

Michel-Richard de Lalande
Grands Motets
Dies iræ. Miserere. Veni creator
Sébastien Daucé
Ensemble Correspondances



MICHEL-RICHARD DE LALANDE (1657-1726)

Grands Motets

Dies iræ, S31 (1690) [<i>Motets de feu Mr De La Lande</i> [...], t. IX, ms., ca 1729, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vma ms. 1427 (1)]			
1	Dies iræ		1'16
2	Quantus tremor est futurus		1'08
3	Tuba mirum spargens sonum	EB	1'15
4	Mors stupebit et natura		1'18
5	Liber scriptus proferetur	LR, VS	3'28
6	Recordare		2'00
7	Quærens me	CW, PD	2'33
8	Iuste iudex	EB	3'33
9	Inter oves locum præsta		2'09
10	Oro supplex et acclinis	PD	1'51
11	Lacrymosa dies illa	LR, AR, NB	2'52
12	Pie Jesu Domine		3'48
13	Quatuor, S162/5		2'22
(extrait du 3 ^e Caprice, ca 1713, des <i>Symphonies pour les Soupers du roi</i>) [<i>Recueil d'airs détachez et d'airs de violons de Monsieur de La Lande</i> [...], ms., 1727, Bibliothèque nationale de France, Vm ⁷ 3077]			
Miserere, S27 (1687) [<i>Motets de M. de Lalande, Surintendant de la Musique de la Chambre et maistre de musique de la Chapelle</i> [...], t. I, ms., 1689-1690, Versailles, Bibliothèque municipale, Ms. Mus. 8]			
14	Miserere mei Deus	CW	3'57
15	Amplius lava me	AR	0'52
16	Quoniam iniquitatem meam	CW, LR	1'17
17	Tibi soli peccavi	EB	2'16
18	Ecce enim in iniquitatibus	AC, LR, LZ, EB	1'59

19	Incerta et occulta		1'12
20	Asperges me hysopo	CW	2'06
21	Auditui meo dabis gaudium	VS, EB	1'45
22	Averte faciem tuam		1'17
23	Cor mundum	CW, PD, VS, NB	2'37
24	Ne projicias me a facie tua	VS	2'08
25	Redde mihi		1'01
26	Docebo iniquos vias tuas		1'25
27	Libera me	AC, NB, GO	1'46
28	Domine	VS	1'31
29	Quoniam	CW, CB	0'45
30	Sacrificium Deo	EB	3'51
31	Benigne fac Domine	CW, PD, LR	2'53

Veni creator, S14 (1684) [<i>Motets de M. de Lalande, Surintendant de la Musique de la Chambre et maistre de musique de la Chapelle</i> [...], t. IV, ms., 1689-1690, Versailles, Bibliothèque municipale, Ms. Mus. 11]			
32	Veni creator Spiritus	CW, LR, AR, EB	2'51
33	Qui Paraclitus diceris	CW, PD, LR, AR	1'53
34	Tu septiformis munere	PD, LR, NB	3'21
35	Hostem repellas longius	AR	3'28
36	Per te sciamus da Patrem	DC, AR	1'35
37	Gloria Patri Domino		3'01

Partitions :
Dies iræ : restitution des parties intermédiaires d'orchestre et édition de Thomas Leconte © 2022
Quatuor, Miserere : édition de Thomas Leconte © 2022
Veni creator : manuscrit, Versailles, Bibliothèque municipale, Ms. Mus. 11

Ensemble Correspondances
Sébastien Daucé

Ensemble Correspondances

<i>Dessus Trebles</i>	Caroline Weynants (CW), Perrine Devillers (PD), Caroline Bardot (CB), Adèle Carlier (AC), Jeanne Lefort
<i>Bas-dessus Low trebles</i>	Lucile Richardot (LR), Marie Pouchelon
<i>Hautes-contre High tenors</i>	Vojtěch Semerád (VS), Patrick Boileau
<i>Tailles Tenors</i>	Antonin Rondepierre (AR), Davy Cornillot (DC), Jordan Mouaïssia, Thibault Givaja
<i>Basses-tailles Low tenors</i>	Étienne Bazola (EB), Thierry Cartier, Lukas Zeman (LZ)
<i>Basses Basses</i>	Nicolas Brooymans (NB), Guillaume Olry (GO), Maxime Saïu
<i>Dessus de violon Violins</i>	Simon Pierre, Béatrice Linon, Birgit Goris, Paul Monteiro, Louise Ayrton
<i>Hautes-contre de violon Alto I</i>	Josèphe Cottet, Xavier Sichel
<i>Tailles de violon Altos II</i>	Samuel Hengebaert, David Wish
<i>Violes de gambe (Quintes, bc)</i>	Mathilde Vialle*, Mathias Ferré
<i>Violas da gamba (Altos III, bc)</i>	
<i>Basses de violon Bass violins</i>	Hager Hanana*, Camille Dupont, François Gallon
<i>Violone Low bass</i>	Étienne Floutier*
<i>Flûtes allemandes German flutes</i>	Matthieu Bertaud, Morgane Éouzan
<i>Basson Bassoon</i>	Mélanie Flahaut
<i>Théorbe Theorbo</i>	Thibaut Roussel*
<i>Clavecin Harpsichord</i>	Guillaume Haldenwang*
<i>Orgue Organ</i>	Mathieu Valfré*
<i>Direction Conducting</i>	Sébastien Daucé

* *basso continuo (BC)*

Michel-Richard de Lalande

et l'apogée du *grand motet* louis-quatorzien

Formé à la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois, organiste doué, maître de clavecin et de composition, celui que ses contemporains surnommèrent vite le “Lully latin” intégra la Musique du roi à l'issue d'un concours organisé au printemps 1683 pour remplacer les deux vieux sous-maîtres de la Chapelle, Henry Du Mont et Pierre Robert, en poste depuis vingt ans. Michel-Richard de Lalande devint vite le musicien favori du roi, cumulant peu à peu les grands offices de la Musique de la cour, des quatre quartiers de sous-maître de la Chapelle aux charges (semestrielles) de surintendant (1689), de compositeur (1690) puis de maître (1709) de la Musique de la Chambre. Par ses fonctions à la tête de la Musique de la Chapelle bien sûr, mais aussi de celle de la Chambre, c'est ainsi à lui qu'incomba, quasiment exclusivement durant plus de quarante ans, de fournir et diriger la musique lors de la messe quotidienne du roi, des divertissements et autres moments en musique de la journée publique du souverain – comme les soupers au Grand Couvert, au cours desquels on exécutait ses fameuses *Symphonies pour les Soupers du roi* –, ou encore des grandes fêtes religieuses et cérémonies dynastiques, pour lesquelles les deux corps de musique s'unissaient pour mettre en sons le message spirituel du roi très-chrétien et magnifier l'image de la majesté. Pour cela, tout au long de sa carrière à la cour, Lalande n'eut de cesse, à travers les quelque soixante-dix-sept motets à grand chœur (grands motets) qu'il nous a laissés, de perfectionner ce genre emblématique du Grand Siècle, véritable média sonore de la foi et de la grandeur du prince.

Les trois motets réunis dans cet enregistrement ont été composés sur une courte période, correspondant aux toutes premières années d'activité du compositeur, entre sa nomination à la Chapelle royale et son accession à la non moins prestigieuse charge de surintendant de la Musique de la Chambre. Daté de 1684, le *Veni creator* (S14¹) met en musique l'hymne de la Pentecôte qui, à la cour de France, servait également aux cérémonies de l'ordre du Saint-Esprit, dont le roi était le grand maître. Les cérémonies avaient lieu le jour de la Pentecôte bien sûr, mais pouvaient également se tenir au Jour de l'An et à la Chandeleur. À l'extraordinaire, l'hymne revêtait également une importance particulière, puisqu'elle était chantée lors des grandes cérémonies dynastiques, comme les baptêmes ou le sacre, au lendemain duquel le nouveau roi, au cours d'une cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit, en devenait de fait le nouveau grand maître. Il est d'ailleurs possible que la version révisée du motet de Lalande, datée de 1722, ait été préparée, avec son *Te Deum*, pour le sacre de Louis XV, le 25 octobre de cette même année.

Composé en 1687 sur le psaume 50, le grand *Miserere* (S27) de Lalande constitue sans nul doute, par son ampleur mais aussi sa majestueuse et sombre beauté, l'un des motets les plus impressionnants de la fin du Grand Siècle. Parmi les occasions d'entendre le psaume 50, l'un des sept psaumes de pénitence, la plus remarquable était sans doute son exécution aux trois derniers jours de la Semaine Sainte, en point d'orgue aux saisissants offices des Ténèbres qui achevaient, dans une atmosphère à la fois lugubre et grandiose, la rigoureuse période du carême. Chanté après les austères Lamentations de Jérémie, le psaume s'intégrait dans une liturgie nocturne et un décorum conçus pour impressionner, susciter l'introspection et forcer à la contrition. À la cour, en présence du souverain, l'exécution du *Miserere* se faisait fréquemment sous forme de grand motet, renforçant ainsi l'impact de ce moment important de la liturgie pascalle. Par la richesse et la puissance expressive de ses figures et de ses affects, qui dépeignent toutes les nuances de l'affliction, le texte biblique était considéré comme l'un des plus exigeants et difficiles à mettre en musique. La lecture qu'en a livrée Lalande marqua particulièrement ses contemporains, qui en ont plusieurs fois souligné les beautés. Le compositeur lui-même réutilisa et retravailla le matériau musical de plusieurs versets pour son *Miserere* à voix seule (S87), composé avant 1711, entre la version de 1687 et sa révision tardive, vers 1720.

