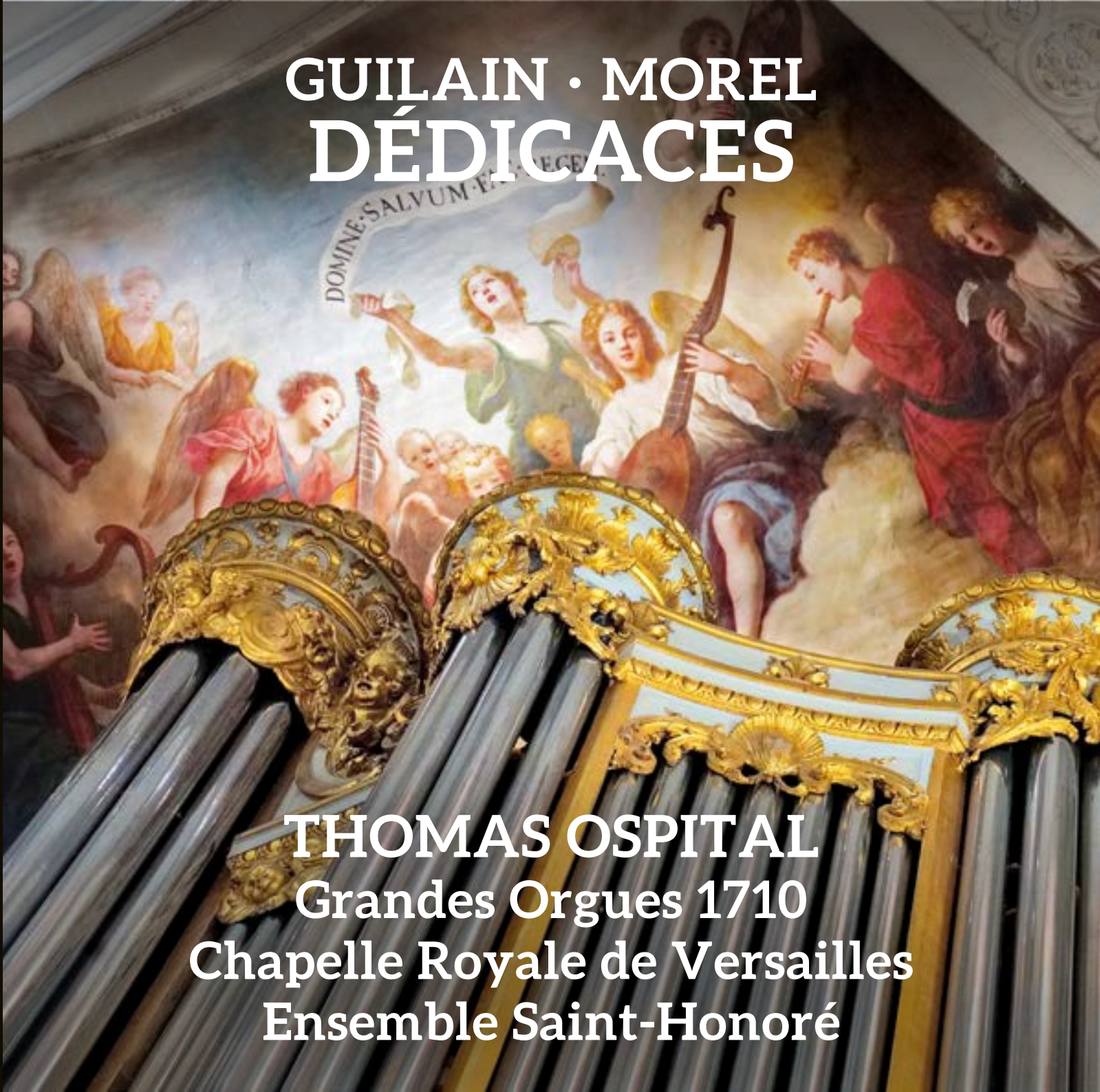
VERSAILLES

Spectacles

Collection
L'ÂGE D'OR
DE L'ORGUE FRANÇAIS
N°15



GUILAIN · MOREL DÉDICACES



THOMAS OSPITAL
Grandes Orgues 1710
Chapelle Royale de Versailles
Ensemble Saint-Honoré

MENU

Jean Adam Guilain (ca 1680 – après 1739)

78'24

Jacques Morel (ca 1680 – ca 1740)

DÉDICACES

Ensemble de suites extraites de *Pièces d'orgue pour le Magnificat* (1706) de Jean Adam Guilain et du *Premier Livre de Pièces de viole* (1709) de Jacques Morel.

Jean Adam Guilain

Suite du premier ton

1	Plein jeu	1'50
2	Trio	1'24
3	Duo	1'01
4	Basse de Trompette	1'41
5	Récit	2'03
6	Dialogue	1'43
7	Petit Plein jeu	1'07

Jacques Morel

8	Suite deuxième : Allemande <i>La Jolie</i>	2'22
9	Suite quatrième : Chaconne en trio – basse et dessus de viole*	6'20

Jean Adam Guilain

Suite du second ton

10	Plein jeu	2'08
11	Tierce en taille	3'14
12	Petit Plein jeu	0'41
13	Duo	1'17
14	Basse de Trompette	1'20
15	Trio de Flûtes	1'57
16	Dialogue	2'29

Jacques Morel

17	Suite quatrième : Fantaisie (gayement)	0'57
18	Suite deuxième : Prélude	1'55
19	Suite troisième : <i>Boutade de Saint-Germain</i>	1'08
20	Suite première : Courante**	2'05

Jean Adam Guilain

Suite du troisième ton

21	Plein jeu	2'12
22	Quatuor	2'45
23	Dialogue de Voix humaine	3'06
24	Basse de Trompette	1'32
25	Petit Plein jeu	0'41
26	Duo	1'19
27	[Dialogue]	2'01

Jacques Morel

28	Suite deuxième : <i>Le Folet</i>	2'38
29	Suite troisième : Prélude	2'19
30	Suite troisième : <i>Échos de Fontainebleau</i>	2'23
31	Suite première : Sarabande <i>l'Agréable</i>	3'34

Jean Adam Guilain

Suite du quatrième ton

32	Plein jeu	1'46
33	Cromhorne en taille	3'22
34	Duo	1'47
35	Basse de Cromhorne	1'57
36	Petit Plein jeu	2'45
37	Trio	1'03
38	Dialogue	2'32

Thomas Ospital, orgue de tribune

Ensemble Saint-Honoré

Sacha Lévy, basse de viole

Basse continue :

Lukas Schneider, basse de viole et dessus de viole*

Brice Saily, clavecin

Valentin Rouget, cabinet d'orgue, clavecin et direction musicale**

* Lukas Schneider interprète la piste 9

** Valentin Rouger interprète la piste 20



Chapelle Royale de Versailles



*Quartier du Pont-Neuf, où habitait Guilain.
En bas se situent la collégiale Saint-Honoré et le Palais Royal. Plan de Turgot, 1734.*

DÉDICACES

Par Vincent Genvrin

Un problème d'*alternatim*

Les *Pièces d'orgue pour le Magnificat* de Guilain sont à l'évidence destinées à alterner avec la psalmodie du Cantique de la Vierge, chanté à la fin de l'office de vêpres. Il faut toutefois remarquer que chacune des quatre *Suites* comporte sept versets et non six. C'était alors une pratique courante pour que l'orgue puisse aussi répondre au *Benedictus* des laudes (le cantique de Zacharie), lequel nécessite un verset instrumental de plus que le *Magnificat*.