Cette somptueuse mise en musique du psaume 50 témoigne de manière éclatante de la grande maîtrise musicale de Lalande et de son intelligence rhétorique, qui faisait l'admiration de tous. Selon le poète Alexandre Tannevot, son premier biographe,

“M. De La Lande faisoit ses délices de la lecture des Pseaumes, et on luy a entendu dire plusieurs fois que les expressions en étoient si variées, si touchantes, si majestueuses, que de les lire et en être ému étoient une même chose. Et sur cela, récitant quelques Versets de ceux qui l'avoient le plus frappés, il entroit dans une espèce d'enthousiasme, qui témoignoit et de la vivacité de son goût, et son penchant naturel pour la Musique Latine.”

Quant au non moins remarquable *Dies iræ* (S31), il fut composé pour les funérailles à Saint-Denis, le 5 mai 1690, de la dauphine Marie-Anne-Christine de Bavière, morte à Versailles le 20 avril. Cette circonstance confère à ce motet un statut et un lustre particuliers. Lors des funérailles royales et princières à Saint-Denis, la composition et l'exécution de la prose des morts, ainsi que du psaume 129, *De profundis*, étaient en effet une prérogative du surintendant de la Musique de la Chambre, qui à ces deux moments de la cérémonie prenait le “battoir” que lui tendait le sous-maître de la Musique de la Chapelle, pour diriger les deux corps de musique réunis ; Lalande étant alors l'un et l'autre, la question ne se posait d'ailleurs pas. Composée en peu de temps, entre le décès de la princesse et ses funérailles, la version originale du motet fut revue pour servir à d'autres obsèques royales ou princières, très nombreuses en cette fin très endeuillée du règne de Louis XIV. Les principales retouches furent opérées en 1711 : inscrite dans une précieuse table manuscrite qui permet de préciser la chronologie des motets, cette date coïncide avec les funérailles du Grand Dauphin, héritier du trône, dernier enfant survivant de Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse, et époux de feu Marie-Anne-Christine de Bavière. Le *Dies iræ* du surintendant servit encore pour les funérailles, conjointes, du petit-fils du roi, le duc de Bourgogne – devenu dauphin à la mort de son père –, de son épouse Marie-Adélaïde de Savoie et de leur fils, le petit duc de Bretagne, tous trois emportés en quelques jours en février et mars 1712 lors d'une épidémie de variole. L'hécatombe enleva également au compositeur ses deux filles, chanteuses réputées qui avaient plusieurs fois charmé les oreilles du roi et de la cour, en chantant notamment des récits à la Chapelle. Accablé mais résigné, le roi, selon Tannevot, aurait dit à son musicien : “*Vous avez perdu deux filles qui avoient bien du mérite ; Moi, j'ay perdu Monseigneur*. Et luy montrant le Ciel, le Roy ajoûta : *La Lande, il faut se soumettre*.” C'est encore très probablement ce *Dies iræ* qui résonna à Saint-Denis le 23 octobre 1715, lors des propres funérailles de Louis XIV.

Les versions du *Veni creator* et du *Miserere* choisies pour cet enregistrement proviennent d'un très bel ensemble de motets de Lalande copié en 1689 et 1690 par François Fossard et André Danican Philidor, gardes de la bibliothèque de la Musique du roi. Conservée à la Bibliothèque municipale de Versailles, cette précieuse collection constitue ainsi le premier corpus des grands motets du compositeur (28 motets répartis en 10 tomes), qu'elle propose dans leurs versions sinon originales, du moins les plus anciennes connues. L'unique source du *Dies iræ* de 1690 figure quant à elle à la fin d'un “Tome IX” semble-t-il prévu dans la collection des *Motets de feu M. de La Lande* préparée par la veuve du compositeur et son dernier élève, François Colin de Blamont, gravée et imprimée en 1729-1734 : le volume comprend en effet les mêmes éléments liminaires imprimés (page de titre, “Préface ou Discours sur la vie et les ouvrages de M. de La Lande” par Tannevot, dédicace à Louis XV, avertissement de Colin de Blamont, etc.) que dans les autres tomes, mais la musique est restée à l'état manuscrit. Si l'on en croit l'Avertissement, cette collection propose – malheureusement en partition réduite, sans les parties intermédiaires d'orchestre – les versions les plus conformes aux dernières retouches du compositeur. Ainsi, le volume renferme également les versions ultimes du *Veni creator* et du *Cantate Domino* (S55), mais aussi l'unique source de l'*Eruclavit cor meum* (S50), composé pour le mariage, en 1697, du duc de Bourgogne.

Comme il le fit pour la plupart de ses premiers motets, Lalande révisa en effet, après 1715, son *Veni creator* et son *Miserere*. Selon Tannevot, cette manie qu'il avait à remettre ses œuvres sur le métier n'était pas du goût de Louis XIV :

“Du temps du feu Roy il avoit commencé à faire quelques changemens dans plusieurs de ses anciens Motets ; Sa Majesté qui s'en aperçût l'empêcha de continuer, soit pour rendre plus sensibles les progrès que l'Auteur faisoit sous ses yeux, soit pour conserver les grâces et les beautés naïves de ses premières productions, soit enfin par la crainte que cette occupation ne luy prît trop de temps, et ne l'empêchât de composer de nouvelles choses.”

1 Les numéros S renvoient au catalogue thématique de l'œuvre du compositeur, établi par Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

La mort du roi devait lui permettre de reprendre son entreprise, non sans quelques scrupules :

“Après la mort de Louis XIV, il voulut suivre son premier projet, et alors son unique application fut de retoucher les morceaux qu’il avoit dessein de changer, mais sans rien altérer ni dans les chants ni dans les sujets ; car les uns et les autres luy devoient être à jamais sacrez par rapport au goût, au choix et à l’approbation tant de fois réitérée du grand Roy qu’il servoit.”

Alors que les révisions tardives témoignent d’un style pleinement mûri et d’une évolution assumée, les versions antérieures sont de précieux reflets de la première manière du compositeur, autant qu’elles permettent de comprendre ses recherches et ses apports décisifs au genre du grand motet, qu’il porta au plus haut degré de perfection formelle, rhétorique et esthétique. Si le *Veni creator* de 1684 et le *Miserere* de 1687, qui font alterner dans un grand flux linéaire récits, grands chœurs et symphonies, gardent encore l’empreinte du modèle créé par les premiers maîtres du genre (Henry Du Mont, Pierre Robert, Jean-Baptiste Lully), ils laissent aussi entrevoir une importante évolution dans le traitement formel. Lalande s’attache en effet dès ses premiers motets à structurer plus clairement le discours par des sections mieux définies et caractérisées, tout en ménageant des transitions subtiles qui évitent la rupture du flux musical et rhétorique. L’évolution formelle est encore plus nette dans le *Dies iræ* de 1690, structuré en mouvements clairement séparés et très contrastés, avec des récits plus développés et exigeants, mais aussi des chœurs plus dramatiques et éloquents. Lalande s’intéresse également très tôt à la matière instrumentale, attribuant à l’orchestre un rôle et une indépendance accrus. Dans les accompagnements comme dans les chœurs, il va notamment dissocier de plus en plus fréquemment ses dessus de violon, amplifiant ainsi le tissu orchestral d’une partie supplémentaire qui permet des combinaisons nouvelles et plus variées au niveau des doublures chœur/orchestre, extrêmement travaillées, mais aussi des lignes supérieures, enrichies de contrepunt. Ces innovations atteindront leur apogée dans les motets tardifs et les nombreuses révisions.

Tous ces éléments ont permis d’affiner les choix pour la restitution des parties intermédiaires d’orchestre du *Dies iræ*, spécialement préparées pour cet enregistrement. Au-delà du choix, assez évident et logique compte tenu de la période et du contexte curial, d’une texture générale à 5 parties, plusieurs questions se sont posées au vu de l’évolution du style et de l’écriture de Lalande. En effet, si l’unique source conservée du *Dies iræ* témoigne bien des évolutions structurelles opérées par le compositeur, on n’y décèle pas pleinement la trace de son nouveau traitement de l’orchestre, comme notamment ce dédoublement caractéristique des dessus de violon. Peut-être est-ce précisément parce qu’il s’agit d’un motet de circonstance, prévu hors du contexte ordinaire de la Chapelle royale, impliquant donc un dispositif particulier. Les seules parties instrumentales notées (dessus et basse) se réfèrent en effet à l’évidence à des dispositifs, des traditions d’écriture et des pratiques musicales tout à fait caractéristiques, qui reflètent très probablement la présence des fameux Vingt-quatre Violons, mobilisés lors des cérémonies extraordinaires, et notamment les funérailles à Saint-Denis. Par ailleurs, la source précise, pour les récits, les noms de chanteurs parmi les plus fameux de la Musique de la Chapelle, tous actifs entre 1690 et 1711 : les castrats Antonio Bagniera et Antonio Favalli (dessus) ; Jean Jonquet et Charles Dumoussel (hautes-contre) ; Jean-Baptiste Matho, maître de chant de Marie-Anne-Christine de Bavière, et Gatien Courcier (tailles) ; Jacques Bastaron et Antoine Maurel (basses-tailles) ; Jacques d’Estival (basse). Ceci tend à confirmer que, bien que copiée tardivement, cette unique source donne de ce motet une version sinon originale, du moins ancienne et restée relativement stable, contrairement à la plupart des motets du compositeur.