On conçoit dès lors le problème que pose l'œuvre de Guilain dans le cadre d'une reconstitution liturgique avec plain-chant : il faut, soit proposer des *Benedictus* –

ce qui ne correspond pas à l'intention principale de l'auteur, – soit, si l'on préfère des *Magnificat*¹, omettre une pièce par suite. Ajoutons à cela l'hérésie liturgique (et artistique) qui consiste à réitérer le même texte plusieurs fois d'affilée ! Pour sortir de la quadrature du cercle, sans pour autant adopter une formule « orgue seul », les interprètes de ce disque ont choisi « d'alterner » les suites d'orgue avec des pièces... pour basse de viole.

Un instrument familier des organistes

Les liens étroits qui unissent la viole de gambe à l'orgue sous l'Ancien Régime ont été peu étudiés jusqu'ici. Rappelons que Louis Couperin était à la fois organiste de Saint-Gervais et violiste au service du roi ;

¹ La pièce supplémentaire est sans aucun doute le *Petit Plein-jeu* qui conclut chaque suite, que l'on est donc libre de placer où l'on veut.

que Marin Marais a appris son instrument à la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois, aux côtés d'un Delalande formé à l'orgue; qu'une dynastie comme celle des Forqueray a compté beaucoup plus de serviteurs de la liturgie que de l'instrument à cordes. Un examen des inventaires révèle que les organistes d'avant la Régence possédaient presque toujours des violes, tandis que leurs compositions mettent en évidence une attirance pour la tessiture médium et grave.

Ce qui est patent chez Lebègue, Grigny ou Marchand éclate de manière presque caricaturale chez Guilain: dans son recueil, quatre récits de basse, deux récits en taille (et quels récits!) contre un seul uniquement destiné au dessus, d'ailleurs assez bref et peu caractérisé. Ses parties de main gauche, retorses, sont remplies d'ornements, et dans ses dialogues il n'est pas rare que la basse monopolise la parole, comme dans l'introduction de celui du 2^e ton. Ce parti pris est d'autant plus frappant qu'à la même époque la sonate pour violon et la cantate triomphent au Palais Royal, à deux pas du domicile de Guilain («au bout du Pont-neuf») et de la collégiale Saint-Honoré où celui-ci suppléait son maître Marchand.

Prenait-il plaisir à jouer de la basse de viole en amateur? C'est bien possible...

C'est donc un dialogue entre deux univers infiniment proches mais, paradoxalement, jamais réunis dans la pratique que «met en scène» cet enregistrement. À une construction en «suite» des pièces d'orgue, ensemble à la fois varié et parfaitement équilibré qu'affectionnaient les auteurs de la fin du règne de Louis XIV, répondent des pièces de viole choisies pour leur connivence avec ce qui les entoure, également pour permettre quelques «pas de côté» hors des quatre premiers tons d'église. Celles-ci apportent aussi le renouvellement de formes à reprises que les organistes n'emploient quasiment jamais en raison des contraintes de l'improvisation, leur pain quotidien. Ainsi «rafraîchies» par une musique à la fois «autre» et si proche dans son esprit, les oreilles retrouvent avec plaisir les versets de Guilain, tout en ressentant, avec plus d'acuité peut-être, la tension dramatique qui apparaît progressivement dans les deux dernières suites. Encore fallait-il rechercher un minimum d'unité sonore: c'est la raison pour laquelle les pièces de viole ont été enregistrées dans la Chapelle royale, avec

le concours pour la basse continue d'un « cabinet d'orgue » en plus du clavecin et de la deuxième viole².

Dédicaces « d'Écoliers »

Dans leurs ouvrages respectifs, Guilain et son contemporain Jacques Morel se placent sous l'ombre rassurante d'un maître prestigieux.

« Pièces d'orgue [...] dédiées à Monsieur Marchand, Organiste de S. Honoré, des RR. PP. Jesuites, et du grand Convent des RR. PP. Cordeliers » annonce « Mr. Guilain », qui ne se définit lui-même que comme « Organiste et Maître de Clavecin à Paris ». S'il énumère ainsi les tribunes de son mentor, c'est tout simplement parce qu'elles sont aussi les siennes. À cette époque les organistes connus cumulaient en effet un maximum de tribunes ; puisqu'ils n'avaient pas le don d'ubiquité, le système ne pouvait fonctionner que grâce à une équipe de

suppléants choisis dans leur famille ou parmi leurs élèves³. Quant à Morel, c'est dans sa préface qu'il dit sa fierté d'avoir été « l'Écolier » de Marais, qualité à laquelle se réduirait, selon lui, tout son mérite.

Au-delà d'une figure de rhétorique caractéristique du genre, il faut voir là une réalité sociale propre aux artistes, y compris les musiciens : comme dans l'atelier d'un peintre, le maître se voit entouré d'apprentis qui l'aident dans sa tâche, parmi lesquels quelques sujets d'élite dont le talent est égal au sien. Tandis que Guilain jouait les Marchand *bis* lors des offices, nul doute que Morel n'ait interprété ses pièces devant Marais – à moins que le maître ne les ait testées lui-même, Morel tenant la seconde viole, – dans le but d'obtenir de judicieux conseils.

Voilà ce que Monsieur Jourdain avait bien du mal à comprendre ! Étant donné l'argent qu'il dépense, le bourgeois aux prétentions

² *La Chaconne en trio* est écrite pour flûte traversière, basse de viole et basse continue, mais comme l'indique l'auteur « le dessus [...] se peut jouer avec un violon ou un dessus de viole » : c'est cette dernière option qui a été choisie.

³ L'exceptionnelle étendue du pédalier que réclame le *Trio* du 4^e ton (fa₃) est sans doute inspirée par l'orgue des Cordeliers dont c'était une caractéristique très rare. On trouve ce même fa₃ dans le *Plein jeu* du *Premier Livre* de Marchand.

de gentilhomme ne veut avoir affaire qu'au « patron » :

M. JOURDAIN.

Voyons un peu votre Affaire.

M^{re} DE MUSIQUE.

Je voudrais bien auparavant vous faire entendre un Air qu'il vient de composer pour la Serenade que vous m'avez demandée. C'est un de mes Écoliers, qui a pour ces sortes de choses un talent admirable.

M. JOURDAIN.

Ouy ; mais il ne falloit pas faire faire cela par un Écolier ; & vous n'étiez pas trop bon vous-mesme pour cette besogne-là.