Quelles qu’en soient les versions, originales ou révisées, les motets de Lalande furent admirés jusqu’à la fin de l’Ancien Régime, maintenant au plus haut sa réputation. Incarnant véritablement, selon les contemporains mêmes, l’excellence de la musique française, ils représentent aussi, à l’aube des Lumières, l’apogée de ce que l’esprit et le sentiment religieux du Grand Siècle aura suscité de plus grand, de plus touchant, de plus parfait.

“Ce fut donc sous Lalande que notre Musique Latine parvint à ce degré éminent qui nous a fait tant d’honneur. [...] Lalande vous transporte au Ciel, il inspire pour la Divinité du respect et de l’amour.” (Pierre-Louis d’Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1752).

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles

Michel-Richard de Lalande

and the culmination of the *grand motet* under Louis XIV

Trained at the choir school of Saint-Germain-l'Auxerrois, a gifted organist and a teacher of the harpsichord and composition, the man whom his contemporaries quickly dubbed the 'Latin Lully' joined the King's musical establishment (Musique du Roi) following a competition organised in the spring of 1683 to replace the two old *sous-maîtres* of the Chapelle du Roi, Henry Du Mont and Pierre Robert, who had been in post for twenty years. Michel-Richard de Lalande quickly became the King's favourite musician, gradually accumulating the major offices of the court musical institutions, from all four quarters of the post of *Sous-maître de la Chapelle*¹ to the (half-yearly) charges of *Surintendant* (1689), *Compositeur* (1690) and finally *Maître* (1709) of the *Musique de la Chambre*. As head of the *Musique de la Chapelle*, of course, but also of the *Musique de la Chambre*, he was almost exclusively responsible, for more than forty years, for providing and directing the music for the King's daily Mass, for the divertissements and other musical punctuations of the monarch's public day – such as the suppers of the Grand Couvert, a ceremonial during which his famous *Symphonies pour les Soupers du roi* were performed – and for the great religious festivals and dynastic ceremonies, at which the two bodies of musicians joined forces to express in sound the spiritual message of the Most Christian King and to magnify the image of his majesty. To that end, throughout his career at court, Lalande never ceased to perfect the motet for large choir (*grand motet*), a true musical vector for propagating the faith and grandeur of the sovereign: he left some seventy-seven specimens of this emblematic genre of the Grand Siècle.

The three motets on this recording were composed within a short space of time, corresponding to Lalande's earliest years of activity, between his appointment to the Chapelle Royale and his accession to the no less prestigious post of *Surintendant de la Musique de la Chambre*. Dated 1684, the *Veni creator* (S14) sets to music the Pentecostal hymn which, at the French court, was also used for the ceremonies of the *Ordre du Saint-Esprit*, of which the King was *Grand Maître*. These took place at Pentecost, naturally, but could also be held on New Year's Day and at Candlemas. The hymn was also of key importance in the extraordinary liturgy, since it was sung at major dynastic ceremonies such as baptisms and the coronation; the latter was followed a day later by a ceremony of the *Ordre du Saint-Esprit* at which the new King became de facto its new *Grand Master*. Indeed, it is possible that the revised version of Lalande's motet, dated 1722, was prepared, along with his *Te Deum*, for the coronation of Louis XV on 25 October of that year.

Lalande's great *Miserere* (S27), his setting of Psalm 50 (51) composed in 1687, is undoubtedly one of the finest motets of the late Grand Siècle, with respect to both its breadth and its majestic, sombre beauty. Of all the opportunities to hear this text, one of the seven penitential psalms, the most impressive undoubtedly came when it was performed on the last three days of Holy Week, as a climax to the gripping Offices of Tenebrae, which brought the rigorous Lenten season to a close in an atmosphere at once mournful and grandiose. Sung after the austere Lamentations of Jeremiah, the psalm was integrated in a nocturnal liturgy and a protocol designed to awe its listeners, encourage them to introspection and urge them to contrition. At court, in the sovereign's presence, the *Miserere* was often performed as a *grand motet*, thus reinforcing the impact of this key moment in the Easter liturgy. The biblical text was considered one of the most demanding and difficult to set to music on account of the richness and expressive power of its figures and affects, which depict all the nuances of affliction. Lalande's interpretation of it particularly impressed commentators of the time, several of whom emphasised its beauty. The composer himself reused and reworked the musical material of several of its verses for his *Miserere* for solo voice (S87), composed before 1711, between the 1687 version and the late revision of the *grand motet* around 1720. This sumptuous setting of the psalm provides resounding testimony to Lalande's great musical mastery and his understanding of rhetoric, much admired by his contemporaries.

¹ Louis XIV originally intended this post (de facto director of sacred music at the court, the post of *Maître de la Chapelle* being an ecclesiastical sinecure) to rotate among four holders, each of them appointed for life, but only in office for three months of the year, just as the following posts enumerated here were to have two holders each year. Lalande, however, finally obtained all these posts for the entire calendar year: the dates given above are those at which he acquired the monopoly in each category. (Translator's note)

According to the poet Alexandre Tannevot, his first biographer,

'M. de Lalande delighted in reading the Psalms, and he was heard to say several times that their expressions were so varied, so touching, so majestic, that to read them was to be moved by them. And thereupon, reciting a few verses of those which had struck him most, he would enter into a sort of ecstasy, which bore witness both to the acuity of his taste and to his natural inclination for setting Latin to music.'

The no less remarkable *Dies iræ* (S31) was composed for the funeral at Saint-Denis on 5 May 1690 of the Dauphine Marie-Anne-Christine of Bavaria, who had died in Versailles on 20 April. These circumstances conferred a special status and splendour on the motet. For, on the occasion of royal and princely funerals at Saint-Denis, the composition and performance of the Sequence of the Mass of the Dead and of Psalm 129 (130), the *De profundis*, were the prerogative of the *Surintendant de la Musique de la Chambre*, who at these two moments of the ceremony took up the *battoir* handed to him by the *Sous-maître de la Musique de la Chapelle*, to permit him to direct the two bodies of musicians together; since Lalande occupied both functions at the time, the question did not arise in 1690. Composed in the short time between the death of the princess and her funeral, the original version of the motet was revised for use at other royal or princely funerals, of which there were many at the end of Louis XIV's reign, much afflicted with bereavements. The principal alterations were made in 1711: this date, recorded in an invaluable manuscript table that enables us to determine the chronology of the motets with precision, coincides with the funeral of the Grand Dauphin, heir to the throne, last surviving child of Louis XIV and Queen Marie-Thérèse, and husband of the late Marie-Anne-Christine of Bavaria. The *Surintendant's Dies iræ* was also used for the joint obsequies of the King's grandson, the Duke of Burgundy (who had become Dauphin on the death of his father), his wife Marie-Adélaïde of Savoy and their small son, the Duke of Brittany, all three of whom died in the space of a few days in February and March 1712 during a smallpox epidemic. The same disastrous epidemic took the composer's two daughters, renowned singers who had on several occasions charmed the ears of the King and the court, notably by singing solos (*récits*) at the Chapelle. Overwhelmed but resigned, the King, according to Tannevot, said to his musician:

'You have lost two daughters who had great merit; I have lost Monseigneur.' And, pointing to Heaven, the King added: 'La Lande, you must submit [to God's will].'

It was very likely this same *Dies iræ* that was heard at Louis XIV's own funeral at Saint-Denis on 23 October 1715.

The versions of the *Veni creator* and the *Miserere* chosen for this recording come from a very fine set of motets by Lalande copied in 1689 and 1690 by François Fossard and André Danican Philidor, keepers of the King's Music Library. This precious collection, now held at the Bibliothèque Municipale de Versailles, constitutes the first anthology of the composer's *grands motets* (twenty-eight motets divided into ten volumes), which it presents in versions that are, if not the originals, then at least the earliest known. The only source for the *Dies iræ* of 1690 is to be found at the end of a 'Tome IX', which seems to have been intended for inclusion in the published collection of the *Motets de feu M. de La Lande* prepared by the composer's widow and his final pupil, François Colin de Blamont, engraved and printed between 1729 and 1734: the volume includes the same printed introductory elements (title page, 'Préface ou Discours sur la vie et les ouvrages de M. de La Lande' by Tannevot, dedication to Louis XV, *Avertissement* (introduction) by Colin de Blamont, etc.) as the other volumes, but the music itself remained in manuscript form. According to the *Avertissement*, this collection presents – unfortunately in short score, without the inner orchestral parts – the versions most faithful to the composer's last alterations. Hence the volume also contains the final versions of the *Veni creator* and *Cantate Domino* (S55), as well as the only source of *Eructavit cor meum* (S50), composed for the wedding of the Duke of Burgundy in 1697.

As was the case with most of his early motets, Lalande revised his *Veni creator* and *Miserere* after 1715. According to Tannevot, this compulsive need to tinker with his works was not to Louis XIV's taste:

'In the late King's time he had begun to make some changes in several of his old motets; noticing this, His Majesty prevented him from continuing, perhaps to emphasise the progress the composer had made under his aegis, or to preserve the grace and naïve beauty of his earliest productions, or finally for fear that this occupation would take up too much of his time and prevent him from composing new pieces.'

The King's death was to allow him to resume his enterprise, not without certain scruples:

'After the death of Louis XIV, he wished to pursue his original project, and then his sole care was to retouch the pieces he had intended to change, but without altering anything either in the melodies or in the subjects; for both of these must be for ever sacred to him in that they reflected the taste, the choice and the approbation, so often expressed, of the great King whom he served.'

While the later revisions bear witness to a fully matured style and a wholly integrated evolution, the older versions are precious reflections of the composer's early style, especially as they give an insight into his experimentations and his decisive contributions to the genre of the *grand motet*, which he brought to the highest degree of formal, rhetorical and aesthetic perfection. To be sure, the *Veni creator* of 1684 and the *Miserere* of 1687, which alternate solo *récits*, large choruses and *symphonies* in a single linear flow, still bear the imprint of the template created by the first masters of the genre (Henry Du Mont, Pierre Robert, Jean-Baptiste Lully), but they also reveal a significant development in the formal handling. From his earliest motets, Lalande strove to structure the discourse more clearly by means of better defined and characterised sections, while at the same time contriving subtle transitions that avoided breaking the musical and rhetorical flow. The formal evolution is even clearer in the *Dies iræ* of 1690, which is articulated in distinctly separated and highly contrasted movements, with more extended and demanding *récits*, more dramatic and eloquent choruses. Lalande also took an interest in the instrumental material from very early on, giving the orchestra a bigger role and greater independence. In both accompaniments and choruses, he divided the two violin lines more and more frequently, thus expanding the orchestral texture with an additional part that permitted new and more varied combinations in both the chorus/orchestra doublings, now extremely elaborate, and the upper lines, which were enriched with countermelodies. These innovations reached their peak in the late motets and the numerous revisions of earlier ones.

All these elements enabled us to fine-tune the decisions made in the reconstruction of the inner orchestral parts of the *Dies iræ*, specially prepared for this recording. Beyond the choice of an overall five-part texture – fairly obvious and logical given the period and the context of the court musical establishment – several questions arose in view of the evolution of Lalande's style and scoring. For while the only surviving source of the *Dies iræ* does bear witness to the structural evolutions he imposed on the motet genre, it does not seem to take fully into account his new treatment of the orchestra, notably the characteristic separation of the two *dessus de violon* parts mentioned above. Perhaps this is precisely because we are dealing here with an occasional motet, intended for performance outside the ordinary context of the Chapelle Royale, and therefore involving specific forces. The only instrumental parts marked in the score (*dessus* and *bass*) clearly refer to strongly typed performing forces, stylistic traditions and musical practices, which most probably reflect the presence of the famous string band, the Vingt-quatre Violons, used for extraordinary ceremonies and in particular for funerals at Saint-Denis. Moreover, the source specifies, for the *récits*, the names of some of the most famous singers in the Musique de la Chapelle, all of them active between 1690 and 1711: the castrati Antonio Bagniera and Antonio Favalli (*dessus*); Jean Joncquet and Charles Dumoussel (*hautes-contre*); Jean-Baptiste Matho, singing master to Marie-Anne-Christine of Bavaria, and Gatien Courcier (*tailles*); Jacques Bastaron and Antoine Maurel (*basses-tailles*); Jacques d'Estival (*bass*). This tends to confirm that, despite its late date, this single source preserves a version of the *Dies iræ* which, though perhaps not the original, was at least old-established and had remained relatively stable in content, unlike most of his motets.

Whatever the versions in which they were heard, Lalande's motets were admired until the end of the Ancien Régime, maintaining his reputation extremely high. In the view of his contemporaries, they truly embodied the excellence of French music and, at the dawn of the Enlightenment, they also represented the culmination of the religious spirit and sentiment of the Grand Siècle, showing it at its greatest, most touching and most perfect.

'And so it was under Lalande that our Latin music reached that degree of eminence which has done us so much honour [...]. Lalande transports one to Heaven, he inspires respect and love for the Divinity.' (Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1752)

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
Translation: Charles Johnston

Michel-Richard de Lalande

und die Blütezeit der *Grand motet* unter Ludwig XIV

Michel-Richard de Lalande wurde an der *Maîtrise* von Saint-Germain-l'Auxerrois ausgebildet, war ein begabter Organist, (Lehr-)Meister des Cembalos und *Maître de composition*. Nach einem im Frühjahr 1683 organisierten Auswahlverfahren trat der „lateinische Lully“, wie er von seinen Zeitgenossen bald genannt wurde, in die *Musique du roi* ein, und zwar als Nachfolger der beiden alten *Sous-maîtres de la Chapelle*, Henry Du Mont und Pierre Robert, welche diese Stelle zwanzig Jahre lang innegehabt hatten. Er wurde rasch zum Lieblingsmusiker des Königs und bekleidete nach und nach die wichtigen Ämter der Hofmusik: von den vier Posten als *Sous-maître de la Chapelle* über das (semesterweise vergebene) Amt des *Surintendant* (1689) zum Komponisten (1690) und schließlich *Maître de la Musique de la Chambre* (1709). In seiner Funktion als Leiter der *Musique de la Chapelle*, aber auch der *Musique de la Chambre* oblag es ihm – während über vierzig Jahren quasi exklusiv –, Musik zu liefern und zu dirigieren: zum einen für die tägliche Messe des Königs, für die Festlichkeiten und musikalischen Anlässe des königlichen Tagesablaufs – wie die *Soupers au Grand Couvert*¹, bei denen seine berühmten *Symphonies pour les Soupers du roi* aufgeführt wurden; zum andern für die großen religiösen Feiern und dynastischen Zeremonien, bei denen die beiden Klangkörper zusammenkamen, um die geistliche Botschaft des Königs, eines überzeugten Christen, musikalisch umzusetzen und das Ansehen seiner Majestät zu verherrlichen. So kam es, dass sich Lalande im Laufe seiner Karriere am Hof auch immer wieder mit der Motette *à grand chœur* (*Grand motet*) beschäftigte, mit etwa 77 Werken zu dieser für das Grand Siècle typischen Gattung beitrug – die ein veritables musikalisches Vehikel zur Vermittlung des Glaubens und der Größe des Regenten war – und sie zur höchsten Vollendung brachte.

Die drei Motetten dieser Aufnahme entstanden in recht kurzer Zeit, nämlich in den ersten Jahren von Lalandes Tätigkeit als Komponist, zwischen seiner Berufung an die königliche *Chapelle* und seiner Beförderung in das nicht weniger angesehene Amt des *Surintendant de la Musique de la Chambre*. Das *Veni creator* (S14)² aus dem Jahr 1684 ist eine Vertonung des Pfingsthymnus, der am französischen Hof auch bei den Zeremonien des Ordens vom Heiligen Geist erklang, dessen Großmeister der König war. Wie der Name sagt, fanden diese Zeremonien an Pfingsten statt, zuweilen aber auch am Neujahrstag oder an Mariä Lichtmess. Eine Sonderstellung hatte der Hymnus durch seine bedeutende Rolle bei großen königlichen Feierlichkeiten wie der Taufe oder der Krönung und, am Tag nach dieser, im Rahmen einer Zeremonie des erwähnten Ordens, in der der neue König auch neuer Großmeister wurde. Es ist durchaus möglich, dass Lalandes Bearbeitung dieser Motette von 1722, ebenso wie sein *Te Deum*, für die Krönung von Ludwig XV. vorgesehen war, die am 25. Oktober jenes Jahres stattfand.

Das große, 1687 komponierte *Miserere* (S27) von Lalande ist eine Vertonung des Psalms 50. Mit seiner Ausdehnung, aber auch seiner erhabenen, düsteren Schönheit gehört dieses Werk zweifellos zu den eindrucksvollsten Motetten des zu Ende gehenden Grand Siècle. Einer der eindringlichsten Anlässe, zu denen dieser Psalm (einer der sieben Bußpsalmen) erklang, war gewiss seine Aufführung an den drei letzten Tagen der Karwoche, als Höhepunkt der ergreifenden Trauermessen, mit denen die harte Fastenzeit in einer düsteren und zugleich erhabenen Stimmung endete. Der Psalm wurde nach den schlichten Klageliedern des Jeremia gesungen und war Bestandteil einer nächtlichen Liturgie und eines Zeremoniells, das darauf ausgerichtet war, die Teilnehmer zu beeindrucken, zur persönlichen Innenschau anzuregen und zur Reue zu drängen. Am Hof und in Anwesenheit des Herrschers wurde das *Miserere* häufig als *Grand motet* aufgeführt, was die Wirkung dieses wichtigen Moments der österlichen Liturgie noch verstärkte. Dieser Bibeltext galt wegen seiner vielen ausdrucksvollen Stilfiguren und seines von Emotionen geprägten Tons, in dem alle Nuancen der Betrübnis geschildert werden, als anspruchsvollster und schwierigster überhaupt, was seine Vertonung betrifft. Lalandes Auslegung hatte eine ganz besondere Wirkung auf seine Zeitgenossen, die ihre Schönheit wiederholt betonten. Der Komponist selbst verwendete und bearbeitete das musikalische Material etlicher

Verse für sein *Miserere für Solo-Stimme* (S87), das vor 1711 entstand, also zwischen der ersten Fassung von 1687 und der späteren, ungefähr 1720 vorgenommenen Überarbeitung. Diese prächtige Vertonung des Psalms 50 zeugt auf überwältigende Weise von Lalandes großer Meisterschaft und seinem hochentwickelten Sinn für die musikalische Rhetorik; Qualitäten, für die er von seinen Zeitgenossen bewundert wurde. Sein erster Biograf, der Dichter Alexandre Tannevot, hält dazu fest:

„Für Herrn De La Lande war die Lektüre der Psalmen eine wahre Wonne, und man hörte ihn mehrmals sagen, dass die Ausdrücke darin so vielfältig, so berührend, so erhaben wären, dass sie zu lesen und bewegt zu sein, eins wäre. Und darüber geriet er, während er einige der Verse zitierte, die ihn am meisten ergriffen hatten, in eine Art Begeisterung, die von der lebhaften Freude an der lateinischen Musik und seiner natürlichen Neigung zu ihr zeugte.“