M^{re} DE MUSIQUE.

Il ne faut pas, Monsieur, que le nom d'Écolier vous abuse. Ces sortes d'Écoliers en sçavent autant que les plus grands Maistres, & l'Air est aussi beau qu'il s'en puisse faire. Ecoutez seulement.

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*,
Acte I, Scène II

On aimerait mieux connaître ce statut grâce à des éléments biographiques, ne serait-ce que l'âge qu'avaient les deux

compositeurs au moment de publier leurs ouvrages. Hélas, de l'un comme de l'autre, on ne sait rien ou presque.

« Page de la Musique du Roi », Morel avait trouvé sa place à la cour, sans doute grâce à Marais qui était, comme il le rappelle dans sa dédicace, « Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy ». Fonction aussi obscure qu'accaparante qui explique sans doute le peu de renseignements qui nous soient parvenus à son sujet, en dépit du talent qui éclate dans son *Livre*.

Au service d'un maître ombrageux

De l'absence quasi totale de traces laissées par Guilain, certains ont conclu tout simplement qu'il n'avait jamais existé, ou n'aurait été qu'un prête-nom pour Marchand. C'est peu probable si l'on considère les différences assez nettes de style entre les deux compositeurs, nonobstant l'influence évidente d'un professeur sur son élève. Mais ne serait-ce pas cette discrétion confinant à l'abnégation qui fournirait la clef du personnage ?

Ce n'est qu'en examinant le destin des autres «Écoliers» de Marchand qu'un portrait peut se dessiner «en creux». Apparemment le maître ne supportait pas la médiocrité, tout en manifestant une crainte paranoïaque qu'on lui fasse de l'ombre, au point de contraindre deux de ses disciples les plus doués à quitter Paris. C'est le cas de Pierre Du Mage qui s'installe à Saint-Quentin en 1703, où il aura toutefois l'honneur de toucher, dans la basilique royale, un des plus grands et des plus prestigieux instruments du royaume; il ne ressurgira dans la capitale qu'en 1733, un an après la mort de Marchand, pour réceptionner l'orgue monumental de la cathédrale Notre-Dame. Jean-Philippe Rameau aura moins de chance: après avoir publié son *Premier Livre de pièces de clavecin* en 1706, dont on suppose la folle jalousie qu'il a dû susciter, le compositeur entame un long et obscur périple en province. En 1727 il échoue face à d'Aquin dans sa tentative ultime de trouver une grande tribune parisienne, et devra désormais se contenter d'orgues de moindre prestige. Mais entretemps il avait eu l'excellente idée de composer de petits opéras-comiques

pour la foire, et s'était déjà mis en quête d'un librettiste de renom. Le triomphe d'*Hippolyte et Aricie* date de 1733: il aura donc fallu que Marchand meure de sa belle mort pour que Rameau, incapable de «tuer le père», trouve enfin sa voie! D'Aquin, pour sa part, n'aura pas à lutter. Marchand, conquis par son talent, est alors un vieil homme ayant renoncé au succès. «Adieu, ma chère veuve, seul d'Aquin est digne de toi!», aurait-il proclamé après avoir joué une dernière fois son cher orgue des Cordeliers...

Et Guilain? Dans cette galerie de portraits hauts en couleurs, il apparaît comme le serviteur effacé dont la maîtrise n'a d'égale que l'humilité. C'est vraisemblablement lui qui a remplacé Marchand aux Cordeliers pendant son voyage forcé en Allemagne: ce serait en tous cas la seule explication au fait, surprenant pour l'époque, que celui-ci ait pu retrouver son poste à son retour. Et c'est sans murmurer que Guilain verra d'Aquin hériter d'une place à laquelle il avait déjà su renoncer une première fois, et Rameau se couvrir de gloire avec des airs où se devine l'influence de ses improvisations.

À moins qu'il ne soit déjà mort à cette date, ou bien retourné en Allemagne, son pays natal supposé? À moins... la tentation est

grande de broder autour d'un personnage aussi mutique et mystérieux, digne d'un roman... de fiction!

DEDICATIONS

By Vincent Genvrin

A problem of *alternatim* (alternation)

Les Pièces d'orgue pour le Magnificat by Jean Adam Guillaume Guilain (fl. 1702-1739) were obviously intended to alternate with the psalmody of the *Cantique de la Vierge*, sung at the end of the office of vespers. It should be noted, however, that each of the four Suites contains seven verses rather than six. This was common practice at the time so that the organ could also respond to the Benedictus of the Lauds (the canticle of Zechariah), which requires one more instrumental verse than the

Magnificat. One can therefore understand the problem posed by Guilain's work in the context of a liturgical reconstruction with plainchant: one must either propose Benedictuses—which does not align with the author's main intention—or, if one prefers Magnificats¹, and omit one piece accordingly. Add to that the liturgical (and artistic) heresy of repeating the same text several times in a row! In order to square the circle, but without adopting an “organ only” formula, the performers on this disc have chosen to “alternate” the organ suites with pieces for the bass viol.

¹ The extra piece is undoubtedly the *Petit Plein-jeu* which concludes each suite, so you're free to place it wherever you like.

A familiar instrument for organists

The close connections between the viola da gamba and the organ during the *Ancien Régime* have been little studied until now. Let us recall that Louis Couperin (1626-1661) was both the organist of Saint-Gervais and a viol player in the service of the king; that Marin Marais (1656-1728) learned his instrument at the choir school of Saint-Germain-l'Auxerrois, alongside a Michel-Richard Delalande (1657-1726) who was trained as an organist; that a dynasty such as the Forquerays included far more servants of the liturgy than players of stringed instruments. An examination of inventories reveals that organists before the Regency almost always owned viols, while their compositions show a clear attraction to the medium and low registers.

What is evident in the works of Nicholas Lebègue (1631-1702), Nicholas de Grigny (1672-1703) or Louis Marchand (1669-1732) becomes almost caricature-like in Guilain: in his collection, there are four bass *récits*, two *récits* for the tenor range (*taille*) (and what *récits* they are!) compared to only one intended for the soprano, which

is, moreover, rather brief and not very distinctive. His left-hand parts, intricate and filled with ornaments, often dominate, and in his dialogues, it is not uncommon for the bass to monopolise the discourse, as seen in the introduction to the one in the 2nd tone. This bias is all the more striking given that at the same time the violin sonata and the cantata were triumphing at the Palais Royal, a stone's throw from Guilain's home ("at the end of the Pont-neuf") and the collegiate church of Saint-Honoré, where he stood in for his teacher Marchand. Did he take pleasure in playing the bass viol as an amateur? It is quite possible... So, it is a dialogue between two infinitely close worlds that, paradoxically, never united in practice that this recording "orchestrates". To a conception of organ pieces in the form of a "suite", a collection that is both varied and perfectly balanced, favoured by composers at the end of Louis XIV's reign, correspond viol pieces chosen for their affinity with what surrounds them, as well as to allow for a few "sidesteps" beyond the first four church tones. They also bring a renewal of repeated forms that organists hardly ever use because of the constraints

of improvisation, their daily bread. Thus “refreshed” by music that is at once “other” and so close in spirit, our ears are delighted to rediscover Guilain's verses, while feeling, perhaps more acutely, the dramatic tension that gradually emerges in the last two suites. It was still necessary to ensure a minimum level of sound unity: this is why the viol pieces were recorded in the Royal Chapel, with the *basso continuo* accompanied by a “cabinet organ” (small positive organ) in addition to the harpsichord and the second viol².