Das nicht weniger bemerkenswerte *Dies iræ* (S31) wurde für die Trauerfeier geschrieben, die am 5. Mai 1690 in Saint-Denis für die am 20. April in Versailles verstorbene Maria Anna Christine von Bayern, die Gemahlin des französischen Thronfolgers, stattfand. Dieser Umstand verleiht dieser Motette hohe Relevanz und besonderen Glanz. Komposition und Aufführung der Totensequenz sowie des Psalms 129 (*De profundis*) anlässlich der königlichen und fürstlichen Trauerfeiern in Saint-Denis waren ein Vorrecht des *Surintendant de la Musique de la Chambre*, der an diesen beiden Stellen der Zeremonie nach dem Dirigierstab („battoir“) griff, den ihm der *Sous-maître de la Musique de la Chapelle* übergab, um die beiden vereinten Ensembles zu leiten; Lalande hatte damals beide Ämter inne, die Frage stellte sich daher nicht. Diese Motette entstand in kurzer Zeit, zwischen dem Ableben der bayerischen Prinzessin und der Totenfeier, und ihre Originalfassung wurde danach für andere königliche oder fürstliche Begräbnisse bearbeitet, die am Ende der von Trauer überschatteten Regierungszeit von Ludwig XIV. sehr häufig stattfanden. Die wichtigsten Änderungen der Motette erfolgten 1711: Das diesbezügliche Datum steht in einer wertvollen, handschriftlichen Liste, der die Chronologie der Motetten zu entnehmen ist, und fällt zusammen mit der Trauerfeier für den Thronfolger, das letzte Kind von Ludwig XIV. und Königin Maria Teresa, das überlebt hatte, und Gatte der verstorbenen Maria Anna Christine von Bayern. Das *Dies iræ* des *Surintendant* erklang ebenfalls bei der kollektiven Trauerfeier für den Enkel des Königs, den Herzog von Burgund – der nach dem Tod seines Vaters Thronfolger geworden war –, dessen Ehefrau Maria Adelaide von Savoyen und ihrer beider Sohn, den kleinen Herzog der Bretagne, die alle drei im Februar und März 1712 innerhalb weniger Tage Opfer einer Pockenepidemie geworden waren. In diesem Massensterben kamen auch die beiden Töchter von Lalande um, angesehene Sängerinnen, die wiederholt das Ohr des Königs und des Hofes erfreut hatten, insbesondere wenn sie sich in der *Chapelle* mit Arien hervortaten. Laut Tannevot soll der bedrückte König resigniert zu seinem Komponisten gesagt haben: „Ihr habt zwei Mädchen verloren, die sich Verdienste erworben haben; und ich habe den Thronfolger verloren.“ Und indem er zum Himmel wies, fügte der König hinzu: „La Lande, man muss sich unterwerfen.“ Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses *Dies iræ* auch bei Ludwig XIV. eigener Trauerfeier erklang, die am 23. Oktober 1715 in Saint-Denis stattfand.

Die Fassungen des *Veni creator* und des *Miserere*, die für diese Einspielungen gewählt wurden, stammen aus einem sehr schönen Konvolut von Lalandes Motetten, das 1689 und 1690 von François Fossard und André Danican Philidor, den Aufsehern der königlichen Musikbibliothek, kopiert wurde. Diese kostbare Sammlung wird in der Städtischen Bibliothek von Versailles aufbewahrt und ist das erste Korpus der *Grands motets* von Lalande (28 Motetten in zehn Bänden), die damit, wenn nicht in ihrer Originalfassung, so zumindest als älteste bekannte Versionen vorliegen. Die einzige Quelle des *Dies iræ* von 1690 findet sich am Ende eines „Bands IX“ („Tome IX“) und könnte anscheinend für die Sammlung der *Motets de feu M. de La Lande* vorgesehen gewesen sein, welche die Witwe des Komponisten und sein letzter Schüler, François Colin de Blamont, betreuten und die zwischen 1729 und 1734 gestochen und gedruckt wurde: In dem Band finden sich in der Tat die gleichen einleitenden Elemente abgedruckt (Titelseite, „Préface ou Discours sur la vie et les ouvrages de M. de La Lande“ von Tannevot, Widmung an Ludwig XV., Vorwort von Colin de Blamont usw.) wie in den anderen Bänden, doch ist die Notenschrift handschriftlich geblieben. Will man dem Vorwort glauben, enthält diese Sammlung – leider als Partitur in reduzierter Form, d.h. ohne die Mittelstimmen des Orchesters – die Versionen, die den letzten Umarbeitungen des Komponisten am meisten entsprechen. In dem Band finden sich auch die letzten Fassungen des *Veni creator* und des *Cantate Domino* (S55) sowie die einzige Quelle des *Eructavit cor meum* (S50), das 1697 für die Hochzeit des Herzogs von Burgund komponiert wurde.

¹ Abendessen des Königs im *Grand Appartement* des Schlosses.

² Die Werkangaben beziehen sich auf den thematischen Katalog von Lalandes Kompositionen: Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Wie dies bei den meisten seiner ersten Motetten der Fall war, bearbeitete Lalande, nach 1715, auch sein *Veni creator* und sein *Miserere*. Die Manie des Komponisten, seine Werke immer wieder abzuändern, war laut Tannevot nicht zur Freude von Ludwig XIV:

„Zur Zeit des verstorbenen Königs hatte er begonnen, bei etlichen seiner alten Motetten Änderungen vorzunehmen; Seine Majestät bemerkte dies und untersagte ihm, es weiterhin zu tun, sei es, um die Fortschritte, die der Komponist in seinen Augen erzielte, besser spürbar zu machen, sei es, um die Anmut und die unverdorbene Schönheit dieser ersten Schöpfungen zu bewahren, sei es schließlich aus Sorge, dass diese Beschäftigung ihn zu sehr aufhalte und daran hindere, neue Sachen zu komponieren.“

Der Tod des Königs sollte ihm dann ermöglichen, diese Angewohnheit wieder aufzunehmen, jedoch nicht ohne gewisse Bedenken:

„Nach dem Tod von Ludwig XIV. wollte er sein früheres Vorhaben fortsetzen, und nun galt sein Eifer einzig der Bearbeitung der Stücke, die er vorgehabt hatte, zu verändern, wobei es weder beim Gesang noch bei den Themen eine Verfälschung geben sollte; denn beides sollte ihm für immer heilig sein aus Rücksicht auf den Geschmack, den Willen und den so oft wiederholten Zuspruch des großen Königs, dem er diente.“

Während die späten Bearbeitungen von einem ausgereiften Stil und einer vollendeten Entwicklung zeugen, liefern die frühen Fassungen wertvolle Informationen über die ersten Verfahrensweisen des Komponisten und geben Aufschluss darüber, was er anstrebte und wie er entscheidend dazu beitrug, dass die Gattung der *Grand motet* durch ihn bezüglich Form, Rhetorik und Ästhetik ihr höchstes Niveau erreichte. Das *Veni creator* von 1684 und das *Miserere* von 1687, bei denen sich in einem langen, linearen Fluss Arien, großer Chor und Instrumentalstücke abwechseln, sind zwar noch von dem Modell der ersten Meister des Genres geprägt (Henry Du Mont, Pierre Robert, Jean-Baptiste Lully), es gibt jedoch bereits Anzeichen für eine tiefgreifende Entwicklung bei der formalen Gestaltung. Lalande bemüht sich nämlich schon bei seinen ersten Motetten darum, den Ablauf mittels genauer definierter und charakterisierter Abschnitte klarer zu strukturieren, wobei ihm feine Übergänge gelingen, die verhindern, dass der musikalische und rhetorische Fluss unterbrochen wird. Der formale Wandel wird noch deutlicher im *Dies iræ* von 1690, das eine Struktur von klar getrennten und stark kontrastierenden Sätzen aufweist; außerdem sind seine Arien stärker ausgearbeitet und anspruchsvoller und die Chöre dramatischer und ausdrucksstärker. Lalande interessiert sich auch sehr früh für das instrumentale Material, wertet die Rolle des Orchesters auf und gewährt ihm mehr Unabhängigkeit. Im Begleitpart ebenso wie in den Chören lässt er die hohen Violinen immer häufiger geteilt spielen und erweitert so das orchestrale Gewebe um eine zusätzliche Partie: Dies ermöglicht neue, variantenreichere Kombinationen hinsichtlich in feinsten Weise ausgearbeiteter Verdoppelungen in Chor und Orchester oder der Bereicherung der oberen Linien durch Gegenstimmen. Ihren Höhepunkt werden diese Neuheiten in den späten Motetten und den zahlreichen Bearbeitungen erreichen.