Dedications from *Écoliers*

In their respective works, Guilain and his contemporary Jacques Morel (fl. c.1700-1740) place themselves in the reassuring shade of a prestigious master. “Organ pieces [...] dedicated to Monsieur Marchand, Organist of St. Honoré, of the RR. PP. Jesuits, and of the great Convent of the RR. PP. Cordeliers”, announces

“Mr. Guilain”, who defines himself only as “Organist and Harpsichord Master in Paris”. If he lists the organ tribunes of his mentor in this way, it is simply because they are also his own. The known organists of that time indeed accumulated as many organ tribunes as possible; since they did not possess the gift of ubiquity, the system could only function thanks to a team of substitutes chosen from their family or students³. As for Morel, he states in his preface his pride in having been a “student” of Marais, a quality to which, according to him, all his merit is reduced. More than just a figure of speech characteristic of the genre, this is a social reality specific to artists, including musicians: as in a painter's studio, the master is surrounded by apprentices who assist him in his task, including a few elite subjects whose talent is equal to his own: While Guilain played the role of “number two” to Marchand during services, there is no doubt that Morel performed his pieces in front of

² The *Chaconne en trio* is written for transverse flute, bass viol and continuo, but as the author indicates, “the treble [...] can be played with a violin or a viola da gamba”: the latter option was chosen.

³ The exceptional breadth of the pedalboard required for the *Trio du 4^e ton* (F3) was undoubtedly inspired by the Cordeliers organ, of which this was a very rare feature. The same F3 can be found in the *Plein jeu* of Marchand's *Premier Livre*.

Marais—unless the master tested them himself, with Morel playing second viol—in order to receive wise advice. That's what Monsieur Jourdain had such trouble understanding! Given the money he was spending, the bourgeois with the pretensions of a gentleman only wanted to deal with the “boss”:

M. JOURDAIN.

Let us take a look at this business.

MUSIC MASTER

Before doing so, I would like you to hear an air that he has just composed for the serenade you asked for. He is one of my Écoliers,(pupils) who has an admirable talent for these sorts of things.

M. JOURDAIN.

Yes, but such a task should not have been entrusted to an écolier (pupil), and you were not too good yourself for that task.

MUSIC MASTER

You must not, Sir, be fooled by the term “écolier”. These écolier types know as much as the greatest masters, and the air is as beautiful as can be. Just listen.

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*,
Act I, Scene II

We would like to know more about this status through biographical details, if only the ages of the two composers at the time they published their works. Alas, we know almost nothing about one as much as the other. “Page de la Musique du Roi” (Page in the king's household musicians), Morel had found his place at court, no doubt thanks to Marais who was, as he recalls in his dedication, “Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy” (permanent musician of the king's household music) This position was as obscure as it was demanding, which no doubt explains why so little information has come down to us about him, despite the talent that shines through in his *Livre*.

In the service of a shady master

Given the almost total absence of traces left by Guilain, some have simply concluded that he never existed, or that he was merely a front for Marchand. This is unlikely if we consider the quite clear differences in style between the two composers, notwithstanding the obvious influence of a teacher on his pupil. But might it not be

this discretion bordering on self-sacrifice that provides the key to the personality?

It is only by examining the fate of Marchand's other "Écoliers" that a portrait can be drawn. Apparently, the master could not tolerate mediocrity, while at the same time displaying a paranoid fear of being overshadowed, to the point of forcing two of his most gifted disciples to leave Paris. Such was the case of Pierre Du Mage, who moved to Saint-Quentin in 1703, where he had the honour of playing one of the largest and most prestigious instruments in the kingdom in the royal basilica. He did not return to the capital until 1733, a year after Marchand's death, to take delivery of the monumental organ for Notre-Dame Cathedral. Jean-Philippe Rameau was less fortunate: after publishing his *Premier Livre de pièces de clavecin* (First Book of Harpsichord pieces) in 1706, a work that must have aroused insane jealousy, the composer embarked on a long and obscure tour of the provinces. In 1727, he failed in his last-ditch attempt to find a major Parisian organ tribune, and from then on had to make do with less prestigious instruments. But in the meantime he had

had the excellent idea of composing small comic operas for the fair, and had already begun looking for a renowned librettist. The triumph of *Hippolyte et Aricie* dates from 1733: so it took Marchand's own death for Rameau, unable to "tuer le père" (kill the father), to finally find his way! Louis-Claude d'Aquin (1694–1772), for his part, did not have to struggle. Marchand, won over by his talent, was an old man who had given up on success. "Farewell, my dear widow, only d'Aquin is worthy of you", he is said to have proclaimed after playing his beloved *Cordeliers* organ one last time... And Guilain? In this gallery of colourful portraits, he appears as the self-effacing servant whose mastery is equaled only by his humility. He likely replaced Marchand at the *Cordeliers* during his forced trip to Germany: in any case, this would be the only explanation for the fact that, surprisingly for the time, Marchand was able to return to his post. And it was without a murmur that Guilain saw d'Aquin inherit a position he had already given up the first time, and Rameau cover himself with glory with airs in which the influence of his improvisations

can be guessed. Unless he was already dead by then or had returned to Germany, his supposed homeland? Unless... the

temptation is great to embroider around such a mute and mysterious character, worthy of a... fictional novel!

WIDMUNGEN

Von Vincent Genvrin

Ein *Alternativ*-Problem

Guilains¹ „Pièces d'orgue pour le Magnificat“ [„Orgelstücke für das Magnifikat“] sind offensichtlich dazu bestimmt, sich mit der Psalmodie von Marias Lobgesang abzuwechseln, der am Ende des Vespergottesdienstes gesungen wird. Es ist jedoch zu beachten, dass jede der vier „Suites“ aus sieben und nicht aus sechs Versen besteht. Dies war damals

üblich, damit die Orgel auch auf das „Benedictus“ der Lauda (des Lobgesangs des Zacharias) antworten konnte, das einen Instrumentalvers mehr benötigt als das „Magnifikat“².

Es ist daher leicht vorstellbar, welches Problem Guilains Werk im Rahmen einer liturgischen Rekonstruktion mit Cantus planus aufwirft: Die Lösung ist, entweder mehrere „Benedictus“ vorzuschlagen – was

¹ Jean Adam Guilain ist ein Organist, Cembalist und Komponist, der wahrscheinlich um 1680 in Deutschland geboren wurde, in Paris tätig war. Sein Todesdatum ist nicht bekannt. (Anm. d. Ü.)

² Das zusätzliche Stück ist zweifellos das „Petit Plein-jeu“, das jede Suite abschließt und das man daher frei an beliebiger Stelle spielen kann.

nicht der Hauptabsicht des Komponisten entspricht – oder, wenn man Magnifikats vorzieht, ein Stück per Suite auszulassen. Hinzu kommt die liturgische (und künstlerische) Häresie, denselben Text mehrmals hintereinander zu wiederholen! Um diese Quadratur des Kreises zu durchbrechen, ohne die Formel „Orgel allein“ zu wählen, haben die Interpreten dieser CD beschlossen, die Orgelsuiten mit Stücken für Bassgambe „alternieren“ zu lassen.

Ein den Organisten vertrautes Instrument

Die enge Verbindung zwischen Gambe und Orgel in der Zeit des *Ancien Régime*³ wurde bisher kaum untersucht. Es sei daran erinnert, dass Louis Couperin

sowohl Organist von Saint-Gervais als auch Gambist im Dienst des Königs war; Marin Marais sein Instrument an der *Maîtrise* [Singschule] von Saint-Germain-l'Auxerrois an der Seite von Delalande lernte, der an der Orgel ausgebildet wurde, und es in einer Musikerfamilie wie der der Forquerays viel mehr „Diener der Liturgie“ als des Streichinstruments gab. Untersucht man die Inventare, so zeigt sich, dass Organisten aus der Zeit vor der *Régence*⁴ zumeist Gamben besaßen, während ihre Kompositionen eine Vorliebe für den mittleren und tiefen Tonumfang erkennen lassen.

Was bei Lebègue⁵, Grigny⁶ oder Marchand⁷ offensichtlich ist, bricht bei Guilain in fast karikaturistischer Weise hervor: In seiner Sammlung finden sich vier *Récits*⁸

³ *Ancien Régime* : das von den Bourbonen absolutistisch regierte Frankreich vor der Französischen Revolution von 1789. (Anm. d. Ü.)

⁴ *Régence* (1715-1723): Zeit, in der Philippe von Frankreich, Herzog von Orléans, für den noch unmündigen Ludwig XV. die Regentschaft ausübte. (Anm. d. Ü.)

⁵ Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702) ist ein Komponist, Organist und Cembalist. (Anm. d. Ü.)

⁶ Nicolas de Grigny (1672-1703) ist ein Organist und Komponist. (Anm. d. Ü.)

⁷ Louis Marchand (1669-1732) war Komponist, Organist und Cembalist. (Anm. d. Ü.)

⁸ *Récit*: Ein Stück, bei dem eine Melodie solistisch gespielt wird und das verziert und abwechslungsreich meist auf einem Choralthema aufbaut. (Anm. d. Ü.)

im Bass, zwei *Récits* in der *Taille*⁹ (und welch großartige *Récits*!) gegenüber einem einzigen, der nur für die Oberstimme bestimmt und übrigens ziemlich kurz und wenig charakterisiert ist. Seine sehr schwierigen Stimmen der linken Hand sind reich verziert, und in seinen Dialogen monopolisiert der Bass nicht selten das Wort, wie etwa in der Einleitung des Dialogs im zweiten Modus. Dieser Ansatz ist umso auffälliger, als zur gleichen Zeit die Violinsonate und die Kantate im Palais Royal florierten, also nur wenige Schritte von Guilains Wohnort („am Ende des *Pont-neuf*“) und der Stiftskirche Saint-Honoré entfernt, wo er seinen Lehrer Marchand vertrat. Spielte er gern Bassgambe als Amateur? Das ist durchaus möglich.

Diese Aufnahme „inszeniert“ also einen Dialog zwischen zwei Welten, die sich unendlich nahe sind, aber paradoxerweise in der Praxis nie zusammenkommen. Auf den Aufbau in „Suiten“-Form der

Orgelstücke, die eine abwechslungsreiche und perfekt ausgewogene Einheit bilden, wie sie von den Komponisten der späten Regierungszeit Ludwigs XIV. geschätzt wurde, antworten Gambenstücke, die so ausgewählt sind, dass sie zu den sie umgebenden Stücken passen, aber auch einige „Seitenschritte“ außerhalb der ersten vier Kirchentonarten ermöglichen. Diese bringen außerdem die Erneuerung von Repriseformen mit sich, die Organisten aufgrund der Anforderungen der Improvisation – ihrem „täglichen Brot“ – so gut wie nie verwenden. So „erfrischt“ durch eine Musik, die zugleich „anders“ und doch in ihrem Geist so ähnlich ist, finden die Zuhörer mit Vergnügen die Verse von Guilain wieder, während sie die dramatische Spannung, die in den letzten beiden Suiten allmählich aufkommt, vielleicht mit größerer Deutlichkeit spüren. Allerdings musste ein Mindestmaß an klanglicher Einheit angestrebt werden: Aus

⁹ *Taille*: Tenorlage in der französischen Vokal- und Instrumentalmusik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. (Anm. d. Ü.)

¹⁰ Die *Chaconne en trio* ist für Querflöte, Bassgambe und Basso continuo geschrieben, aber wie der Autor angibt, kann „die Oberstimme [...] mit einer Violine oder einer Diskantgambe gespielt werden“: Diese letztgenannte Möglichkeit wurde hier gewählt.

diesem Grund wurden die Gambenstücke in der Chapelle royale aufgenommen, wobei für den Basso continuo neben dem Cembalo und der zweiten Gambe auch ein „Cabinet d'orgue“ [eine „Kabinettorgel“] hinzugezogen wurde¹⁰.

Widmungen von „Schülern“

Guilain und sein Zeitgenosse Jacques Morel¹¹ stellen sich in ihren jeweiligen Werken in den sicheren Schatten eines renommierten Meisters.

„Orgelstücke, die Herrn Marchand, dem Organisten von S. Honoré, der ehrwürdigen Jesuitenpatres und des großen Konvents der ehrwürdigen Franziskanerpatres, gewidmet sind“, kündigt „Mr. Guilain“ an, der sich selbst nur als „Organist und Meister des Cembalos in Paris“ bezeichnet. Er zählt die Posten seines Mentors deshalb auf, weil sie auch seine eigenen sind. Damals bekleideten bekannte Organisten tatsächlich so viele Ämter wie möglich. Da

sie nicht überall gleichzeitig sein konnten, funktionierte das System nur mithilfe eines Teams von Stellvertretern, die aus ihren Familien oder unter ihren Schülern ausgewählt wurden¹². Was Morel betrifft, sagt er in seinem Vorwort, dass er stolz darauf sei, Marais' Schüler gewesen zu sein, worauf sich seiner Meinung nach sein ganzes Verdienst beschränke.