Alle diese Elemente ermöglichten es, differenzierte Entscheidungen zu treffen, als es um die Ergänzung der mittleren Orchesterstimmen des *Dies iræ* ging, die speziell für diese Aufnahme vorgenommen wurde. Abgesehen von der Wahl eines allgemeinen Tonsatzes von fünf Stimmen – die sich eindeutig und logisch unter Berücksichtigung der damaligen Zeit und des kirchlichen Kontextes ergab –, stellten sich im Hinblick auf die Entwicklung des Stils und des Tonsatzes von Lalande verschiedene Fragen. Während nämlich die einzige Quelle des *Dies iræ* sehr wohl strukturelle Veränderungen erkennen lässt, die der Komponist vorgenommen hat, so lässt sich aus ihr nicht vollständig nachvollziehen, welchen neuen Weg er im Umgang mit dem Orchester ging, der insbesondere das charakteristische Teilen der hohen Violinen betrifft. Vielleicht ist das mit dem Umstand zu erklären, dass es sich um eine Gelegenheitsmotette handelt, die nicht für den üblichen Kontext der *Chapelle royale* vorgesehen war und daher eine spezielle Besetzung hatte. Die einzigen instrumentalen Partien, die notiert sind (*dessus* und *basse*), weisen in der Tat bezüglich Besetzung, satztechnischer Traditionen und Musikpraktiken Charakteristika auf, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Präsenz der berühmten 24 *Violons* schließen lassen, die zu außergewöhnlichen Zeremonien, insbesondere den Trauerfeiern in Saint-Denis, aufgeboten wurden. Die Quelle nennt im Übrigen auch die Namen des Sängersensembles, zu dem die berühmtesten Mitglieder der *Musique de la Chapelle* gehörten, die alle zwischen 1690 und 1711 aktiv waren: Die Kastraten Antonio Bagniera und Antonio Favalli (*dessus*); Jean Joncquet und Charles Dumoussel (*hautes-contre*); Jean-Baptiste Matho, Gesangslehrer von Maria Anna Christine von Bayern, und Gatien Courcier (*tailles*); Jacques Bastaron und Antoine Maurel (*basses-tailles*); Jacques d'Estival (*basse*). Das könnte bestätigen, dass diese einzige Quelle, auch wenn es sich dabei um eine späte Kopie handelt, eine Fassung dieser Motette darstellt, die, wenn nicht original, zumindest alt und relativ unverändert geblieben ist, im Gegensatz zu den meisten der Motetten von Lalande.

Ob in der ursprünglichen oder in einer bearbeiteten Version: Die Motetten dieses Komponisten genossen bis zum Ende des Ancien Régime große Bewunderung und sorgten nachhaltig für seinen ausgezeichneten Ruf. Sie sind – auch für seine Zeitgenossen – der Inbegriff der hervorragenden französischen Musik und repräsentieren an dieser Wende zum Zeitalter der Aufklärung den Höhepunkt dessen, was das von religiösem Geist und Gefühlsleben geprägte Grand Siècle an großen, berührenden und perfekten Schöpfungen hervorgebracht hat.

„Es war also unter Lalande, dass unsere lateinische Musik jenes hohe Niveau erreichte, das uns so viel Anerkennung eingebracht hat. [...] Lalande befördert euch in den Himmel, er erweckt Respekt und Liebe für die Gottheit.“ (Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1752).

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Dies iræ

Tag des Zorns, jener Tag,
Der die Welt in Asche auflöst,
Wie David und die Sibylla bezeugen.

Welch Zittern kündigt sich an,
Wenn der Richter erscheinen wird,
Um alles streng zu prüfen!

Eine Trompete verbreitet ihren seltsamen Klang
Über die Gräber aller Länder
Und zwingt alle vor den Thron.

Der Tod und die Natur werden stutzen,
Wenn die Kreatur aufersteht,
Um ihrem Richter zu antworten.

Ein beschriebenes Buch wird vorgetragen,
In dem alles steht
Und nach dem die Welt gerichtet wird.

Wenn der Richter sitzt,
Wird sich alles, was verborgen war, offenbaren,
Und nichts wird straflos bleiben.

Was werde ich Elender dann sagen,
Welchen Fürsprecher werde ich fragen,
Wenn selbst ein Gerechter kaum sicher ist?

O König von furchteinflößender Erhabenheit,
Der du die zu Erlösenden unentgeltlich erlöst,
Erlöse mich, du Quelle der Gnade,

Bedenke, gütiger Jesus,
Dass ich die Ursache deines Lebenswegs bin.
Vernichte mich nicht an jenem Tag.

Mich suchend, hast du dich müde hingesezt,
Du hast mich freigekauft durch dein Leiden am Kreuz:
Solche Qualen sollen nicht vergebens sein.

Gerechter Richter der Rache,
Mach mir ein Geschenk der Vergebung
Vor dem Tag des Gerichts.

Ich stöhne wie ein Schuldiger:
Meine Schuld rötet mein Gesicht.
Gott, schone den Bittenden.

Der du Maria Magdalena die Sünden vergeben
Und den Räuber erhört hast,
Auch mir hast du Hoffnung geschenkt.

Dies iræ

Prose pour messe des morts

- 1 | Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.
- 2 | Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus !
- 3 | Tuba mirum spargens sonum,
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.
- 4 | Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.
- 5 | Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
- Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.
- Quid sum miser tunc dicturus ?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus ?
- Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.
- 6 | Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ.
Ne me perdas illa die.
- 7 | Quærens me, sedisti lassus,
Redemisti crucem passus :
Tantus labor non sit cassus.
- 8 | Juste iudex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.
- Ingemisco tanquam reus :
Culpa rubet vultus meus :
Supplicanti parce Deus.
- Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Dies iræ

Jour de colère que ce jour-là,
Qui réduira le monde en cendres,
Comme l'affirment David et la Sibylle.

Quelle terreur s'annonce,
Quand je juge viendra
Pour tout examiner de près !

La trompette, répandant son éclat étonnant
À travers les sépulcres de tous les pays,
Rassemblera tout le monde devant le trône.

La mort se figera de même que la nature,
Quand la créature se lèvera
Pour répondre à son juge.

Il sera lu à haute voix,
Le livre qui contient tout
Et d'après lequel le monde sera jugé.

Quand le juge tiendra séance,
Tout ce qui était caché apparaîtra
Et rien ne restera impuni.

Que dirai-je alors, misérable que je suis,
Quel avocat demanderai-je
Quand même le juste sera à peine en sécurité ?

Ô Roi, dans ta terrible majesté,
Toi qui sauves par pure grâce,
Sauve-moi, source de pitié,

Souviens-toi, doux Jésus,
Que je suis la cause de ta venue.
Ne me perds pas en jour.

En me cherchant, tu es assis, fatigué,
Et m'as racheté en souffrant la croix :
Que tant de souffrances ne soient pas vaines.

Juge juste dans ta punition,
Fais-moi don de ta rémission
Avant le jour du jugement.

Je gémis comme un coupable :
Ma faute rougit mon visage.
Pardonne, Seigneur, à celui qui te supplie.

Toi qui as absous Marie-Madeleine,
Toi qui as exaucé le larron,
À moi aussi, tu as donné l'espoir.

Dies iræ

Day of wrath and doom impending,
David's word with Sibyl's blending,
Heaven and earth in ashes ending.

O what fear man's bosom rendeth,
When from heaven the Judge descendeth,
On whose sentence all dependeth.

Wondrous sound the trumpet flingeth,
Through earth's sepulchres it ringeth,
All before the throne it bringeth.

Death is struck, and nature quaking,
All creation is awaking,
To its Judge an answer making.

Lo, the book exactly worded,
Wherein all hath been recorded,
Thence shall judgement be awarded.

When the Judge His seat attaineth,
And each hidden deed arraigneth,
Nothing unavenged remaineth.

What shall I, frail man, be pleading?
Who for me be interceding
When the just are mercy needing?

King of Majesty tremendous,
Who dost free salvation send us,
Fount of pity, then befriend us.

Think, kind Jesus, my salvation
Caused Thy wondrous Incarnation,
Leave me not to reprobation.

Faint and weary, Thou hast sought me,
On the Cross of suffering bought me,
Shall such grace be vainly brought me?

Righteous Judge, for sin's pollution
Grant Thy gift of absolution,
Ere the day of retribution.

Guilty, now I pour my moaning,
All my shame with anguish owning,
Spare, O God, Thy suppliant groaning.

Through the sinful woman shriven,
Through the dying thief forgiven,
Thou to me a hope hast given.