Abgesehen davon, dass es sich um eine für das Genre typische rhetorische Wendung handelt, ist dies als eine für Künstler – einschließlich Musiker – charakteristische soziale Realität zu sehen: Wie im Atelier eines Malers umgibt sich der Meister mit Lehrlingen, die ihm bei seiner Arbeit helfen. Darunter befinden sich einige Spitzenkräfte, deren Talent dem seinen ebenbürtig ist. Während Guilain bei den Gottesdiensten den „Doppelgänger“ von Marchand abgab, interpretierte Morel zweifellos seine Stücke vor Marais, um sich wertvolle Ratschläge zu holen – es

¹¹ Jacques Morel (1680 oder 1700-1740?) ist ein Gambist und Komponist von Werken für Gambe. (Anm. d. Ü.)

¹² Der außergewöhnliche Pedalumfang, den das „Trio du 4^e ton“ (f⁴) erfordert, ist sicherlich von der Orgel der *Cordeliers* [Franziskaner] inspiriert, bei der dies eine sonst selten zu findende Besonderheit war. Dasselbe f⁴ findet sich auch im „Plein jeu“ von Marchands „Premier Livre“.

sei denn, der Meister probierte die Werke seines Schülers selbst aus, wobei Morel die zweite Gambe spielte.

Genau das kann Monsieur Jourdain nur schwer verstehen! In Anbetracht des Geldes, das er ausgibt, will der Bürger mit den Ansprüchen eines Edelmanns nur mit dem „Chef“ zu tun haben.

M. JOURDAIN.

Sehen wir uns ein wenig ihre Angelegenheit an.

MUSIKMEISTER

Ich möchte Ihnen davor gern eine Arie vorsingen lassen, die für die Serenade komponiert wurde, um die Sie mich gebeten haben. Sie ist von einem meiner Schüler, der für solche Dinge ein bewundernswertes Talent hat.

M. JOURDAIN.

Ja; aber das hätte nicht von einem Schüler gemacht werden dürfen. Sie selbst waren für diese Aufgabe nicht zu gut.

MUSIKMEISTER

Das Wort „Schüler“ darf Sie nicht irremachen, Monsieur. Diese Art von Schülern kann ebenso viel wie die

größten Meister, und die Arie kann gar nicht schöner sein. Hören Sie nur zu.

Molière, „Der Bürger als Edelmann“,
1. Akt, 2. Szene

Wir würden gerne durch biografische Elemente mehr über diesen Status erfahren, und sei es nur das Alter, das die zwei Komponisten zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Werke hatten. Leider ist über beide wenig bis gar nichts bekannt.

Als *Page de la Musique du Roi* hatte Morel seinen Platz am Hof gefunden, wahrscheinlich dank Marais, der, wie er sich in seiner Widmung erinnert, *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy* war. Diese Funktion ist ebenso undurchsichtig wie sie arbeitsintensiv war. Das erklärt wahrscheinlich, warum wir trotz des Talents, das in seinem „Livre“ deutlich erkennbar ist, nur wenige Informationen über ihn haben.

Im Dienst eines schwierigen Meisters

Da wir über fast keine von Guilain hinterlassenen Spuren verfügen, wurde von so manchem schlichtweg geschlossen,

dass er nie existiert habe oder nur ein Strohmann für Marchand gewesen sei. Das ist jedoch unwahrscheinlich, wenn man ungeachtet des offensichtlichen Einflusses des Lehrers auf seinen Schüler die recht deutlichen Stilunterschiede zwischen den beiden Komponisten bedenkt. Aber ist es nicht diese an Selbstverleugnung grenzende Diskretion, die den Schlüssel zum Charakter Guilains liefern könnte?

Erst wenn man das Schicksal der anderen „Schüler“ von Marchand untersucht, kann sich indirekt ein Porträt abzeichnen. Anscheinend konnte der Meister Mittelmäßigkeit nicht ertragen, hatte aber gleichzeitig eine paranoide Angst davor, dass man ihn in den Schatten stellen könnte, was so weit ging, dass er zwei seiner begabtesten Schüler zwang, Paris zu verlassen. Das war der Fall von Pierre Du Mage, der sich 1703 in Saint-Quentin niederließ, wo er jedoch die Ehre hatte, in der königlichen Basilika auf einer der größten und renommiertesten Orgeln des Königreichs zu spielen. Erst 1733, ein Jahr nach Marchands Tod, tauchte Pierre Du Mage anlässlich der Abnahme der monumentalen Orgel der Kathedrale

Notre-Dame wieder in der Hauptstadt auf. Jean-Philippe Rameau hatte weniger Glück: Nachdem er 1706 sein „Premier Livre de pièces de clavecin“ [„Erstes Buch von Cembalostücken“] veröffentlicht hatte, von dem man annimmt, dass es rasenden Neid hervorgerufen hat, begann der Komponist eine lange und uns wenig bekannte Reise durch die Provinz. Im Jahr 1727 scheiterte er d'Aquin gegenüber bei seinem letzten Versuch, einen Posten an einer großen Pariser Orgel zu finden, und musste sich fortan mit Instrumenten von geringerem Prestige begnügen. In der Zwischenzeit hatte er jedoch die hervorragende Idee gehabt, kleine komische Opern für den Jahrmarkt zu komponieren, und sich bereits auf die Suche nach einem renommierten Librettisten gemacht. Der triumphale Erfolg von „Hippolyte et Aricie“ geht auf das Jahr 1733 zurück: Marchand musste also erst sterben, damit Rameau, der nicht fähig war, „den Vater zu töten“, endlich seinen Weg fand! D'Aquin hingegen musste nicht kämpfen. Der von d'Aquins Talent überzeugte Marchand, war zu diesem Zeitpunkt ein alter Mann, der dem Erfolg abgeschworen hatte. „Adieu,

meine liebe Witwe, nur d'Aquin ist deiner würdig!“, soll er verkündet haben, nachdem er ein letztes Mal auf seiner geliebten Orgel der *Cordeliers* gespielt hatte.

Und was ist mit Guilain? In dieser farbenfrohen Porträtgalerie erscheint er als der zurückhaltende Diener, dessen Beherrschung der Musik nur von seiner Demut übertroffen wird. Wahrscheinlich war er es, der Marchand während dessen erzwungener Reise¹³ nach Deutschland in der Kirche der *Cordeliers* vertrat: Jedenfalls wäre das die einzige Erklärung für die für die damalige Zeit überraschende Tatsache,

dass Marchand nach seiner Rückkehr seine Stelle wieder einnehmen konnte. Und ohne zu murren sah Guilain, wie d'Aquin einen Platz erbte, auf den er bereits ein erstes Mal zu verzichten verstanden hatte, und wie Rameau mit *Airs*, in denen der Einfluss seiner Improvisationen zu erahnen ist, mit Ruhm bedeckt wurde. Es sei denn, er war zu diesem Zeitpunkt bereits tot oder in sein mutmaßliches Geburtsland Deutschland zurückgekehrt. Es sei denn ... Die Versuchung zu fabulieren ist groß, denn diese so schweigsame, geheimnisvolle Figur ist eines frei erfundenen Romans würdig!