Meine Bitten sind nicht würdig, Doch du, der du gut bist, sei mir gewogen, Damit ich nicht im ewigen Feuer brenne.	Preces meæ non sunt dignæ ; Sed tu bonus fac benigne, Ne perenni cremer igne.	Mes prières n'en sont pas dignes Mais toi qui es bon, fais Que je ne brûle pas dans le feu éternel.	Worthless are my prayers and sighing, Yet, good Lord, in grace complying, Rescue me from fires undying.
Gib mir einen Platz unter den Schafen, Trenne mich von den Böcken, indem Du mich auf die rechte Seite stellst.	9 Inter oves locum præsta, Et ab hædis me sequestra, Statuens in parte dextra.	Place-moi parmi les brebis, Et sépare-moi des boucs, Me plaçant à ta droite.	With Thy sheep a place provide me, From the goats afar divide me, To Thy right hand do Thou guide me.
Wenn die Bösen überwältigt sind Und den starken Flammen zugeführt, Dann ruf mich mit den Gesegneten.	Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.	Une fois les méchants confondus Et menés aux flammes ardentes, Appelle-moi avec les bénis.	When the wicked are confounded, Doomed to flames of woe unbounded, Call me with Thy saints surrounded.
Ich bitte dich demütig und tief geneigt, Das Herz zerrieben wie Asche: Kümmere dich um mein Ende.	10 Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis : Gere curam mei finis.	Je te prie, incliné comme un suppliant, Le cœur aussi contrit que de la cendre : Prends soin de ma fin.	Low I kneel, with heart's submission, See, like ashes, my contrition, Help me in my last condition.
Tag der Tränen, jener Tag, An dem aus glühender Asche aufersteht Der schuldige Mensch, um gerichtet zu werden. Schone ihn, Gott.	11 Lacrymosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus.	Jour de larmes que ce jour-là, Où ressuscitera de la poussière, Pour son jugement, l'homme coupable. Épargne-le, Seigneur.	Ah! that day of tears and mourning, From the dust of earth returning, Man for judgement must prepare him, Spare, O God, in mercy spare him.
Gütiger Herr Jesus, Gib ihnen Ruhe. Amen.	12 Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen.	Doux Jésus, notre Seigneur, Donne-leur le repos. Amen.	Lord, all-pitying, Jesus blest, Grant them Thine eternal rest. Amen.
Miserere	Miserere Ps. 50	Miserere	Miserere
Erbarme dich meiner, mein Gott, in deiner großen Barmherzigkeit. Und in deiner immensen Güte tilge meine Schuld.	14 Miserere mei, Deus : secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum : dele iniquitatem meam.	Aie pitié de moi, mon Dieu, dans ta grande miséricorde. Et dans la multitude de tes bontés, efface mon iniquité.	Have mercy upon me, O God, according to thy loving kindness: According unto the multitude of thy tender mercies blot out my transgressions.
Wasche meine Schuld vollständig ab, und mache mich von meiner Sünde rein.	15 Amplius lava me ab iniquitate mea : et a peccato meo munda me.	Lave-moi plus profondément encore de mon iniquité et purifie-moi de mon péché.	Wash me thoroughly from mine iniquity, and cleanse me from my sin.
Denn ich erkenne meine Schuld, und meine Sünde ist immer vor mir.	16 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco : et peccatum meum contra me est semper.	Car je connais mon iniquité, et mon péché est constamment devant moi.	For I acknowledge my transgressions: and my sin is ever before me.
Gegen dich allein habe ich gesündigt, und ich habe das Böse vor dir getan, auf dass dein Wort gerechtfertigt sei und du siegest, wenn du mich richtest.	17 Tibi soli peccavi, et malum coram te feci : ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.	J'ai péché contre toi seul, et j'ai fait le mal en ta présence ; afin que ta parole soit justifiée, et que tu triomphes quand tu me jugeras.	Against thee, thee only, have I sinned, and done this evil in thy sight: that thou mightest be justified when thou speakest, and be clear when thou judgest.
Ich wurde in Schuld empfangen, und meine Mutter empfang mich in Sünde.	18 Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum : et in peccatis concepit me mater mea.	J'ai été conçu dans l'iniquité, et ma mère m'a conçu dans le péché.	Behold, I was shapen in iniquity; and in sin did my mother conceive me.
Doch weil du die Wahrheit liebst, hast du mir den verborgenen Sinn deiner Weisheit offenbart.	19 Ecce enim veritatem dilexisti : incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi.	Mais comme tu aimes la vérité, tu m'as révélé le sens caché de ta sagesse.	Behold, thou desirest truth in the inward parts: and in the hidden part thou shalt make me to know wisdom.
Du besprengst mich mit Ysop, und ich werde rein: du wirst mich waschen, und ich werde weißer sein als Schnee.	20 Asperges me hysopo, et mundabor : lavabis me et super nivem dealbabor.	Tu répands sur moi l'hysope, qui me purifiera : tu me laveras et je serai plus blanc que la neige.	Purge me with hyssop, and I shall be clean: wash me, and I shall be whiter than snow.

Meinem Ohr wirst du Freude und Wonne schenken, und meine gedemütigten Knochen werden frohlocken.	21 Auditui meo dabis gaudium et lætitiā : et exultabunt ossa humiliata.	Tu me feras entendre une parole de joie et d'allégresse, et mes os humiliés exulteront.	Make me to hear joy and gladness; that the bones which thou hast broken may rejoice.
Wende dein Antlitz von meinen Sünden ab, und tilge meine ganze Schuld.	22 Averte faciem tuam a peccatis meis : et omnes iniquitates meas dele.	Détourne ton visage de mes péchés, et efface toutes mes iniquités.	Hide thy face from my sins, and blot out all mine iniquities.
O Gott! Erschaffe in mir ein reines Herz, und erfülle mein Inneres mit einem neuen, redlichen Geist.	23 Cor mundum crea in me, Deus : et spiritum rectum innova in visceribus meis.	Ô Dieu ! Crée en moi un cœur pur, et renouvelle un esprit droit en mon être.	Create in me a clean heart, o God; and renew a right spirit within me.
Stoße mich nicht von deinem Antlitz weg, und entziehe mir nicht deinen heiligen Geist.	24 Ne projicias me a facie tua : et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.	Ne me rejette pas loin de ton visage, et ne retire pas de moi ton esprit saint.	Cast me not away from thy presence; and take not thy holy spirit from me.
Gib mir die Freude deines Heils zurück, und stärke mich durch deinen erhabenen Geist.	25 Redde mihi lætitiā salutaris tui : et spiritu principalī confirma me.	Rends-moi la joie de ton salut, et par ton esprit souverain, fortifie-moi.	Restore unto me the joy of thy salvation; and uphold me with thy free spirit.
Ich werde den Ungerechten deine Wege weisen, und die Sünder werden sich zu dir bekehren.	26 Docebo iniquos vias tuas : et impii ad te convertentur.	J'enseignerai tes voies aux hommes injustes, et les pêcheurs reviendront à toi.	Then will I teach transgressors thy ways; and sinners shall be converted unto thee.
Befreie mich vom vergossenen Blut, mein Gott, Gott meines Heils, und meine Zunge wird deine Gerechtigkeit rühmen.	27 Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meæ : et exultabit lingua mea justitiā tuam.	Délivre-moi du sang versé, mon Dieu, Dieu de mon salut, et ma langue célébrera ta justice.	Deliver me from blood guiltiness, O God, thou God of my salvation: and my tongue shall sing aloud of thy righteousness.
Herr, du wirst meine Lippen öffnen, und mein Mund wird dein Lob verkünden.	28 Domine, labia mea aperies : et os meum annuntiabit laudem tuam.	Seigneur, tu ouvriras mes lèvres, et ma bouche célébrera tes louanges.	O Lord, open thou my lips; and my mouth shall shew forth thy praise.
Hättest du Opfer gewollt, so hätte ich sie dir dargebracht, doch die Brandopfer gefallen dir nicht.	29 Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique : holocaustis non delectaberis.	Si tu avais voulu des sacrifices, je t'en aurais offert, mais les holocaustes ne t'agréent pas.	For thou desirest not sacrifice; else would I give it: thou delightest not in burnt offering.
Das Opfer, das Gott gefällt, ist ein gebrochener Geist: Gott, du wirst ein reuiges, demütiges Herz nicht verschmähen.	30 Sacrificium Deo spiritus contribulatus : cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias.	Le sacrifice que Dieu aime, c'est un esprit brisé : Dieu, tu ne dédaigneras pas un cœur contrit et humilié.	The sacrifices of God are a broken spirit: a broken and a contrite heart, O God, thou wilt not despise.
Tue Zion Gutes, Herr, in deinem Wohlwollen, auf dass die Mauern von Jerusalem gebaut werden. Dann wirst du ein gerechtes Opfer gerne annehmen, Gaben und Brandopfer. Dann wird man Opfertiere auf deinen Altar legen.	31 Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion : ut ædificentur muri Jerusalem. Tunc acceptabis sacrificium justitiæ, oblationes, et holocausta : tunc imponent super altare tuum vitulos.	Traite favorablement Sion, Seigneur, dans ta bienveillance, pour que s'élèvent les murs de Jérusalem. Alors tu agréeras un sacrifice de justice, des dons, des holocaustes alors on offrira des victimes sur ton autel.	Do good in thy good pleasure unto Zion: build thou the walls of Jerusalem. Then shall thou be pleased with the sacrifices of righteousness, with burnt offering and whole burnt offering: then shall they offer bullocks upon thine altar.
Veni creator	Veni creator Hymne de la Pentecôte	Veni creator	Veni creator
Komm, Schöpfer Geist, Erhelle die Seelen der Deinen, Erfülle mit höchster Gnade Die Herzen, die du geschaffen hast.	32 Veni creator Spiritus, Mentes tuorum visita, Imple superna gratia Quæ tu creasti pectora.	Venez en nous, Esprit Saint, qui nous avez créés, visitez l'esprit de ceux qui vous appartiennent, remplissez de la grâce céleste les cœurs dont vous êtes le créateur.	Come, O Creator, Spirit blest, And in our soul take up Thy rest, Come with Thy grace and heavenly aid, To fill the hearts which Thou hast made.
Der du Tröster genannt werden wirst, Geschenk des höchsten Gottes, Du bist lebendige Quelle, Feuer, Liebe Und geistige Salbung.	33 Qui Paraclitus diceris, Donum Dei altissimi, Fons vivus, ignis, caritas Et spiritalis unctio.	Remplissez nos cœurs ô vous qui êtes appelé le Consolateur, le Don du Dieu très-haut, la Fontaine de vie, le Feu sacré, la Charité et l'Onction spirituelle.	Great Paraclete, to Thee we cry, O highest Gift of God most high, O Fount of life, O Fire, O Love, And sweet anointing from above.

Du bist der Geist der sieben Gaben,
Finger der rechten Hand Gottes,
Die Wahrheit, vom Vater versprochen,
Und du inspirierst unsere Worte.

Zünde in uns dein Licht an,
Flöße deine Liebe in unsere Herzen ein,
Und stärke unsere Körper.

Halte unsere Feinde von uns fern,
Gib uns sogleich deinen Frieden;
So werden wir, unter deiner Führung,
Jedes Übel vermeiden.

Mach, dass wir den Vater erkennen,
Offenbare uns den Sohn;
Und an dich, den Geist von beiden,
Wollen wir ewig glauben.

Ehre sei Gott, dem Vater, und
Dem Sohn, der auferstand von den Toten,
Und dem Tröster
Jetzt und in Ewigkeit.

34 | Tu septiformis munere,
Dextræ Dei tu digitus,
Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus,
Infirma nostri corporis.

35 | Hostem repellas longius,
Pacemque dones protinus;
Ductore sic te prævio,
Vitemus omne noxium.

36 | Per te sciamus da Patrem,
Noscamus atque Filium;
Te utriusque Spiritum
Credamus omni tempore.

37 | Gloria Patri Domino,
Natoque qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito,
In sæculorum sæcula.

Vous êtes l'auteur des sept dons qui nous sanctifient :
vous êtes le doigt de la main de Dieu : vous êtes
le don que le Père céleste a promis ; vous mettez
les richesses de votre parole dans la bouche des
hommes mortels.

Répandez votre lumière dans nos esprits, et éclairez-
les ; répandez votre amour dans nos cœurs : donnez
un ferme courage et la force de souffrir aux membres
foibles de notre corps.

Éloignez et chassez notre ennemi ; donnez-nous au
plutôt la paix : marchez devant nous, et que sous
votre conduite nous soions garantis de tout ce qui
peut nous être nuisible.

Faites-nous connoître Dieu le Père ; faites-nous
connoître Dieu le Fils ; faites que nous vous
connoissions, et que nous croïons toujours en vous, ô
vous qui êtes l'Esprit et le lien du Père et du Fils.

Gloire au Père, qui est le Seigneur ; à son Fils, qui
est ressuscité des morts ; et à l'Esprit consolateur,
pendant les siècles des siècles.

*(Heures imprimées par l'ordre de Monseigneur le cardinal de
Noailles, Archevesque de Paris, à l'usage de son Diocèse, Paris,
Louis Josse, François Muguet, 1713)*

Thou in Thy sevenfold gifts art known;
The Finger of God's Hand we own;
The promise of the Father Thou!
Who dost the tongue with power endow.

Kindle our senses from above,
Make our hearts o'erflow with love
And strengthen our flesh.

Drive far from us the foe we dread,
And grant us Thy true peace instead;
So shall we not, with Thee for guide,
Turn from th' path of life aside.

Oh, may Thy grace on us bestow
The Father and the Son to know,
And Thee, through endless times, confess'd,
Of both th' eternal Spirit blest.

All glory, while the ages run,
Be to the Father and the Son
Who rose from death; the same to Thee,
O Holy Ghost, eternally.

(The Daily Missal)

Ensemble Correspondances - Sébastien Daucé - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

DIETRICH BUXTEHUDE

Septem Verba & Membra Jesu Nostri

Klag-Lied. Mit Fried und Freud. BuxWV 76

HEINRICH SCHÜTZ

Erbarm dich mein, o Herre Gott SWV 447

Da Jesus an dem Kreuze stund SWV 478

2 CD HMM 902350.51

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Messe à quatre chœurs H. 4

Carnets de voyage d'Italie

CD HMM 902640

Histoires Sacrées

Judith, sive Bethulia liberata H. 391

Cæcilia, virgo et martyr octo vocibus H. 397

Mors Saülis et Jonathæ H. 403

2 CD HMM 902280.81

Litanies de la Vierge

Motets pour la Maison de Guise : Miserere H. 193

Annunciate Superi H. 333

CD HMC 902169

Pastorale de Noël

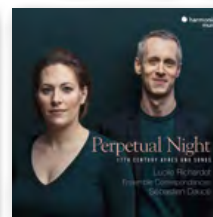
Grandes Antiennes O de l'Avent

CD HMC 9022472

Vinyles HMM 3322472

La Descente d'Orphée aux Enfers

CD HMC 902279



MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Leçons de Ténèbres

Sophie Karthäuser, soprano

CD HMC 902206

HENRY DU MONT

O Mysterium

Motets & Élévations pour la Chapelle de Louis XIV

CD HMC 902241

ÉTIENNE MOULINIÉ

Meslanges pour la chapelle d'un prince

CD HMC 902194

Perpetual Night

17th Century Ayres and Songs

Lucile Richardot, mezzo-soprano

CD HMM 902269

Les Plaisirs du Louvre

Airs pour la Chambre de Louis XIII

CD HMM 905320

Ballet Royal de la Nuit

Édition définitive

3 CD + 1 DVD HMM 932603.06



**VOUS AIMEZ
LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**

FONDATION
c'est vous l'avenir
MUSIQUE SOLIDARITE

Fondation d'entreprise Société Générale, Fondation C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006, dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann – 75009 Paris. 11/2021.

théâtre de Caen



Projet unique en France, le **théâtre de Caen** a pour singularité d'être un lieu de production lyrique tout en ouvrant sa programmation à l'ensemble des genres du spectacle vivant. Opéra, concert, théâtre, théâtre musical, danse, nouveau cirque, cultures du monde... chaque spectacle allie exigence artistique et ouverture au plus grand nombre. Le théâtre de Caen accueille et coproduit nombre de spectacles issus de lieux prestigieux comme le Théâtre National de Chaillot, les

Bouffes du Nord, les Théâtres de la Ville de Luxembourg. Une place privilégiée dans la programmation est accordée à la musique, du baroque au contemporain en passant par la musique classique et romantique, le jazz et les musiques du monde. Le théâtre de Caen est une scène identifiée pour la musique baroque.

Le théâtre de Caen est celui de la Ville de Caen. Il bénéficie du soutien de la Région Normandie pour la programmation lyrique, le théâtre musical et la programmation de l'Orchestre Régional de Normandie dirigé par Jean Deroyer. En 2015, il a été conventionné par l'État comme scène pour le développement de l'art lyrique et le théâtre musical. Chaque saison, il propose a minima quatre opéras qu'il produit ou coproduit, ou dont il assure la production déléguée. Sa programmation lui permet de figurer en bonne place au sein d'un prestigieux réseau opératique européen.

La saison d'opéras du théâtre de Caen est construite en coproduction avec des maisons lyriques françaises et européennes, prestigieuses et reconnues : Opéra-Comique, Opéra de Lille, Festival International d'Art lyrique d'Aix-en-Provence, Grand Théâtre du Luxembourg, Théâtre national de Prague... Certaines productions ont franchi les frontières européennes et ont ainsi été reprises à New York ou encore au Bolchoï à Moscou.

Des artistes en résidence - L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen depuis janvier 2016. Son chef d'orchestre Sébastien Daucé réunit chanteurs et instrumentistes autour d'un répertoire français sacré du XVIII^e siècle. Le spectacle *Histoires sacrées*, coproduit par le théâtre de Caen, a été créé à l'église Notre-Dame de la Gloriette dans le cadre de la saison de ce dernier. En novembre 2017, le théâtre de Caen produisait *Le Ballet royal de la nuit* dirigé par Sébastien Daucé à la tête de de l'ensemble Correspondances mis en scène et chorégraphié par Francesca Lattuada. Ce spectacle a été un grand succès public et médiatique. La Maîtrise de Caen, constituée d'un chœur de garçons issus des classes à horaires aménagés, présente une saison d'auditions gratuites en l'église Notre-Dame de la Gloriette et participe aux opéras présentés au cours de la saison.

Le public d'abord - Le théâtre de Caen met en place de multiples initiatives afin de s'adresser au plus grand nombre : une offre tarifaire adaptée, des rendez-vous gratuits, des temps de rencontres avec les artistes, des répétitions ouvertes, des représentations pour les scolaires...

Gratuité et sensibilisation - Cinquante rendez-vous sont proposés en entrée libre chaque saison. Le théâtre de Caen veille tout particulièrement à ses actions de médiation et de sensibilisation en direction des jeunes spectateurs et des publics éloignés.

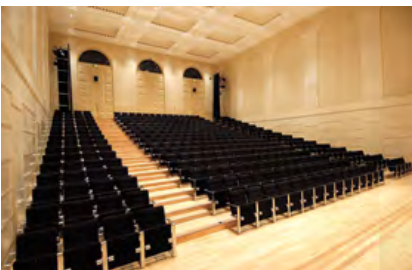
Arsenal

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement en février 2021.

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

Cité musicale-Metz

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la Cité musicale-Metz est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique. La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public. La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale. La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales. Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.



citemusicale-metz.fr

ensemble
correspondances
SÉBASTIEN DAUCE

théâtre de Caen 

L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen.

Il est ensemble associé au Musée du Louvre
et à la vie brève - Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie.

L'Ensemble Correspondances est soutenu par le Ministère de la Culture – DRAC Normandie,
la Région Normandie, la Ville et le théâtre de Caen.

La Fondation Société Générale "C'est vous l'avenir" est grand mécène de l'Ensemble Correspondances.
L'ensemble est aidé par la Fondation Correspondances qui réunit des mélomanes actifs dans le soutien de la recherche,
de l'édition et de l'interprétation de la musique du XVIII^e siècle.

Il reçoit régulièrement le soutien de l'Institut Français, de l'ODIA Normandie et du Centre National de la Musique
pour ses activités de concert, d'export et d'enregistrements discographiques.

L'Ensemble Correspondances est Membre d'Arviva - Arts vivants, Arts durables,
et s'engage pour la transition environnementale du spectacle vivant.

L'ensemble est membre de la FEVIS, de Profedim et du Réseau Européen de Musique Ancienne.

 **PRÉFET
DE LA RÉGION
NORMANDIE**
Liberté
Égalité
Fraternité

 **RÉGION
NORMANDIE**

CAENA
NORMANDIE

FONDATION
c'est vous l'avenir
MUSIQUE  SOLIDARITÉ

Découvrez la nouvelle **ⓑ**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : février 2021, Arsenal de Metz (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud, assisté d'Aude Besnard

Montage : Aude Besnard, Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Estelle Lagarde, série "de anima lapidum"

Maquette : Atelier harmonia mundi