¹¹ Jacques Morel (1680 oder 1700-1740?) ist ein Gambist und Komponist von Werken für Gambe. (Anm. d. Ü.)

¹³ Nach einer Auseinandersetzung mit Ludwig XIV., bei der er den Monarchen geohrfeigt hatte, war er gezwungen, Frankreich zu verlassen. (Anm. d. Ü.)

Jean Adam Guilain (ca 1680 – après 1739)

Peu de choses sont connues à propos de la vie de Jean Adam Guilain, de son vrai nom Jean Adam Guillaume Freinsberg, qui fut organiste, claveciniste et compositeur. Né dans l'Empire allemand autour de 1680, il émigre à Paris vers 1702 pour des raisons inconnues. Il est actif dans la première moitié du XVIII^e siècle, où il emploie alors le pseudonyme « Guilain », version francisée de son troisième prénom Guillaume, Wilhelm en allemand. Il se forge rapidement une réputation honorable en tant que professeur de clavecin. Il compte parmi ses proches amis Louis Marchand (1699-1732), auquel il dédie plusieurs

œuvres, organiste et claveciniste de renom souvent comparé à François Couperin. Guilain fut probablement son assistant et son suppléant à l'église Saint-Honoré, puis à l'église du Couvent des Cordeliers. En 1706, il publie *Pièces d'orgue pour un Magnificat* comportant huit suites, dont seules quatre nous sont parvenues. On sait également qu'il a composé avant 1707 une messe à cinq voix, *In te cantatio semper*, qui n'a pas été retrouvée. Sa trace se perd après 1739, date à laquelle est publié *Pièces de clavecin d'un goût nouveau*, dont l'unique exemplaire connu est conservé à la British Library.

The life of Jean Adam Guilain, born Jean Adam Guillaume Freinsberg, remains shrouded in mystery. An organist, harpsichordist, and composer, he was born around 1680 in the German Empire and emigrated to Paris circa 1702 for unknown reasons. He was active during the first half of the 18th-century, using pseudonym “Guilain”, a French rendition of his third name, Guillaume (Wilhelm in German). Guilain quickly garnered a respectable reputation as a harpsichord teacher and counted among his close companions Louis Marchand (1699–1732), a celebrated organist and harpsichordist often likened to François Couperin. Guilain dedicated

several compositions to Marchand, who may have employed him as an assistant and deputy organist, first at the Saint-Honoré Church and later at the Church of the Cordeliers Convent. In 1706, Guilain published his *Pièces d'orgue pour un Magnificat*, a collection of eight suites, though only four have survived the passage of time. He is also credited with composing a five-voice mass, *In te cantatio semper*, before 1707, though this work remains lost. After 1739, Guilain vanishes from historical record, the same year *Pièces de clavecin d'un goût nouveau* was published. The sole surviving copy of this work is preserved in the British Library.

Über das Leben von Jean Adam Guilain, der mit bürgerlichem Namen Jean Adam Guillaume Freinsberg hieß und Organist, Cembalist und Komponist war, ist nur wenig bekannt. Er wurde um 1680 im Deutschen Reich geboren und wanderte um 1702 aus unbekannten Gründen nach Paris aus.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war er aktiv und nahm den Pseudonym „Guilain“ an, Jahrhunderts aktiv, wo er zu dieser Zeit das Pseudonym „Guilain“ benutzte, eine französisierte Version seines dritten Vornamens Guillaume, auf Deutsch Wilhelm. Er erarbeitete sich schnell einen ehrenhaften Ruf als Cembalolehrer. Zu seinen engen Freunden zählte Louis Marchand (1699-1732), dem er mehrere

Werke widmete, ein bekannter Organist und Cembalist, der oft mit François Couperin verglichen wird. Guilain war wahrscheinlich sein Assistent und Stellvertreter an der Kirche Saint-Honoré und später an der Kirche des Couvent des Cordeliers. Im Jahr 1706 veröffentlichte er „Pièces d'orgue pour un Magnificat“ mit acht Suiten, von denen nur vier überliefert sind. Es ist auch bekannt, dass er vor 1707 eine fünfstimmige Messe, „In te cantatio semper“, komponierte, die jedoch nicht gefunden wurde. Nach 1739 verliert sich seine Spur, als er „Pièces de clavecin d'un goût nouveau“ veröffentlichte, von dem das einzige bekannte Exemplar in der British Library aufbewahrt wird.



Grandes Orgues de la Chapelle Royale

Jacques Morel (ca 1680 – ca 1740)

Jacques Morel, qui serait né probablement entre 1680 et 1700, est un violiste et compositeur français. Élève et fervent admirateur de Marin Marais, à qui il dédie ses œuvres, Morel compose

notamment un *Te Deum* (1706), et le *Livre de pièces de violle avec une chaconne en trio pour une flûte traversière*. Il serait décédé vers 1740.

Jacques Morel, whose birth date is estimated between 1680 and 1700, was a French viol player and composer. A student and devoted admirer of Marin Marais, to whom he dedicated his works,

Morel composed notable pieces such as a *Te Deum* (1706) and the *Livre de pièces de violle avec une chaconne en trio pour une flûte traversière*. He is thought to have died around 1740.

Jacques Morel, dessen Geburtsdatum zwischen 1680 und 1700 liegt, war ein französischer Gambist und Komponist. Als Schüler und glühender Verehrer von Marin Marais, dem er seine Werke

widmete, komponierte Morel insbesondere ein „Te Deum“ (1706) und das „Livre de pièces de violle avec une chaconne en trio pour une flûte traversière“. Er soll um 1740 gestorben sein.



Grandes Orgues de la Chapelle Royale



Thomas Ospital

Thomas Ospital

Originaire du Pays Basque, Thomas Ospital est depuis 2015 organiste titulaire du grand-orgue de l'église Saint-Eustache à Paris. De 2016 à 2019 il devient le premier organiste en résidence à la Maison de la Radio. Sa carrière de concertiste le conduit à jouer tant en France qu'à l'étranger. L'improvisation tient une place importante dans sa pratique musicale; soucieux de faire perdurer cet art sous toutes ses formes, il pratique notamment l'accompagnement de films muets. Son premier enregistrement discographique est consacré à des œuvres de Franz Liszt au grand-orgue de Saint-Eustache (éditions Hortus, septembre 2017). Enregistré sur l'orgue de l'auditorium de Radio France, un deuxième album paru en janvier 2018 est consacré à des improvisations et à des œuvres de Johann Sebastian Bach mises en regard avec les Chorals-Études de Thierry Escaich, dont il a assuré la création.

Passionné par la transmission, Thomas Ospital est régulièrement sollicité pour

enseigner l'interprétation et l'improvisation dans le cadre de masterclasses. Il est depuis 2017 professeur d'harmonisation au clavier au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, et depuis 2021 professeur d'Orgue.

Thomas Ospital débute ses études musicales au Conservatoire de Bayonne avec Esteban Landart et les poursuit au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où il obtient cinq premiers prix. Il a notamment pour professeurs Olivier Latry, Michel Bouvard, Thierry Escaich, Philippe Lefebvre, Fabien Waksman, Isabelle Duha et Pierre Pincemaille.

Lauréat de plusieurs concours internationaux (Saragosse, Chartres, Toulouse, Grand Prix Florentz de l'Académie des Beaux-Arts), il occupe pendant six mois les fonctions de « Young artist in residence » à la Cathédrale Saint Louis King of France de La Nouvelle-Orléans, aux États-Unis.

A native of the Basque Country, Thomas Ospital has been titular organist of the great organ of the church of Saint-Eustache in Paris since 2015. From 2016 to 2019 he is the first organist in residence at the Maison de la Radio. His concert career has taken him to France and abroad. Improvisation is an important part of his musical practice, and he is keen to keep the art alive in all its forms, including accompanying silent films. His first recording is devoted to works by Franz Liszt on the great organ of Saint-Eustache (éditions Hortus, September 2017). Recorded on the organ of the Radio France auditorium, his second album, released in January 2018, is devoted to improvisations and works by Johann Sebastian Bach set against Thierry Escaich's Chorals-Études, which he premiered.

Passionate about teaching, Thomas Ospital is regularly asked to teach interpretation

and improvisation in masterclasses. Since 2017, he has been professor of keyboard harmonization at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, and since 2021 professor of organ.

Thomas Ospital began his musical studies at the Bayonne Conservatoire with Esteban Landart and continued at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, where he won five first prizes. His teachers included Olivier Latry, Michel Bouvard, Thierry Escaich, Philippe Lefebvre, Fabien Waksman, Isabelle Duha and Pierre Pincemaille.

Winner of several international competitions (Saragossa, Chartres, Toulouse, Grand Prix Florentz de l'Académie des Beaux-Arts), he spent six months as “Young artist in residence” at the Cathedral of Saint Louis King of France in New Orleans, USA.

Der aus dem Baskenland stammende Thomas Ospital ist seit 2015 Titularorganist der Hauptorgel der Kirche Saint-Eustache in Paris. Von 2016 bis 2019 wurde er der erste Organist in Residence am Maison de la Radio. Seine Konzertkarriere führt ihn zu Auftritten sowohl in Frankreich als auch im Ausland. Die Improvisation nimmt in seiner musikalischen Praxis einen wichtigen Platz ein; da er diese Kunst in all ihren Formen fortführen möchte, übt er sich insbesondere in der Begleitung von Stummfilmen. Seine erste Schallplattenaufnahme ist Werken von Franz Liszt auf der Hauptorgel von Saint-Eustache gewidmet (éditions Hortus, September 2017). Ein zweites Album, das auf der Orgel des Auditoriums von Radio France aufgenommen wurde und im Januar 2018 erschien, widmet sich Improvisationen und Werken von Johann Sebastian Bach, die den Chorals-Etudes von Thierry Escaich gegenübergestellt werden, für deren Uraufführung er verantwortlich war.

Als leidenschaftlicher Vermittler wird Thomas Ospital regelmäßig gebeten, im Rahmen von Meisterkursen Interpretation und Improvisation zu unterrichten. Seit 2017 ist er Professor für Keyboard-Harmonisierung am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris und seit 2021 Professor für Orgel.

Thomas Ospital begann sein Musikstudium am Konservatorium in Bayonne bei Esteban Landart und setzte es am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris fort, wo er fünf erste Preise erhielt. Zu seinen Lehrern gehörten Olivier Latry, Michel Bouvard, Thierry Escaich, Philippe Lefebvre, Fabien Waksman, Isabelle Duha und Pierre Pincemaille.

Er ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (Saragossa, Chartres, Toulouse, Grand Prix Florentz de l'Académie des Beaux-Arts) und war sechs Monate lang als „Young artist in residence“ an der Kathedrale Saint Louis King of France in New Orleans, USA, tätig.



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.

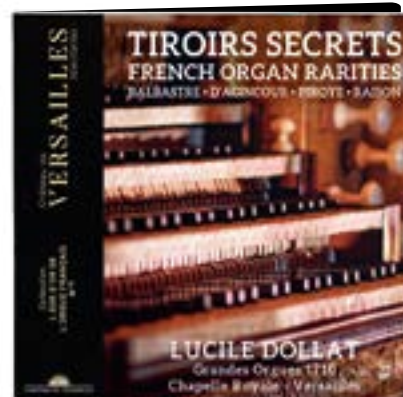
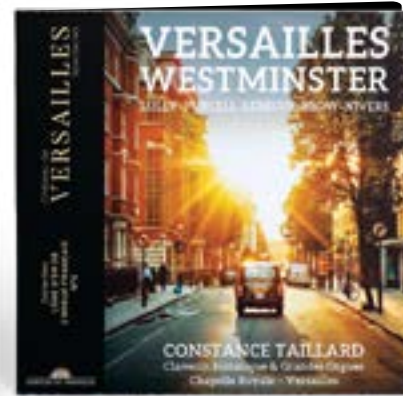
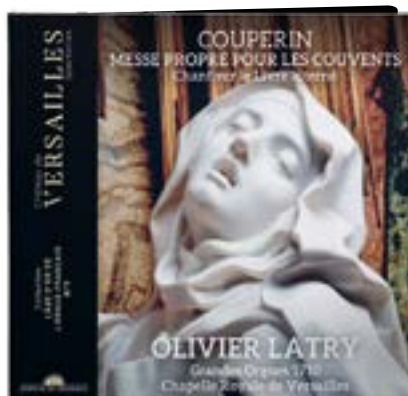
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie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

Château de
VERSAILLES
 Spectacles

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



Le prestige de l'école française d'orgue est né au XVII^e siècle, pour s'épanouir magistralement au XVIII^e siècle. Ce siècle et demi correspond assez précisément au moment d'exception dans l'art français que représente le règne de Louis XIV et son élan poursuivi par ses successeurs. Il y a là un « Âge d'Or de l'Orgue Français » et l'instrument inauguré en 1710, à la Chapelle Royale de Versailles par le Grand Roi en est une magnifique illustration. Nous inaugurons avec ces CD une collection mettant en valeur ce patrimoine musical interprété sur cet orgue historique, si emblématique de la facture française.





**LIVE
OPERA
VERSAILLES**



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming !

www.live-operaversailles.fr

Enregistré les 9, 10 et 11 avril 2024 à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Direction artistique : Vincent Genvrin

Enregistrement, montage et mastering : François Eckert

Traductions anglaises : Christopher Bayton

Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Thomas Ospital remercie Afonso Torres pour son assistance lors de l'enregistrement.

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles

Pavillon des Rouettes, 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

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Couverture : Grandes Orgues de la Chapelle Royale © Yuhao Pan

p. 6, 30 © Yuhao Pan ; p. 7 © Domaine public ;

p. 31 © Marie Rolland ; p. 35 © Agathe Poupeney

4^{ème} de couverture : Grandes Orgues de la Chapelle Royale © Yuhao Pan



Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles