



André Campra : Messe de Requiem

& Les Maîtres de Notre-Dame de Paris

FRANÇOIS COSSET (ca 1610 - ca 1673)

Missa sex vocum “Domine salvum fac regem”

[*Missa sex vocum, ad imitationem moduli Domine salvum fac regem* (6 v.). Paris, Robert III Ballard, 1659]

- | | | | | |
|---|--|------------|----------------|------|
| 1 | | I. Kyrie | PD, CB, RC, TC | 2'28 |
| 2 | | II. Gloria | | 4'18 |

JEAN VEILLOT (ca 1600-1662)

- | | | | | |
|---|--|--|------------------------------------|------|
| 3 | | Ave verum corpus | CW, CB, PD, LR, RC, RR, TG, LC, RB | 2'17 |
| | | [<i>Ave verum à 5v. et bc, dans Paris BNF (Mss.) : Latin 16831. (prov. Couvent des Petits-Pères-des-Victoires, Paris)</i>] | | |

JEAN MIGNON (1640-1708)

- | | | | | |
|---|--|---|--|------|
| 4 | | Plain-chant : Procul maligni cædite Spiritus | | 1'09 |
| | | [<i>Antiphonarium Parisiense</i> (1681), pars æstiva, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1681] | | |

FRANÇOIS COSSET

Missa sex vocum “Domine salvum fac regem”

[*Missa sex vocum, ad imitationem moduli Domine salvum fac regem* (6 v.). Paris, Robert III Ballard, 1659]

- | | | | | |
|---|--|---------------|----------------|------|
| 5 | | III. Sanctus | PD, CB, RR, RB | 2'54 |
| 6 | | IV. Agnus Dei | PD, CB, RC, TC | 2'29 |

JEAN VEILLOT

- | | | | | |
|---|--|--|--------------------|------|
| 7 | | Domine salvum fac regem | CW, CB, LR, RR, LC | 1'23 |
| | | [<i>Domine salvum fac regem à 5v. et bc, dans Paris BNF (Mss.) : Latin 16831. (prov. Couvent des Petits-Pères-des-Victoires, Paris)</i>] | | |

PIERRE ROBERT (ca 1622-1699)

- | | | | | |
|---|--|--|--------------------------------|------|
| 8 | | Christe redemptor omnium | CW, PD, LR, RC, TG, EB, LC, RB | 7'45 |
| | | [<i>Motets pour la Chapelle du roy mis en musique par Monsieur l'abbé Robert [...], Paris, Christophe Ballard, 1684</i>] | | |
| 9 | | Plain-chant : Templi sacratas | | 2'07 |
| | | [<i>Antiphonarium Parisiense</i> (1681), pars hyemalis, rééd. Paris, Georges & Louis Josse, 1690] | | |

ANDRÉ CAMPRA (1660-1744)

Messe de Requiem

[Paris, BnF-Musique, Rés. Vma ms. 1112 ; Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanas, Fonds de la cathédrale Saint-Sauveur, FC Ms. 158 (1)]

I. Introitus

- 10 | *Requiem æternam* 2'11
11 | *Te decet hymnus Deus* FJ, LR, RR, RB 3'19

II. Kyrie

- 12 | *Kyrie eleison* LR, EB 3'42

III. Graduale

- 13 | *Requiem æternam* LR, EB 5'44

IV. Offertorium

- 14 | *Domine, Jesu Christe* RC, RR, LC 3'50

- 15 | *Sed signifer sanctus Michael* FJ, CW, PD, LR 2'26

- 16 | *Hostias et preces tibi* LC 2'41

V. Sanctus

- 17 | *Sanctus* CW, PD, RB 2'58

VI. Agnus Dei

- 18 | *Agnus Dei* FJ, LR 5'32

VII. Communio

- 19 | *Lux æterna* EB 1'45

- 20 | *Requiem æternam* 2'02

- 21 | *Et lux perpetua* CW, PD 3'21

PIERRE ROBERT

- 22 | **Tristis est anima mea** 3'24

[*Tristis es anima* à 8 (8 v. en deux chœurs), Paris, BnF-Manuscrits, Latin 16831 (prov. Couvent des Petits-Pères-des-Victoires, Paris)]

Partitions :

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles

Cosset : Éditions du Centre de musique baroque de Versailles/Sébastien Daucé

Ensemble Correspondances
Sébastien Daucé

Ensemble Correspondances

<i>Dessus</i>	Caroline Weynants (CW), Eva Plouvier, Perrine Devillers (PD), Caroline Dangin Bardot (CB)
<i>Bas-dessus</i>	Lucile Richardot (LR)
<i>Hautes-contre</i>	Rodrigo Carreto (RC), Carlos Porto, Abel Zamora
<i>Tailles</i>	François Joron (FJ), Randol Rodriguez (RR), Thibault Givaja (TG)
<i>Basses-tailles</i>	Étienne Bazola (EB), Thierry Cartier (TC)
<i>Basses</i>	Lysandre Châlon (LC), Renaud Brès (RB)
<i>Violons I</i>	Simon Pierre, Béatrice Linon, Paul Monteiro
<i>Violons II & Altos</i>	Xavier Sichel, Katherine Goodbehere
<i>Altos</i>	Samuel Hengebaert, Christophe Mourault
<i>Violas de gambe</i>	Mathilde Vialle*, Noémie Lenhof
<i>Basses de violon</i>	Gauthier Broutin*, François Gallon
<i>Violone</i>	Étienne Floutier*
<i>Flûtes allemandes</i>	Matthieu Bertaud, Gabrielle Rubio
<i>Flûtes à bec</i>	Lucile Perret, Matthieu Bertaud
<i>Basson</i>	Mélanie Flahaut*
<i>Serpent</i>	Patrick Wibart*
<i>Archiluth</i>	Thibaut Roussel*
<i>Orgue</i>	Mathieu Valfré*
<i>Direction</i>	Sébastien Daucé

* continuo

La maîtrise et les maîtres de Notre-Dame de Paris au Grand Siècle

Dès sa fondation, la cathédrale Notre-Dame de Paris a attiré les plus grands musiciens. C'est sous ses voûtes que sont nées, à la fin du XII^e siècle, les premières polyphonies, et le chant a toujours réhaussé avec éclat les nombreux offices, leur conférant un lustre qui lui a assuré une renommée bien au-delà de la capitale. Au sein de sa maîtrise, l'une des plus anciennes et prestigieuses du royaume – les traces les plus anciennes remontent à 1326 –, se sont formés ou ont officié de nombreux chanteurs, organistes, maîtres de chapelle et compositeurs. Des musiciens aux parcours remarquables feront ainsi jusqu'à la Révolution les riches heures musicales de la cathédrale, perpétuant ses traditions cantorales et ses techniques de chant parfois complexes (chant sur le livre, machicotage, etc.).

Au Grand Siècle, si la Musique de la Chapelle du roi concentre l'attention, la maîtrise de Notre-Dame de Paris, la plus importante de la capitale avec ses douze enfants de chœur, complétés par une vingtaine de chantes, constitue toujours un riche vivier musical, auquel le roi lui-même puise de nombreux talents pour sa Musique. Malgré le conservatisme du chapitre et la rigueur des chanoines, la maîtrise de Notre-Dame va ainsi rester, par les moyens dont elle dispose, sa position et son autorité au sein de la hiérarchie ecclésiastique, le premier lieu sacré du royaume et l'épicentre de la musique religieuse, entre tradition et innovation.

Le XVII^e siècle est une période importante dans l'histoire de Notre-Dame, bien documentée, mais qui reste paradoxalement méconnue. Le 20 octobre 1622, dans sa bulle *Universi orbis*, le pape Grégoire XV confirme l'élévation de l'évêché de Paris, jusque-là dépendant de l'archidiocèse de Sens, en archevêché métropolitain, lui annexant pour suffragants les diocèses de Chartres, Orléans et Meaux. Cette décision, encouragée par Louis XIII, consacre la Capitale comme le grand centre politique, économique et religieux qu'elle est peu à peu devenue, vis-à-vis de l'autorité et le prestige de sa cathédrale dans la dynamique spirituelle et politique des premiers Bourbons.

Elle accompagne la revivification des théories néo-gallicanes, qui prônent une certaine indépendance du roi, chef de l'Église de France, vis-à-vis de Rome. De droit divin, le monarque n'était soumis qu'à l'autorité divine, ne reconnaissant au pape, lui aussi prince temporel, qu'une autorité morale. Par sa position dans la hiérarchie ecclésiastique et son lien avec la monarchie, Notre-Dame va ainsi jouer un rôle essentiel dans cette dynamique, qui va connaître son apogée à la fin du Grand Siècle. Le chapitre de Notre-Dame sera notamment à l'origine de

réformes liturgiques importantes qui, sans se départir totalement de Rome, vont revivifier des usages propres aux diocèses et à l'Église de France. Il s'agissait d'être un élément moteur de ce renouveau gallican, mais aussi d'asseoir le prestige de la cathédrale et son influence sur les diocèses du royaume.

Ce prestige s'accroît considérablement à partir de 1638, date à laquelle Louis XIII place la France sous la protection de la Vierge, en remerciement des grâces qu'elle a accordées au royaume, par les victoires royales mais aussi par la naissance tant attendue du dauphin Louis-Dieudonné, futur Louis XIV (5 septembre 1638). Érigée comme sanctuaire qui doit perpétuer la mémoire du Vœu royal, Notre-Dame de Paris devient alors primatiale mariale et monarchique, et la fête de l'Assomption (15 août) va dès lors revêtir une solennité toute particulière.

Issus de l'influente famille de Gondi, titulaire de la cathèdre depuis 1573, les deux premiers archevêques, Jean-François de Gondi (*sed.* 1622-1654) puis son neveu Jean-François-Paul, cardinal de Retz (*sed.* 1654-1662), vont s'attacher à définir les règles liturgiques du nouvel archevêché. Cette première étape s'achève par la publication du Missel (1654), du *Directorium chori* (1656), puis, en 1662, du Cérémonial et du Graduel. Mais c'est surtout à partir de l'archiépiscopat de Hardouin de Péréfixe de Beaumont (*sed.* 1662¹-1671) que va s'accélérer la principale réforme liturgique parisienne. Celle-ci sera formalisée par son successeur, François de Harlay de Champvallon (*sed.* 1671-1695) et consolidée par Louis-Antoine de Noailles (*sed.* 1695-1729), pour enfin devenir sous Charles de Vintimille du Luc (*sed.* 1729-1746) une référence pour tous les diocèses gallicans.

Cet enregistrement se concentre sur quelques-uns des maîtres de renom qui, en faisant résonner le chœur clos par un magnifique jubé aujourd'hui disparu, ont œuvré à la tête de la maîtrise de Notre-Dame durant cette période majeure, apportant ainsi leur pierre à la riche histoire de la cathédrale, contribuant aussi aux évolutions décisives de la musique et à l'élaboration de ce "style français" si caractéristique du règne de Louis XIV.

Le 8 octobre 1640, **Jean Veillot**, ancien enfant de chœur de la maîtrise, succède à son maître Henry Frémart, en poste depuis 1625, et qu'il seconde depuis 1636. Il reste à la tête de la maîtrise de Notre-Dame jusqu'au 6 mai 1643, date à laquelle il est nommé sous-maître de la Chapelle royale, consécration pour un maître de musique. Veillot jouit alors d'une grande réputation. Pour son confrère Annibal Gantez, il est le maître qui est "en ce pays le plus agréable en la musique"², et le compare à André Péchon, maître de Saint-Germain-l'Auxerrois, et Artus Aux-Cousteaux, de la Sainte-Chapelle du Palais.

1 Nommé archevêque en 1662 suite à la démission du cardinal de Retz, Pierre de Marca meurt le 29 juin, avant d'être installé.

2 Annibal Gantez, *L'Entretien des musiciens*, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643, p. 149.

À la Chapelle royale, où il va œuvrer jusqu'à sa mort en 1662, Veillot sera l'un des inventeurs d'un nouveau genre de musique religieuse, le grand motet, en ajoutant des instruments de "symphonie" aux motets jusqu'à polyphoniques, jusqu'à incorporer, avant Lully même, le fameux orchestre des Vingt-quatre Violons du roi. Il ne nous reste malheureusement que très peu d'œuvres de Veillot, ce qui ne permet pas de mesurer pleinement son apport, à l'évidence important, dans l'évolution de la musique religieuse au XVII^e siècle. Les deux motets à 5 voix et basse continue enregistrés ici, *Ave verum corpus* et la prière pour le roi *Domine salvum fac regem*, écrits dans une polyphonie élégante à 5 voix émaillée de passages solistes, témoignent de sa modernité.

Le 4 mai 1643, le chapitre de Notre-Dame élit son successeur. **François Cosset** (ca 1610-après 1664) est originaire de Reims, où il se forme à la maîtrise jusqu'en 1628 (6 octobre), date à partir de laquelle il seconde le maître de musique. À Paris, il va rapidement connaître des difficultés. Il a du mal à tenir les enfants de chœur, qu'il maltraite, s'entend mal avec les chantres et s'oppose aux chanoines. La mauvaise tenue de la maîtrise durant les offices – riposte des enfants de chœur et des chantres ? – occasionne des plaintes de fidèles et de la reine Anne d'Autriche elle-même. Cosset est finalement renvoyé le 18 juillet 1646 et remplacé en août par Valentin de Bournonville. Il retourne alors à Reims, dont il dirige la maîtrise jusqu'en 1658, avant de terminer sa carrière à Amiens.

Ces problèmes de discipline n'ont pas réussi à ternir la réputation du compositeur, et les huit messes à 4, 5 et 6 voix qui nous sont parvenues, parues entre 1649 et 1673 et maintes fois rééditées, confirment un maître de tout premier plan. En témoigne la superbe *Missa "Domine salvum fac regem"*, dont on entend ici de larges extraits. Publiée en 1659, à la fin de la période rémoise du compositeur, cette messe à 6 voix, et donc probablement destinée aux grandes fêtes – comme le laisse d'ailleurs supposer son titre –, est écrite dans ce grand style polyphonique hérité de la Renaissance, représentatif des répertoires maîtrisiens. Conformément aux usages d' "extraordinaire", mais aussi à l'évolution des pratiques à la fin du XVII^e siècle, elle est ici réhaussée d'instruments, selon l'arrangement entrepris dans les années 1680 par le compositeur Sébastien de Brossard, lui-même maître de chapelle, à Strasbourg puis à Meaux. Simplement esquissée par Brossard, cette version "en symphonie" a été complétée par Sébastien Daucé.

Parmi les figures importantes et attachantes de la maîtrise de Notre-Dame au Grand Siècle, **Pierre Robert** (ca 1622-1699) occupe une place particulière, et s'impose comme l'un des musiciens les plus inventifs de sa génération. Né dans la région de Senlis, il entre à la maîtrise de Notre-Dame probablement vers 1630. Enfant de chœur doué, apprécié du chapitre pour sa belle voix et sa discipline, il est nommé "spé" (grand) des enfants de chœur le 9 juin 1638, avant d'obtenir l'année suivante (9 août 1639) une bourse d'étude au collège de

Fortet, fondation d'excellence réservée aux plus prometteurs. Entre 1643 et 1653, il va diriger successivement les maîtrises de Chartres et de Senlis, remportant au passage (1648) le concours de composition du Mans (Puy de sainte Cécile). Le 28 avril 1653, au lendemain de Pâques, il est élu maître de musique de Notre-Dame de Paris à l'unanimité du chapitre ("de communi omnium sententia"), en remplacement de Valentin de Bournonville, qui avait assuré l'intérim après le renvoi de François Cosset. Jusqu'au 22 mai 1662, date de sa démission pour raison de santé, Robert, malgré sa constitution fragile, va œuvrer à redonner tout son lustre à la maîtrise. Son activité couvre tout l'archiépiscopat de Jean-François-Paul de Gondi, et il va contribuer aux nouveaux livres parisiens mandés par l'archevêque.

Le 8 juillet 1663, il accède à la consécration. Suite à la mort de Jean Veillot (1662), il est nommé avec Henry Du Mont (1610-1684) sous-maître de la Chapelle royale, poste qu'il va occuper jusqu'en 1683. Pour le roi, il va poursuivre avec son collègue l'œuvre de Veillot et faire évoluer le grand motet, genre musical nouveau qui va devenir emblématique du règne de Louis XIV. La plupart des œuvres conservées de Robert datent de cette période (24 grands motets – parmi lesquels *Christe redemptor omnium*, sur l'hymne de la Toussaint, composé entre 1664 et 1666 –, 11 élévations ou petits motets). Rare vestige de son activité maîtrisienne, le répons de la semaine sainte *Tristis est anima mea*, à 8 voix en deux chœurs, témoigne de sa grande science du contrepoint, dans cet art polyphonique qui perdurera à Notre-Dame jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Comme sous-maître de la Chapelle royale, et donc autorité musicale, peut-être aussi par fidélité et gratitude, Robert va continuer à entretenir des liens avec Notre-Dame. Il sera notamment appelé à contribuer à la refonte du chant parisien portée par M^{gr} de Harlay de Champvallon, mise en œuvre par le chanoine Claude Chastelain et **Jean Mignon**, maître de musique de Notre-Dame de 1664 à 1694. Dès la fin des années 1670, de nouvelles hymnes sont commandées au poète néo-latin Jean Santeuil pour le nouveau bréviaire, achevé en 1680. Plusieurs musiciens réputés du temps sont alors appelés à les mettre en plain-chant. Comme l'atteste l'*Antiphonarium Parisiense* de Harlay, paru en 1681, la version proposée par Robert pour l'hymne *Templi sacratas* est vite intégrée à la liturgie parisienne (fête de la Chandeleur, 2 février), de même que l'hymne *Procul maligni* de Mignon (fête de sainte Marie-Madeleine, 22 juillet).

Le dernier maître de musique actif à Notre-Dame au XVII^e siècle est sans doute le plus connu. Formé à la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, **André Campra** (1660-1744) occupe ses premiers postes de maître de musique dans plusieurs cathédrales du sud (Toulon, Arles, Toulouse) avant de succéder, le 21 juin 1694, à Jean Mignon à la tête de la maîtrise de Notre-Dame de Paris. Mais à Paris, c'est surtout la scène qui l'attire, et qui va vite lui réussir. Son premier opéra, *L'Europe galante*, créé à l'Académie royale de musique en 1697, remporte un vif succès, qui dérange. Il quitte ses fonctions à Notre-Dame en novembre

1700, démissionné par les chanoines qui jugent son attirance irréprouvable pour la scène incompatible avec la dignité qu'imposent ses fonctions. Il continue néanmoins à répondre aux sollicitations de congrégations religieuses parisiennes, notamment les Jésuites, avec lesquels il a commencé de collaborer en 1698. Il reviendra à la musique religieuse à partir de 1723, en devenant l'un des quatre sous-maîtres de la Chapelle royale, charge qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1744, laissant plus de 30 grands motets.

Pour Notre-Dame spécifiquement, il compose une messe polyphonique à 5 voix, *Missa "Ad majorem Dei gloriam"*, publiée en 1699. La même année, il dédie au cardinal de Noailles, archevêque de Paris, son second livre de petits motets (*Motets à I, II et III voix et instruments avec la basse continue*), suivant de peu un premier livre (*Motets à I, II et III voix avec la basse continue*, 1695), dédié à Charles de La Grange-Trianon, chanoine de Notre-Dame. Mais son œuvre de musique religieuse la plus célèbre demeure sa *Messe des morts* (ou *Messe de Requiem*). Si les circonstances de sa composition restent floues, plusieurs hypothèses ont été avancées, et toutes les périodes d'activité de Campra ont été évoquées, d'Aix-en-Provence, où il reçut sa formation, à la Chapelle royale, en passant par les cathédrales Saint-Trophime d'Arles, Saint-Étienne de Toulouse et, bien sûr, Notre-Dame de Paris.

Comme l'indique l'utilisation du graduel *Domine Jesu Christe*, l'œuvre ne suit pas le rite gallican, majoritaire dans les cathédrales de la moitié nord de la France et particulièrement Notre-Dame, mais la liturgie romaine³. L'hypothèse avancée par Maurice Barthélemy, biographe du compositeur, selon laquelle le *Requiem* aurait pu être composé pour un service donné à Notre-Dame le 23 novembre 1695⁴ en mémoire de l'archevêque de Paris François de Harlay de Champvallon, mort quatre mois plus tôt, semble donc peu plausible⁵. Parfois évoquée comme période et contexte de création de l'œuvre, la Chapelle royale, dont Campra fut sous-maître à partir de 1723, est également à écarter : alors que la liturgie de la Chapelle suivait effectivement le rite romain, le cérémonial, du moins à cette période, excluait *a priori* les messes des morts "en musique" et "en symphonie".

Il faut donc se tourner vers d'autres hypothèses, et celle proposée dans le cadre d'une toute nouvelle édition de l'œuvre⁶ paraît tout à fait convaincante. Si l'on ne peut entièrement écarter la fin de la période toulousaine du compositeur – il quitte la cathédrale Saint-Étienne en 1694 –, la piste parisienne reste malgré tout la plus plausible, et plus spécifiquement la période qui suit sa démission de Notre-Dame. Entre 1700 et 1722, il n'occupe

3 Le rite parisien utilise le graduel *Si ambulem in medio umbræ mortis*.

4 Voir *Mercur galant*, décembre 1695, p. 212-218.

5 Maurice Barthélemy, *André Campra : 1660-1744 : étude biographique et musicologique*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 58.

6 Édition de Louis Castelain, avec une introduction de Bénédicte Hertz, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2024.

pas de poste fixe au service d'une institution religieuse, mais collabore régulièrement avec les Jésuites. Cette congrégation, qui suivait majoritairement le rite romain, aime alors utiliser dans ses cérémonies réhaussées de musique des effectifs comparables à celui de la *Messe des morts* de Campra : solistes, principalement masculins, chœur à 5 voix et orchestre (de cordes et flûtes) à 4 parties "à la française", dispositif qui rappelle ceux utilisés par Marc-Antoine Charpentier dans ses œuvres composées pour les Jésuites entre 1688 et 1698. Mais d'autres couvents parisiens ont pu faire appel à Campra, dont la réputation est alors bien établie dans la capitale. Entre 1700 et 1721, le *Mercurie galant* relate en effet six cérémonies extraordinaires auxquelles il a apporté son concours, à l'invitation de divers commanditaires⁷. La première d'entre elles est intéressante. Le 13 mars 1700, un service funèbre est célébré dans l'église des Mathurins, située dans l'actuelle rue de Cluny, à la mémoire du chancelier de France Louis Boucherat, mort le 2 septembre 1699 :

Le Samedi 13. de ce mois, la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, fit célébrer un Service solennel, pour feu M^r le Chancelier Boucherat, comme Protecteur des Lettres & des Sciences, dans l'Église des Pères de la Rédemption des Captifs, appelez communément Mathurins. Elle estoit tenduë de drap noir jusqu'aux voutes, avec une représentation élevée sur une estrade de plusieurs degrez, & entourée de quantités de cierges aux Armes de Boucherat, le tout sous un haut Dais suspendu. M^r le Général de l'Ordre célébra la Messe, qui fut réponduë par un Chœur de meilleurs Musiciens, sous la conduite de M^r Campra, Chanoine de Saint-Jean-le-Rond, et Maistre de la Musique de Notre-Dame. Les Parents de M^r le Chancelier s'y trouvèrent, avec un grand nombre de Personnes de Qualité.⁸

Campra, qui occupe pour quelques mois encore ses fonctions à Notre-Dame – il sera remplacé en novembre 1700 par Jean-François Lallouette –, a vraisemblablement dirigé une messe des morts de sa composition. Comme la plupart des congrégations régulières, et malgré de récentes tensions entre le couvent parisien et Rome, les Mathurins utilisaient majoritairement les livres romains. Les églises où se sont tenues les cinq autres cérémonies signalées par le *Mercurie* et auxquelles a participé Campra – des réjouissances, traditionnellement célébrées par un *Te Deum* – sont celles de congrégations (Théatins, Oratoriens, Jésuites et Augustins déchaussés) qui, là encore, observaient majoritairement le rite romain.

La *Messe des morts* de Campra a connu une grande popularité tout au long du XVIII^e siècle, principalement en province, comptant parmi les compositions emblématiques des cérémonies extraordinaires, avec la *Messe des morts* d'un autre ancien enfant de chœur provençal, Jean Gilles (1668-1705), pour les pompes funèbres, et le *Te Deum* de Michel-Richard de Lalande pour les actions de grâces et réjouissances. Contrairement à celui

7 Voir Thierry Favier, "André Campra et les cérémonies extraordinaires parisiennes (1701-1721)", *Itinéraires d'André Campra, d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, dir. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2012, p. 41-60.

8 *Mercurie galant*, mars 1700, p. 188-190.

de Gilles, qui y rencontre un grand succès jusque dans les années 1770, le *Requiem* de Campra ne semble pas avoir été joué au Concert Spirituel, institution fondée à Paris en 1725. Il a en revanche connu un important succès dans la région d'origine du compositeur, et plus largement dans un grand quart sud-est de la France. Les témoignages de sa diffusion sont relativement nombreux dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, période à laquelle se développe la presse régionale, riche d'informations sur la vie musicale en province aux derniers feux de l'Ancien Régime.

Par-delà les stalles et le jubé de “Notre-Dame des siècles” (Mathieu Lours), ce parcours invite ainsi à découvrir la musique de quelques-uns des grands maîtres qui, sous le règne de Louis XIV, ont fait résonner les vénérables voûtes de ce haut lieu sacré de la France d'Ancien Régime. À travers des genres et styles musicaux qu'ils ont pratiqués, magnifiés, parfois même inventés, du style ecclésiastique le plus pur, du plain-chant au grand contrepoint, aux genres les plus modernes comme le grand motet, c'est tout un pan encore mal connu de l'histoire de la cathédrale, mais aussi du patrimoine musical français, qui révèle ici ses merveilles. Parce que Notre-Dame est aussi la “cathédrale de la nation”.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles

Orientation bibliographique

François-Léon CHARTIER, *L'Ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise d'après les documents capitulaires (1326-1790), avec un appendice musical comprenant plusieurs fragments d'œuvres des anciens maîtres de chapelle*, Paris, Perrin et C^e, 1897.

Anne-Marie YVON-BRIAND, *La Vie musicale à Notre-Dame de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse inédite, Paris, École nationale des Chartes, 1949.

Huitième centenaire de Notre-Dame de Paris (congrès des 30 mai-3 juin 1964) : recueil de travaux sur l'histoire de la cathédrale et de l'église de Paris, Paris, Vrin, 1967.

Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles : des institutions musicales au service de Dieu, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.

La Grâce d'une cathédrale : Notre-Dame de Paris, sous la dir. du cardinal André Vingt-Trois, archevêque de Paris, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2012.

Le Métier de maître de musique d'Église (XVII^e-XVIII^e siècles) : activités, sociologie, carrières, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Turnhout, Brepols, 2020.

Les Langages du culte aux XVII^e et XVIII^e siècles, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020.

Alexandre GADY, *Notre-Dame de Paris : la fabrique d'un chef-d'œuvre*, Paris, Le Passage, 2021.

Mathieu LOURS, *Notre-Dame des siècles : une passion française*, Paris, Éditions du Cerf, 2021.

Maurice BARTHÉLEMY, *André Campra (1660-1744) : étude biographique et musicologique*, Arles, Actes Sud, 1995 [1^{re} éd. : Paris, Picard, 1957].

Itinéraires d'André Campra, d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744), dir. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2012.



The choir school of Notre-Dame in the seventeenth century

Ever since its foundation, Notre-Dame Cathedral in Paris has attracted the leading musicians of the day. It was beneath these vaults that the first polyphonic pieces were born in the late twelfth century, and singing has always enhanced the numerous offices held there, giving them a lustre that has earned the cathedral a reputation far beyond the French capital. Many noted singers, organists, choirmasters (*maîtres de chapelle* or *de musique*) and composers have trained or served in its choir school (*maîtrise*), one of the oldest and most prestigious in the kingdom – the earliest records date back to 1326. Up to the French Revolution, musicians with outstanding careers contributed to the cathedral's rich musical heritage, perpetuating its cantorial traditions and its sometimes complex techniques of plainchant singing (*chant sur le livre*, *machicotage*,¹ and so on).

During the Grand Siècle, even though the Music of the King's Chapel (*Musique de la Chapelle du Roi*) was the chief focus of attention, the choir school of Notre-Dame de Paris, the largest in the capital with its twelve choirboys, supplemented by around twenty choirmen (*chantres*), still constituted a rich pool of musical talents, from which the King himself drew many musicians for his own service. Despite the conservatism of the cathedral chapter and the rigour of its canons, the *maîtrise* of Notre-Dame remained – thanks to the resources at its disposal, its position and its authority within the ecclesiastical hierarchy – the foremost religious musical institution in the kingdom and the epicentre of sacred music, situated between tradition and innovation.

The seventeenth century is an important period in the history of Notre-Dame, at once well documented and, paradoxically, little known. On 20 October 1622, in his bull *Universi orbis*, Pope Gregory XV confirmed the elevation of the bishopric of Paris, hitherto subordinate to the archdiocese of Sens, to the status of a metropolitan archbishopric, and annexed the dioceses of Chartres, Orléans and Meaux to serve as its suffragans. The decision, encouraged by Louis XIII, confirmed the place of Paris as the major political, economic and religious centre that it had gradually become, and also aimed to establish the authority and prestige of its cathedral within the spiritual and political dynamic of the early Bourbon monarchs.

¹ These are both types of embellishments improvised by the singers on the plainchant printed in their choirbooks. 'Chant sur le livre' (*cantare super librum*) was the addition of one or more harmonic lines, often called 'faux-bourçons', to the cantus firmus, while 'machicotage' was generally restricted to the introduction of passing notes. (Translator's note)

This event was accompanied by the revival of neo-Gallican theories, which claimed that the King, as head of the Church of France, should enjoy a certain independence from Rome. Ruling by divine right, the monarch should be subject only to divine authority, acknowledging only the moral authority of the Pope, who was also a temporal prince. Given its position in the ecclesiastical hierarchy and its link with the monarchy, Notre-Dame was to play an essential role in this dynamic, which reached its apogee at the end of the Grand Siècle. In particular, the Notre-Dame chapter introduced major liturgical reforms which, while not totally departing from Rome, revived practices specific to the dioceses and the Church of France. The chapter's aim was to become the driving force behind this Gallican revival, but also to establish the cathedral's prestige and its influence over the dioceses of the realm.

That prestige increased considerably from 1638, when Louis XIII placed the kingdom of France under the protection of the Virgin Mary, in gratitude for the blessings she had bestowed on it in the form of recent royal victories and the long-awaited birth of the Dauphin Louis-Dieudonné, the future Louis XIV (5 September 1638). Raised to the status of a sanctuary to perpetuate the memory of this royal vow, Notre-Dame de Paris became a Marian and monarchical primatial church, and the feast of the Assumption (15 August) now took on a very special degree of solemnity there.

The first two archbishops were members of the influential de Gondî family, which had held the cathedra since 1573. Jean-François de Gondî (*sed.* [in office] 1622-54) and his successor and nephew Jean-François-Paul, Cardinal de Retz (*sed.* 1654-62), set about defining the liturgical rules for the new archdiocese. This first phase culminated in the publication of the Missal (1654), the *Directorium chori* (1656) and, in 1662, the Ceremonial and the Gradual. But it was above all during the archiepiscopate of Hardouin de Péréfixe de Beaumont (*sed.* 1662² -71) that the main reform of the Parisian liturgy accelerated. The new liturgy was formalised by his successor François de Harlay de Champvallon (*sed.* 1671-95) and consolidated by Louis-Antoine de Noailles (*sed.* 1695-1729), before finally becoming a benchmark for all the Gallican dioceses under Charles de Vintimille du Luc (*sed.* 1729-46).

This recording focuses on some of the renowned *maîtres* who directed the Notre-Dame choir school during this major period and enabled its voices to resound behind the magnificent rood screen (no longer in existence today), thus making their mark on the cathedral's rich history while also contributing to the decisive developments in music and the elaboration of the 'French style' so emblematic of the reign of Louis XIV.

² Pierre de Marca was appointed Archbishop in 1662 following the resignation of Cardinal de Retz, but died on 29 June before being installed.

On 8 October 1640, **Jean Veillot**, a former choirboy in the *maîtrise*, succeeded his teacher Henry Frémart, *maître* since 1625, whom he had assisted since 1636. He remained director of the Notre-Dame choir until 6 May 1643, when he was appointed *sous-maître* at the Chapelle Royale, the ultimate consecration for a choirmaster. Veillot enjoyed a great reputation at the time. His colleague Annibal Gantez described him as the *maître* whose music was ‘the most pleasant in this country’,³ comparing him with André Péchon and Artus Aux-Cousteaux, *maîtres* at Saint-Germain-l’Auxerrois and the Sainte-Chapelle du Palais respectively.

At the Chapelle Royale, where he worked until his death in 1662, Veillot was one of the inventors of a new genre of sacred music, the *grand motet*, which added ‘instruments de symphonie’ to the scoring of motets that had hitherto consisted of purely vocal polyphony, going so far as to integrate in them, before Lully, the King’s famous string band, the *Vingt-quatre Violons du Roi*. Unfortunately, very few of Veillot’s works have survived, which makes it impossible fully to assess his clearly important contribution to the development of sacred music in the seventeenth century. The two motets for five voices and basso continuo recorded here, *Ave verum corpus* and the prayer for the King *Domine salvum fac regem*, written in elegant five-part polyphony interspersed with solo passages, testify to his modernity.

On 4 May 1643, the chapter of Notre-Dame elected Veillot’s successor. **François Cosset** (c.1610-after 1664) was a native of Reims and trained at the choir school there until 1628 (6 October), when he became deputy to its *maître de musique*. In Paris, he quickly ran into difficulties. He found it difficult to control the choirboys, whom he mistreated, got on badly with the *chantres* and clashed with the canons. The poor behaviour of the *maîtrise* during services – a riposte on the part of the singers? – led to complaints from the faithful and from Queen Anne of Austria herself. Cosset was finally dismissed on 18 July 1646 and replaced in August by Valentin de Bournonville. He then returned to Reims, where he directed the *maîtrise* until 1658, before concluding his career in Amiens.

These disciplinary problems did nothing to tarnish his reputation as a composer, however, and the eight masses for four, five or six voices that have come down to us, written between 1649 and 1673 and frequently reprinted, confirm that he was a master of the highest order. A case in point is the superb *Missa ‘Domine salvum fac regem’*, substantial excerpts of which are heard on this recording. Published in 1659, at the end of the composer’s period in Reims, this mass in six voices – which means it was probably intended for high feast days, as indeed its title suggests – is in the grand polyphonic style inherited from the Renaissance, and thus highly representative of the repertory current in the *maîtrises*. In keeping with contemporary usage in music

3 Annibal Gantez, *L’Entretien des musiciens* (Auxerre: Jacques Bouquet, 1643), p. 149.

performed for the 'extraordinary' liturgy, but also with the evolution of practices at the end of the seventeenth century, it is here given increased stature by the use of instruments, modelled on the arrangement of the mass undertaken in the 1680s by the composer Sébastien de Brossard, himself *maître de chapelle* in Strasbourg and subsequently in Meaux. This version 'en symphonie', which was no more than sketched out by Brossard, has been completed by Sébastien Daucé.

Pierre Robert (c.1622-99) occupies a special place among the significant and engaging personalities of the Notre-Dame choir school in the Grand Siècle, and stands out as one of the most inventive musicians of his generation. He was born in the Senlis region and probably joined the *maîtrise* at Notre-Dame around 1630. A gifted choirboy, appreciated by the chapter for his fine voice and his discipline, he was appointed 'spé' (head choirboy) on 9 June 1638, before obtaining a scholarship the following year (9 August 1639) to study at the Collège de Fortet, an elite foundation reserved for the most promising students. Between 1643 and 1653, he was successively director of the choir schools of Chartres and Senlis, winning the Le Mans composition contest (*Puy de sainte Cécile*) in 1648. On 28 April 1653, shortly after Easter, he was elected *maître de musique* of Notre-Dame de Paris by unanimous decision of the chapter (*de communi omnium sententia*), replacing Valentin de Bournonville, who had acted as interim master following the dismissal of François Cosset. Until 22 May 1662, when he resigned on grounds of ill health, Robert worked to restore the full lustre of the *maîtrise*, in spite of his frail constitution. His activity there spanned the full archiepiscopate of Jean-François-Paul de Gondi, and he contributed to the new books for the Parisian liturgy commissioned by the Archbishop.

On 8 July 1663, he reached the peak of his career. Following the death of Jean Veillot in 1662, he was appointed alongside Henry Du Mont (1610-84) *sous-maître de la musique* at the Chapelle Royale,⁴ a post he held until 1683. In the King's service, he and his colleague continued Veillot's work and developed the *grand motet*, a new musical genre that was to become a symbol of the reign of Louis XIV. Most of Robert's surviving works date from this period (twenty-four *grands motets* – including *Christe redemptor omnium* on the hymn for All Saint's Day, composed between 1664 and 1666 – and eleven *élévations* or *petits motets*). A rare trace of his activity when in charge of the *maîtrise*, the responsory for Holy Week *Tristis est anima mea* for eight voices divided into two choirs, demonstrates his sovereign mastery of counterpoint in the polyphonic style that would endure at Notre-Dame until the end of the Ancien Régime.

⁴ The post of 'sub-master' may seem a demotion, but is not: the *maître* at the Chapelle Royale was a non-musician, an ecclesiastic, and the *sous-maîtres* were solely responsible for all musical matters. (Translator's note)

As *sous-maître* of the Chapelle Royale and therefore a musical authority in the kingdom, and perhaps also out of loyalty and gratitude, Robert kept up his links with Notre-Dame. In particular, he was called upon to contribute to the overhaul of Parisian plainchant initiated by Mgr de Harlay de Champvallon and implemented by Canon Claude Chastelain and **Jean Mignon**, Notre-Dame's *maître de musique* from 1664 to 1694. In the late 1670s, specially written hymns were commissioned from the neo-Latin poet Jean Santeul for the new breviary, completed in 1680. Several renowned composers were called upon to set them in plainchant. As Harlay's *Antiphonarium Parisiense*, published in 1681, attests, Robert's setting of the hymn *Templi sacratas* was swiftly incorporated into the Parisian liturgy (feast of Candlemas, 2 February), as was Mignon's hymn *Procul maligni* (feast of St Mary Magdalene, 22 July).

The last *maître de musique* to work at Notre-Dame in the seventeenth century is undoubtedly the best-known today. **André Campra** (1660-1744) trained at the Cathedral of Saint-Sauveur in Aix-en-Provence and held his first positions as *maître de musique* at several cathedrals in the south of France (Toulon, Arles, Toulouse) before succeeding Jean Mignon as head of the *maîtrise* of Notre-Dame de Paris on 21 June 1694. But in Paris, he was attracted above all by the stage, which soon brought him success. His first opera, *L'Europe galante*, premiered at the Académie Royale de Musique in 1697, was a resounding hit. He left his post at Notre-Dame in November 1700, having been dismissed by the canons, who considered his irrepressible attraction to the opera house incompatible with the dignity of his duties. He nevertheless continued to fulfil commissions from religious congregations in Paris, in particular the Jesuits, with whom he had begun collaborating in 1698. He returned to sacred music in 1723, when he became one of the four *sous-maîtres* of the Chapelle Royale, a position he held until his death in 1744, leaving more than thirty *grands motets*.

He composed specifically for Notre-Dame a five-part polyphonic mass, the *Missa 'Ad majorem Dei gloriam'*, published in 1699. In that same year, he dedicated his second book of *petits motets* (*Motets à I, II et III voix et instruments avec la basse continue*) to Cardinal de Noailles, Archbishop of Paris; the first (1695), bearing the same name, had been dedicated to Charles de La Grange-Trianon, canon of Notre-Dame. But his most famous sacred work remains the *Messe des morts* (or *Messe de Requiem*). Although the circumstances surrounding its composition remain unclear, several hypotheses have been put forward, which between them assign it to every period of Campra's working life, from Aix-en-Provence, where he received his training, to the Chapelle Royale, by way of the cathedrals of Saint-Trophime in Arles, Saint-Étienne in Toulouse and, of course, Notre-Dame in Paris.

As the use of the Gradual *Domine Jesu Christe* indicates, the work follows the Roman liturgy rather than the Gallican Rite, which was more widely employed in the cathedrals of the northern half of France and particularly

at Notre-Dame.⁵ The suggestion of Maurice Barthélemy, the composer's modern biographer, that the Requiem might have been written for a service performed at Notre-Dame on 23 November 1695⁶ in memory of Archbishop François de Harlay de Champvallon, who had died four months earlier, therefore seems implausible.⁷ The Chapelle Royale, where Campra was *sous-maître* from 1723 onwards, is also sometimes proposed as the likely context for the work's creation, but this should be ruled out: while the liturgy of the Chapelle did indeed follow the Roman Rite, its ceremonial, at least at this period, a priori excluded Masses of the Dead 'en musique' and 'en symphonie'.

We must therefore look to other hypotheses, and the one put forward in a brand-new edition of the work⁸ appears wholly convincing. Although we cannot entirely rule out the end of the composer's period in Toulouse – he left the city's cathedral in 1694 – the trail leading to Paris is still the most plausible, and more precisely the period following his resignation from Notre-Dame. Between 1700 and 1722, he did not hold a fixed post in the service of a religious institution, but worked regularly with the Jesuits. This congregation, which generally followed the Roman Rite, liked to use forces comparable to those of Campra's *Messe des morts* in its ceremonies involving music: a group of soloists dominated by the lower voices, a five-part choir and four-part orchestra (of strings and flutes) 'à la française', a scoring reminiscent of that used by Marc-Antoine Charpentier in his works composed for the Jesuits between 1688 and 1698. But other Parisian religious houses too called on the services of Campra, whose reputation was well established in the capital at the time. Between 1700 and 1721, the *Mercure galant* recounts six 'extraordinary' ceremonies in which he took part, at the invitation of a variety of ecclesiastical patrons.⁹ The first of these is intriguing. On 13 March 1700, a funeral service was held in the Église des Mathurins, located on what is now the rue de Cluny, in memory of Louis Boucherat, Chancellor of France, who had died on 2 September 1699:

On Saturday 13th of this month, the Guild of Printers and Booksellers of Paris held a solemn service for the late Chancellor Boucherat, patron of literature and science, in the Church of the Fathers of [the Most Holy Trinity and of] the Captives, commonly known as the Mathurins. It was draped in black cloth up to the vaults, with an

5 The Parisian Rite employs the Gradual *Si ambulem in medio umbræ mortis*.

6 *Mercure galant*, December 1695, pp. 212-218.

7 Maurice Barthélemy, *André Campra, 1660-1744: étude biographique et musicologique* (Arlès: Actes Sud, 1995), p. 58. [First edition: Paris: Picard, 1957.]

8 Edited by Louis Castelain, with an introduction de Bénédicte Hertz (Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2024).

9 See Thierry Favier, 'André Campra et les cérémonies extraordinaires parisiennes (1701-1721)' in Catherine Cessac (ed.), *Itinéraires d'André Campra, d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)* (Wavre: Mardaga, 2012), pp. 41-60.

effigy of the defunct on a platform raised by several steps, and surrounded by numerous candles bearing the arms of the Boucherat family, all under a high canopy. The General of the Order celebrated Mass, which was sung by a choir of the finest musicians, directed by M. Campra, Canon of Saint-Jean-le-Rond and Master of the Music at Notre-Dame. The Chancellor's family was present, along with a large number of persons of quality.¹⁰

It is likely that Campra, who still had a few more months to serve in his post at Notre-Dame – he was replaced by Jean-François Lallouette in November 1700 – directed a Mass of the Dead of his own composition. Like most of the congregations of regular clergy, and despite recent tensions between their Parisian headquarters and Rome, the Mathurins generally used Roman liturgical books. The churches that held the other five ceremonies mentioned by the *Mercur*e as involving Campra – festive occasions, traditionally celebrated with a *Te Deum* – also belonged to congregations (the Theatines, Oratorians, Jesuits and Discalced Augustinians) which chiefly observed the Roman Rite.

Campra's *Messe des morts* enjoyed great popularity throughout the eighteenth century, mainly in the provinces, and was one of the iconic compositions most regularly performed at extraordinary ceremonies, along with the *Messe des morts* of another former Provençal choirboy, Jean Gilles (1668-1705), also for funeral services, and Michel-Richard de Lalande's *Te Deum* for occasions of thanksgiving and rejoicing. Campra's setting does not appear to have been performed at the Concert Spirituel, an institution founded in Paris in 1725, unlike Gilles's Requiem, which enjoyed great success there until the 1770s. On the other hand, it enjoyed great success in the composer's native region, and more widely throughout the south-eastern quarter of France. Evidence of its dissemination is relatively plentiful in the second half of the eighteenth century, a period when the regional press was developing, providing a wealth of information on musical life in the provinces in the dying days of the Ancien Régime.

Taking us beyond the choir stalls and rood screen of what Mathieu Lours has called 'Notre-Dame des siècles', this itinerary invites listeners to discover the music of some of the great *maîtres* who made the venerable vaults of this sacred shrine of Ancien Régime France echo during the reign of Louis XIV. Through the musical genres and styles they practised, exalted, and sometimes even invented, from the purest ecclesiastical style (itself ranging from plainchant to *stile antico* counterpoint) to the most modern genres such as the *grand motet*, a still little-known dimension of the history of the cathedral, and of the musical heritage of France, unveils its wonders here. Because Notre-Dame is also the 'cathedral of the nation'.

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

¹⁰ *Mercur*e galant, March 1700, pp. 188-190.



Die Chorschule von Notre-Dame im 17. Jahrhundert

Seit ihren Anfängen war die Kathedrale Notre-Dame de Paris stets Anziehungspunkt für herausragende Musiker. Unter ihrem Gewölbe erklang am Ende des 12. Jahrhunderts zum ersten Mal polyfone Musik, und die zahlreichen Gottesdienste wurden regelmäßig mit Gesang veredelt, was dem Gotteshaus zu einer Strahlkraft weit über die Stadt hinaus verhalf. Ihre *Maîtrise* gehörte zu den ältesten und bedeutendsten des Königreichs – erste Zeugnisse finden sich bereits im Jahr 1326 – und war Ausbildungs- oder Wirkungsstätte von zahlreichen Sängern, Organisten, Kapellmeistern und Komponisten. Musiker, die sich durch außergewöhnliche Karrieren auszeichneten, sorgten bis zu der Französischen Revolution für aufwändige musikalische Anlässe in der Kathedrale und setzten so die Tradition der Vokalmusik und ihrer manchmal komplizierten Gesangstechniken fort (z.B. das Verzieren des mehrstimmigen, improvisierten Gesangs „über dem Buch“ oder des Soloparts beim *machicotage*).

Im Grand Siècle stand zwar die Musik der königlichen Kapelle (Chapelle du roi) im Mittelpunkt, doch die *Maîtrise*¹ von Notre-Dame de Paris – die wichtigste der Hauptstadt mit ihren zwölf Chorknaben und etwa zwanzig Chorsängern – war eine bedeutende Talentschmiede, aus welcher der König zahlreiche begabte Musiker rekrutierte. Trotz des konservativen Kapitels und der strengen Domherren blieb diese *Maîtrise* dank der ihr verfügbaren Mittel, ihres Status und ihrer Autorität innerhalb der kirchlichen Hierarchie der führende geistliche Ort des Königreichs und das Epizentrum der religiösen Musik zwischen Tradition und Innovation.

In der Geschichte von Notre-Dame stellt das 17. Jahrhundert eine wichtige Zeit dar, die gut dokumentiert, aber paradoxerweise immer noch wenig bekannt ist. Am 20. Oktober 1622 erhob Papst Gregor XV. das Bistum von Paris, das bisher dem Erzbistum von Sens untergeordnet war, mit der Bulle *Universi orbis* zum Metropolitan-Erzbistum und ordnete diesem die Bistümer Chartres, Orléans und Meaux als seine Suffragandiözesen zu. Dieser Schritt war von König Ludwig XIII. befördert worden und besiegelte den Status von Paris als dem großen politischen, wirtschaftlichen und religiösen Zentrum, zu dem die Hauptstadt allmählich geworden war, diente aber auch dem Ziel, das Gewicht und das Ansehen ihrer Kathedrale innerhalb des geistlichen und politischen Kraftfelds der ersten Bourbonen zu stärken.

¹ Schule und Internat für Chorknaben an einer Kirche. In der Barockzeit hatten viele große Gotteshäuser im heutigen nordfranzösischen und belgischen Raum eine eigene *Maîtrise*. Der Begriff steht auch für die Gesamtheit der Sängerknaben.

Damit einher ging die Wiederbelebung der neo-gallikanischen Theorien, nach denen der König als Oberhaupt der französischen Kirche eine gewisse Unabhängigkeit von Rom genießt. Da der Monarch – durch den göttlichen Willen legitimiert war, unterstand er einzig der göttlichen Autorität, und der Papst – auch er nur ein Fürst auf Zeit – war für ihn lediglich eine moralische Instanz. Durch ihre herausragende Position in der kirchlichen Hierarchie und ihre Verbindung zu der Monarchie spielte Notre-Dame eine wesentliche Rolle bei diesem Umbruch, der seinen Höhepunkt am Ende des Grand Siècle erreichte. Das Kapitel von Notre-Dame war maßgeblich an der Entwicklung der einschneidenden liturgischen Reformen beteiligt, die dazu führten, dass die von den Diözesen und der französischen Kirche gepflegten Bräuche wieder aufgenommen wurden, ohne dass es jedoch zu einer Loslösung von Rom kam. Zum einen wollte man Teil des Motors dieser gallikanischen Erneuerung sein, zum andern ging es auch darum, die Bedeutung der Kathedrale und ihren Einfluss auf die Diözesen des Königreichs zu festigen.

Sie konnte noch beträchtlich an Geltung gewinnen, nachdem Ludwig XIII. 1638 das französische Königreich unter den Schutz der Jungfrau Maria gestellt hatte. Damit sollte ihr gedankt werden für die Gunst, die sie der Monarchie erwiesen hatte: Neben den errungenen Siegen betraf dies vor allem auch die am 5. September 1638 erfolgte Geburt des langersehten Thronfolgers Louis-Dieudonné (der „Gottgegebene“), des künftigen Ludwig XIV. Nunmehr im Rang eines Heiligtums, das die Erinnerung an dieses königliche Gelübde wachhalten sollte, bekam die Kathedrale Notre-Dame de Paris eine Vormachtstellung in der Monarchie und im Marienkult, und das Fest Mariä Himmelfahrt (15. August) bekam damit eine ganz besonders feierliche Würde.

Die beiden ersten Erzbischöfe stammten aus der einflussreichen Familie de Gondi (die seit 1573 die Kathedra innehatte): Jean-François de Gondi (Amtszeit 1622-1654) und dann als Nachfolger sein Neffe Jean-François-Paul, Kardinal von Retz (Amtszeit 1654-1662). Ihr Bestreben galt der Festlegung der liturgischen Regeln des neuen Erzbistums. Diese erste Phase endete mit der Veröffentlichung des Messbuchs (1654), des *Directorium chori* (1656) sowie, im Jahr 1662, des Zeremonienbuchs und des Graduales. Indes kam die bedeutendste liturgische Reform in Paris erst ab der Amtszeit von Hardouin de Péréfixe de Beaumont (Amtszeit 1662²-1671) wirklich in Gang. Sie erhielt unter seinem Nachfolger, François de Harlay de Champvallon (Amtszeit 1671-1695) eine strenge Form und wurde durch Louis-Antoine de Noailles (Amtszeit 1695-1729) konsolidiert, um schließlich unter Charles de Vintimille du Luc (Amtszeit 1729-1746) zu einer Referenz für alle gallikanischen Diözesen zu werden.

² 1662 nach dem Rücktritt des Kardinals von Retz zum Erzbischof ernannt, starb Pierre de Marca am 29. Juni, bevor er in das Amt eingesetzt wurde.

Die vorliegende Aufnahme konzentriert sich auf einige der renommierten Meister, die in dieser wichtigen Periode die Maîtrise von Notre-Dame leiteten und den Chorraum, der von einem wunderbaren, heute nicht mehr vorhandenen Lettner begrenzt war, zum Klingen brachten. Damit leisteten sie ihren Beitrag zu der reichen Geschichte der Kathedrale sowie der maßgeblichen Entwicklung der Musik und der Erarbeitung des „französischen Stils“, der so typisch ist für die Regentschaft von Ludwig XIV.

Am 8. Oktober 1640 wurde **Jean Veillot**, ehemaliger Chorknabe der Maîtrise, Nachfolger seines Lehrers Henry Frémart, der seit 1625 im Amt gewesen und dessen Assistent Veillot ab 1636 war. Dieser blieb bis zum 6. Mai 1643 an der Spitze der Maîtrise von Notre-Dame, bevor er Sous-maître der Chapelle royale wurde, was für einen Maître de musique eine hohe Auszeichnung darstellte. Veillot genoss zu der Zeit einen hervorragenden Ruf. Für seinen Kollegen Annibal Gantez war er „in diesem Land der sympathischste Maître im Musikbereich“³. Er verglich ihn mit André Péchon und Artus Aux-Cousteaux, den Maîtres von Saint-Germain-l'Auxerrois bzw. der Sainte-Chapelle du Palais.

Veillot wirkte bis zu seinem Tod im Jahr 1662 an der Chapelle royale. Er gehört zu den Erfindern einer neuen Gattung der geistlichen Musik, der Grand motet: Die bislang polyfon und vokal gehaltenen Motetten wurden mit „Symphonie-Instrumenten“ ergänzt, und es kam sogar – noch vor Lully – das berühmte Orchester der 24 Violons du roi zum Einsatz. Leider sind nur sehr wenige Werke von Veillot erhalten, weshalb es nicht möglich ist, vollauf zu urteilen, wie sein, offensichtlich bedeutender, Beitrag zu der Entwicklung der religiösen Musik im 17. Jahrhundert war. Die beiden hier zu hörenden Motetten für fünf Stimmen und Basso continuo – *Ave verum corpus* und das Gebet für den König *Domine, salvum fac regem* – zeugen mit ihrer eleganten, mit Solopassagen durchsetzten fünfstimmigen Polyfonie von seiner Modernität.

Am 4. Mai 1643 ernannte das Kapitel von Notre-Dame seinen Nachfolger. **François Cosset** (ca. 1610 - nach 1664) stammte aus Reims, wo er seine Ausbildung an der Maîtrise absolvierte, bevor er am 6. Oktober 1628 Assistent des Maître de musique wurde. In Paris bekam er rasch Schwierigkeiten: Die Führung der Chorkinder fiel ihm schwer, er behandelte sie schlecht, verstand sich nicht mit den Chorsängern und widersetzte sich den Domherren. Das schlechte Benehmen der Maîtrise während der Gottesdienste (vielleicht eine „Retourkutsche“ der Sängerknaben und Chorsänger?) gab Anlass zu Beschwerden seitens der Gläubigen und auch der Königin Anna von Österreich. Am 18. Juli 1646 wurde Cosset schließlich entlassen und im August durch Valentin de Bournonville ersetzt. Er kehrte nach Reims zurück, wo er bis 1658 die Maîtrise leitete, und beendete seine Laufbahn in Amiens.

3 Annibal Gantez: *L'Entretien des musiciens*, Auxerre 1643, S. 149

Sein Mangel an Disziplin vermochte seinem Ruf als Komponist freilich nicht zu schaden. Die überlieferten acht Messen zu vier, fünf und sechs Stimmen, die zwischen 1649 und 1673 erschienen und unzählige Male neu herauskamen, lassen einen herausragenden Meister erkennen. Das zeigt sich etwa bei der wunderschönen *Missa „Domine, salvum fac regem“*, aus der hier große Ausschnitte zu hören sind. Sie wurde 1659, am Ende des Reims-Aufenthalts des Komponisten, publiziert und sieht sechs Stimmen vor, ist also wahrscheinlich für hohe Festtage gedacht, was auch der Titel annehmen lässt. Ihr Tonsatz ist gekennzeichnet durch diesen großen, polyfonen Stil – ein Erbe der Renaissance –, der für das Repertoire der Maîtrises typisch ist. Entsprechend den damaligen Gepflogenheiten bei speziellen Anlässen, aber auch unter Berücksichtigung der Entwicklung der Musizierpraxis am Ende des 17. Jahrhunderts, wurden für die Aufnahme dieser Messe zur Steigerung ihrer Wirkung Instrumente eingesetzt, wobei man sich auf die Bearbeitung aus den 1680er Jahren des Komponisten Sébastien de Brossard stützte, der in Straßburg und dann in Meaux Kapellmeister war. Seine „Symphonie-Fassung“ bestand nur aus Skizzen und wurde von Sébastien Daucé vervollständigt.

Zu den wichtigen und spannenden Personen der Maîtrise von Notre-Dame im Grand Siècle gehört **Pierre Robert** (ca. 1622-1699). Er nimmt eine Sonderstellung ein und ragt als einer der einflussreichsten Musiker seiner Generation heraus. Geboren in der Region von Senlis, trat er vermutlich gegen 1630 in die Maîtrise de Notre-Dame ein. Der begabte Chorknabe wurde vom Kapitel für seine schöne Stimme und seine Disziplin geschätzt. Am 9. Juni 1638 wurde er als dienstältester Sängerknabe („spé“) mit der Aufgabe bedacht, die anderen Kinder anzuleiten und zu beaufsichtigen, und am 9. August des Folgejahres bekam er ein Stipendium für ein Studium am Collège von Fortet, einer renommierten Ausbildungsstätte für besonders begabte Schüler. Von 1643 bis 1653 leitete er nacheinander die Maîtrises von Chartres und Senlis, und 1648 gewann er den Kompositionswettbewerb Sainte-Cécile von Le Mans. Am 28. April 1653, einige Zeit nach Ostern, wurde er vom Kapitel einstimmig („de communi omnium sententia“) zum Maître de musique von Notre-Dame de Paris ernannt. Er folgte in dieser Funktion auf Valentin de Bournonville, der die Übergangszeit nach der Entlassung von François Cosset gesichert hatte. Bis zum 22. Mai 1662, als er aus gesundheitlichen Gründen zurücktrat, setzte sich Robert trotz seiner zarten Konstitution dafür ein, der Maîtrise ihren Glanz zurückzugeben. Seine Amtszeit deckt sich mit der von Jean-François-Paul de Gondi, und er leistete seinen Beitrag zu den neuen Pariser Liturgiebüchern, die vom Erzbischof geordert wurden.

Am 8. Juli 1663 erlebte er die Krönung seiner Karriere: Er wurde als Nachfolger des 1662 verstorbenen Jean Veillot zusammen mit Henry Du Mont (1610-1684) zum Sous-maître der Chapelle royale ernannt, und diesen Posten sollte er bis 1683 innehaben. Im Dienst des Königs setzte er mit seinem Kollegen das Werk von Veillot fort und sorgte für die Weiterentwicklung der Grand motet, dieser neuen musikalischen Gattung, die für die

Regentschaft Ludwigs XIV. prägend werden sollte. Die meisten der erhaltenen Werke von Robert stammen aus dieser Zeit (24 Grands motets – darunter *Christe redemptor omnium* über die Hymne von Allerheiligen, komponiert zwischen 1664 und 1666 –, 11 Elevationen oder kleine Motetten). Ein bemerkenswertes Überbleibsel seiner Tätigkeit an der Maîtrise ist das achtstimmige Responsorium für zwei Chöre *Tristis est anima mea für die Karwoche, das von seinem überaus geschickten Umgang mit dem Kontrapunkt zeugt*, dieser polyfönen Kunst, die sich an Notre-Dame bis zum Ende des Ancien Régime hielt.

Auch als Sous-maître der Chapelle royale und mithin musikalische Autorität, und vielleicht auch aus Treue und Dankbarkeit, hielt Robert die Verbindung zu Notre-Dame aufrecht. Er wurde hinzugezogen, als es um die von Monseigneur de Harlay de Champvallon erwirkte Erneuerung des Gesangs in Paris ging, die von dem Domherrn Claude Chastelain und von **Jean Mignon**, Maître de musique an Notre-Dame von 1664 bis 1694, vollzogen wurde. Bereits ab Ende der 1670er Jahre wurde der neu-lateinische Dichter Jean Santeul beauftragt, für das neue, 1680 vollendete Brevier Hymnen zu verfassen. Etliche renommierte Musiker der Zeit sollten diese dann in liturgische Gesänge setzen. Wie aus dem 1681 erschienenen *Antiphonarium Parisiense* von Harlay hervorgeht, wurde Roberts Fassung der Hymne *Templi sacratas* rasch Bestandteil der Pariser Liturgie (Lichtmess, 2. Februar), genau wie die Hymne *Procul maligni* von Mignon (Fest der heiligen Maria Magdalena, 22. Juli).

Der letzte aktive Maître de musique an Notre-Dame im 17. Jahrhundert ist wohl auch der bekannteste. **André Campra** (1660-1744) erhielt seine Ausbildung an der Maîtrise der Kathedrale Saint-Sauveur von Aix-en-Provence. Als Maître de musique war er erst an einigen Kathedralen im Süden des Landes tätig (Toulon, Arles, Toulouse), bevor er am 21. Juni 1694 als Nachfolger von Jean Mignon Leiter der Maîtrise von Notre-Dame de Paris wurde. Doch in Paris fühlte er sich vor allem von der Bühne angezogen, und in diesem Bereich war er auch bald erfolgreich. Seine erste Oper, *L'Europe galante*, kam 1697 an der Académie royale de musique zur Uraufführung und stieß auf Begeisterung – sorgte aber auch für Unbehagen. Campra gab sein Amt an Notre-Dame im November 1700 auf, nachdem ihm die Chorherren gekündigt hatten, weil sie seinen unaufhaltsamen Drang zur Bühne mit der Würde, die mit seiner Funktion verbunden war, für nicht vereinbar hielten. Gleichwohl entsprach er weiterhin den Bitten seitens der religiösen Kongregationen von Paris, insbesondere der Jesuiten, mit denen er bereits 1698 begonnen hatte zusammenzuarbeiten. Ab 1723 wandte er sich wieder vermehrt der geistlichen Musik zu, als er einer der vier Sous-maîtres der Chapelle royale wurde. Dieses Amt übte er bis zu seinem Tod 1744 aus, und er hinterließ mehr als 30 Grands motets.

Speziell für Notre-Dame schuf er eine fünfstimmige polyfone Messe, die *Missa „Ad majorem Dei gloriam“*, die 1699 veröffentlicht wurde. Im selben Jahr widmete er dem Kardinal von Noailles, Erzbischof von Paris, sein

zweites Buch mit kleinen Motetten (*Motets à I, II et III voix et instruments avec la basse continue*); das erste (*Motets à I, II et III voix avec la basse continue*, 1695) war Charles de La Grange-Trianon, Domherr an Notre-Dame, gewidmet. Doch seine berühmteste geistliche Komposition ist die *Messe des morts* (oder *Messe de Requiem*). Die Umstände ihrer Entstehung sind unklar. Es wurden dazu verschiedene Hypothesen aufgestellt, wobei alle Wirkungsstätten von Campra in Betracht gezogen wurden, von Aix-en-Provence, wo er ausgebildet wurde, über die Kathedralen Saint-Trophime von Arles, Saint-Étienne von Toulouse und, selbstredend, Notre-Dame von Paris bis zur Chapelle royale.

Die Verwendung des Graduales *Domine Jesu Christe* impliziert, dass das Werk nicht dem gallikanischen Ritus folgt, wie er mehrheitlich in den Kathedralen der Nordhälfte Frankreichs und insbesondere an Notre-Dame üblich war, sondern der römischen Liturgie.⁴ Die Hypothese von Maurice Barthélemy, dem Biografen des Komponisten, nach der Campra das *Requiem* für einen Gottesdienst schrieb, er am 23. November 1695 in Notre-Dame⁵ zum Gedenken an den vier Monate zuvor verstorbenen Pariser Erzbischof François de Harlay de Champvallon stattfand, scheint daher wenig plausibel.⁶ Ebenso ist die zuweilen angeführte Möglichkeit auszuschließen, dass die Chapelle Royale, wo Campra ab 1723 Sous-maître war, Ort und zeitlicher Kontext für die Uraufführung des Werks sein könnte: Die Liturgie der Chapelle hielt sich zwar tatsächlich an den römischen Ritus, doch schloss das Zeremonienbuch eine Totenmesse „en musique“ und „en symphonie“ grundsätzlich aus, zumindest in der fraglichen Zeit.

Man muss also andere Hypothesen in den Blick nehmen, und eine sehr überzeugende ist in der neusten Edition des Werks⁷ zu finden. Man kann nicht ganz ausschließen, dass die Komposition am Ende von Campras Zeit in Toulouse entstand – er verließ die Kathedrale Saint-Étienne 1694 –, aber dass die Spur nach Paris führt, scheint am wahrscheinlichsten, ebenso die Zeit nach seinem Rückzug von Notre-Dame. Von 1700 bis 1722 hatte Campra keine feste Anstellung an einer religiösen Institution, arbeitete aber regelmäßig für die Jesuiten. Diese Kongregation pflegte hauptsächlich den römischen Ritus, und für die Zeremonien, die mit Musik aufgewertet wurden, fiel die Wahl bevorzugt auf Besetzungen, die mit denen der *Messe des morts* von Campra vergleichbar sind: Gesangssolisten, fünfstimmiger Chor und Orchester aus Streichern und Flöten zu vier Partien („à la française“). Diese Formation erinnert an jene, die Marc-Antoine Charpentier für die Werke vorsah, die er zwischen 1688 und 1698 für die Jesuiten schrieb. Möglicherweise nahmen jedoch auch andere

⁴ Der Pariser Ritus benutzte das Graduale *Si ambulem in medio umbrae mortis*.

⁵ Siehe *Mercurie galant*, Dezember 1695, S. 212-218

⁶ Maurice Barthélemy, *André Campra : 1660-1744 : étude biographique et musicologique*, Arles, Actes-Sud, 1995, S. 58

⁷ Ausgabe von Louis Castelain mit einer Einleitung von Bénédicte Hertz, Verlag des Zentrums für Barockmusik von Versailles, Versailles 2024

Pariser Klostergemeinschaften die Dienste von Campra in Anspruch, der mittlerweile in der Stadt einen guten Ruf hatte. Von 1700 bis 1721 erwähnt der *Mercure galant* jedenfalls sechs spezielle Feierlichkeiten, zu denen Campra auf Einladung verschiedener Auftraggeber seinen Beitrag leistete.⁸ Interessant ist die erste, die erwähnt wird. Am 13. März 1700 wurde in der Kirche der Mathuriner, die in der heutigen Rue de Cluny liegt, ein Trauergottesdienst gefeiert zum Gedenken an Louis Boucherat, Kanzler von Frankreich, der am 2. September 1699 verstorben war:

Am Samstag, dem 13. dieses Monats, ließ die Gemeinschaft der Drucker & Buchhändler von Paris eine feierliche Messe zelebrieren für den verstorbenen Kanzler Boucherat, Förderer der Literatur und der Wissenschaft, in der Kirche der Patres [des Ordens der Allerhöchsten Dreifaltigkeit] von der Erlösung der Gefangenen, auch Mathurinen genannt. Sie war bis zum Gewölbe mit schwarzen Tüchern verhängt, mit einem Bildnis des Verstorbenen auf einem mehrere Stufen hohen Podium & umgeben von zahlreichen Kerzen, die das Wappen der Familie Boucherat trugen, das Ganze unter einem hohen Baldachin. Der Ordensgeneral feierte die Messe, die von einem Chor aus den besten Musikern gesungen wurde, geleitet von Herrn Campra, Kanoniker von Saint-Jean-le-Rond und Maître de la musique von Notre-Dame. Die Angehörigen des Kanzlers waren anwesend, zusammen mit einer großen Zahl herausragender Persönlichkeiten.⁹

Campra, der noch für einige Monate an Notre-Dame im Amt war – er wurde im November 1700 durch Jean-François Lallouette ersetzt –, dirigierte sehr wahrscheinlich eine Totenmesse, die aus seiner Feder stammte. Wie die meisten der regulären Kongregationen, und ungeachtet der *jüngsten Spannungen zwischen dem Pariser Kloster und Rom*, benutzten die Mathurinen zumeist die römischen Liturgiebücher. Die anderen fünf im *Mercure* erwähnten Zeremonien, an denen Campra beteiligt war – festliche Anlässe, die traditionell mit dem *Te Deum* begangen wurden –, betreffen die Kirchen jener Kongregationen, die ebenfalls hauptsächlich den römischen Ritus befolgten: Theatiner, Oratorianer, Jesuiten und unbeschuhte Augustiner.

Während des ganzen 18. Jahrhunderts war die *Messe des morts* von Campra *äußerst beliebt*, vor allem in den Provinzen. Sie gehörte zu den Kompositionen, die typischerweise bei den besonderen Zeremonien aufgeführt wurden, zusammen mit der für Trauergottesdienste vorgesehenen Totenmesse eines anderen ehemaligen Chorknaben aus der Provence, Jean Gilles (1668-1705), und mit dem *Te Deum* von Michel-Richard de Lalande, das bei Dankgottesdiensten und Jubelfeiern erklang. Im Gegensatz zum jenem von Gilles, das bis in die 1770er Jahre im Concert Spirituel, einer 1725 in Paris gegründeten Institution, überaus erfolgreich war, kam

⁸ Siehe Thierry Favier, "André Campra et les cérémonies extraordinaires parisiennes (1701-1721)" in: Catherine Cessac (Hg.), *Itinéraires d'André Campra, d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre 2012, S. 41-60

⁹ *Mercure galant*, März 1700, S. 188-190

das *Requiem* von Campra dort offenbar nicht zur Aufführung. Dagegen hatte es in der Herkunftsregion des Komponisten viel Erfolg und kam noch häufiger in einem Großteil von Südwestfrankreich zur Aufführung. Für seine Verbreitung finden sich relativ viel Zeugnisse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die Entwicklung der regionalen Presse einsetzte, die viele Informationen über das Musikleben in der Provinz lieferte, als sich das Ancien Régime in Auflösung befand.

Mit diesem Gang jenseits des Chorgestühls und dem Lettner dessen, was Mathieu Lours „Notre-Dame des siècles“ nannte, lässt sich die Musik einiger der großen Meister entdecken, die während der Herrschaft von Ludwig XIV. das ehrwürdige Gewölbe dieser sakralen Stätte von Frankreich zur Zeit des Ancien Régime erschallen ließen. Über musikalische Genres und Stile, die sie praktizierten, verklärten und manchmal sogar neu erfanden, vom reinsten kirchlichen Stil (der vom Choral bis zum raffinierten Kontrapunkt reicht) bis zu höchst modernen Gattungen wie der Grand motet entbirgt hier ein noch unbekannter Teil der Geschichte der Kathedrale, aber auch des französischen Musikerbes seine Schätze. Denn Notre-Dame ist auch die „Kathedrale der Nation“.

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



Missa Domine salvum fac regem

I. Kyrie

Herr, erbarme Dich.
Christus, erbarme Dich.
Herr, erbarme Dich.

II. Gloria

[Ehre sei Gott in der Höhe] und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir rühmen Dich und danken Dir, denn groß ist Deine Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels, Gott und Vater, Herrscher über das All.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus, Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme Dich unser; Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm an unser Gebet; Du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser.
Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr, Du allein der Höchste, Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

Ave verum corpus

Sei begrüßt, wahrer Leib,
Geboren von Maria, der Jungfrau,
Der wirklich litt und geopfert
Wurde am Kreuz für den Menschen.
Aus Deiner durchbohrten Seite
Floss Wasser und Blut,

Missa Domine salvum fac regem

I. Kyrie

- 1 | Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

II. Gloria

- 2 | [Gloria in excelsis Deo] et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram; qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Ave verum corpus

- 3 | Ave verum corpus natum
De Maria Virgine:
Vere passum, immolatum
In cruce pro homine:
Cujus latus perforatum
Unda fluxit cum sanguine:

Missa Domine salvum fac regem

I. Kyrie

Seigneur, prends pitié.

Christ, prends pitié.

Seigneur, prends pitié.

II. Gloria

[Gloire à Dieu, au plus haut des cieux] et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.

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

Seigneur Dieu, Roi du Ciel, Dieu

le Père tout puissant.

Seigneur Fils unique Jésus-Christ, Seigneur

Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père, toi

qui enlèves le péché du monde, prends

pitié de nous ; toi qui enlèves le péché du

monde, reçois notre prière ; toi qui es assis

à la droite du Père, prends pitié de nous.

Car Toi seul es Saint, toi seul es Seigneur,

toi seul es le Très-Haut, Jésus-Christ, avec le

Saint Esprit, dans la gloire de Dieu le Père.

Amen.

Ave verum corpus

Je te salue, vrai corps

Né de la Vierge Marie,

Qui as vraiment souffert,

Imolé sur la croix pour l'homme,

Dont le côté transpercé

A laissé couler de l'eau et du sang,

Missa Domine salvum fac regem

I. Kyrie

Lord, have mercy.

Christ, have mercy.

Lord, have mercy.

II. Gloria

[Glory to God in the highest] and on earth peace to men of goodwill.

We praise thee, we bless thee, we worship thee, we glorify thee, we give thanks to thee for thy great glory,

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

O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ,

Lord God, Lamb of God, Son of the Father, who

takest away the sins of the world, have mercy

upon us. Thou who takest away the sins of the

world, receive our prayer. Thou who sittest at the

right hand of the Father, have mercy upon us.

For thou only art holy, thou only art the Lord,

thou only art the most high, Jesus Christ, with

the Holy Spirit, in the glory of God the Father.

Amen.

Ave verum corpus

Hail, true Body,

Born of the Virgin Mary.

Thou hast truly suffered, and wert broken

On the Cross for man.

From thy wounded side

Flowed water and blood.

Sei unsere Wegzehrung im Tode,
Wenn gerichtet wird.
O süßer Jesus! O gütiger Jesus! O Jesus,
Sohn Marias!
Erbarne Dich meiner, Amen.

Procul maligni cædite Spiritus

Entfernt euch, Geister des Bösen,
Folgt dem Gebot von Gott
Und verschont nun die erschöpfte Magdalena
Mit eurer schrecklichen Quälerei.

Missa Domine salvum fac regem

III. Sanctus

Heilig, heilig, heilig Herr, Gott aller Mächte und
Gewalten.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner
Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe!
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe!

IV. Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme Dich unser.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme Dich unser.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, gib uns Frieden.

Domine salvum fac regem

Herr, schütze den König
Und höre uns an dem Tag, wenn wir Dich um Hilfe
anrufen.

Esto nobis prægustatum
Mortis in examine.
O Jesu dulcis! O Jesu pie! O Jesu Fili Mariæ!
Miserere mei, Amen.

Procul maligni cædite Spiritus

4 | Procul maligni cædite Spiritus,
Nunc imperanti cædite Numini,
Fessamque duris Magdalenam
Parcite nunc agitare pœnis.

Missa Domine salvum fac regem

III. Sanctus

5 | Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus
Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis!

IV. Agnus Dei

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

Domine salvum fac regem

7 | Domine salvum fac regem
Et exaudi nos in die qua invocaverimus te.

Sois notre viatique
À notre mort, lors du jugement.
Ô doux Jésus ! Ô bon Jésus ! Ô Jésus, Fils de Marie !
Aie pitié de moi, ainsi soit-il.

Procul maligni cædite Spiritus

Éloignez-vous, esprits du mal,
Cédez au commandement de Dieu
Et cessez maintenant de torturer Madeleine
De vos horribles tourments.

Missa Domine salvum fac regem

III. Sanctus

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

IV. Agnus Dei

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

Domine salvum fac regem

Seigneur, protégez le roi
Et exaucez-nous au jour où nous vous invoquerons.

Be for us a foretaste
Of the hour of death.
O sweet Jesus! O kind Jesus! O Jesus, Son of Mary!
Have mercy upon me. Amen.

Procul maligni cædite Spiritus

Begone, evil spirits, yield!
Yield now to the commands of the Deity,
And cease to trouble the exhausted Mary Magdalene
With your harsh torments.

Missa Domine salvum fac regem

III. Sanctus

Holy, holy, holy, Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he that cometh in the Name of the Lord.
Hosanna in the highest.

IV. Agnus Dei

Lamb of God, who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Lamb of God, who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant us thy peace.

Domine salvum fac regem

O Lord, save the King,
And mercifully hear us when we call upon thee.

Christe redemptor omnium

Christus, Erlöser von allen,
Beschütze Deine Diener,
Durch der seligen, ewigen Jungfrau
Heilige Gebete versöhnt.

Und ihr, selige Heerscharen
Der himmlischen Geister,
Vertreibt vergangenes, heutiges
Und künftiges Übel.

Ihr, Priester des Ewigen Richters,
Apostel des Herrn,
Wir äußern demütige Bitten,
Damit eure Gebete uns das Heil bringen.

Ihr berühmten Märtyrer von Gott
Und leuchtende Zeugen des Glaubens,
Durch eure Gebete
Tragt uns bis in den Himmel!

Ihr Chöre der heiligen Jungfrauen
Und aller Mönche,
Macht uns, allen Heiligen gleich,
Zu Gefährten von Christus!

Reißt das ungläubige Volk
Aus dem Land der Gläubigen heraus,
Auf dass wir Christus inbrünstig
Das Lob aussprechen, das ihm zukommt!

Christe redemptor omnium

8 | Christe redemptor omnium,
Conserva tuos famulos,
Beatæ semper Virginis
Placatus sanctis precibus.

Beata quoque agmina
Cælestium spirituum,
Præterita, præsentia,
Futura mala pellite.

Vates æterni iudicis,
Apostolique Domini,
Suppliciter exposcimus
Salvari vestris precibus.

Martyres Dei inclyti
Confessoresque lucidi,
Vestris orationibus
Nos ferte in cælestibus.

Chori sanctarum Virginum
Monachorumque omnium,
Simul cum sanctis omnibus
Consortes Christi facite.

Gentem auferte perfidam
Credientium de finibus,
Ut Christo laudes debitas
Persolvamus alacriter.

Christe redemptor omnium

Christ, Rédempteur de tous,
Protège tes serviteurs,
Apaisé par les saintes prières
De la bienheureuse Vierge toujours pure.

Et vous, troupes bienheureuses
Des esprits célestes,
Repoussez les maux passés,
Présents et à venir.

Vous, prêtres du Juge éternel,
Apôtres du Seigneur,
Nous formons d'humbles suppliques
Pour que vos prières nous obtiennent le salut.

Vous, illustres martyrs de Dieu
Et lumineux témoins de foi,
Par vos oraisons
Portez-nous jusqu'aux cieux !

Vous, chœurs des vierges saintes
Et de tous les moines,
Faites de nous, aux côtés de tous les saints,
Des compagnons du Christ !

Arrachez le peuple infidèle
Aux territoires des croyants,
Que nous rendions ardemment au Christ
Les louanges qui lui sont dues !

Christe redemptor omnium

O Christ, Redeemer of us all,
Sustain thy servants,
Be appeased by the holy prayers
Of the Ever-Blessed Virgin.

And, ye blessed hosts
Of heavenly Spirits,
Drive away all evils,
Past, present, and to come.

Ye Prophets of the Eternal Judge
And Apostles of the Lord,
We humbly beseech you
To save us with your prayers.

Ye noble Martyrs of God
And radiant Confessors,
With your orations
Bear us up to heaven.

Ye choirs of holy Virgins
And of all Monks,
Make us, along with all the Saints,
Companions of Christ.

Expel the perfidious race
From the regions of the faithful,
That we may joyfully render unto Christ
The praise that is His due.

Ehre sei dem Vater, der ohne Anfang ist,
Und seinem einzigen Sohn
Und dem Heiligen Geist
In alle Ewigkeit.

Templi sacratas

Öffne weit, o Zion, die heiligen Türen deines
Tempels;
Heute tritt Christus, Priester und Opfer, ein;
Die eitlen Wesen mögen das Feld der Wahrheit
überlassen,
Die sich unseren Geistern offenbart.

Man sieht nun nicht mehr den Dampf des
Widerlichen Bluts der geschächteten
Opferherden;
Um seinen Vater zu besänftigen,
Opfert sich Gott selbst auf seinen Altären.

Requiem

I. Introitus

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige
Licht leuchte ihnen.

O Gott, Dir gebührt ein Loblied auf dem Zion,
Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet, zu Dir kommt alles Fleisch.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige
Licht leuchte ihnen.

Gloria Patri ingenito,
Ejusque Unigenito,
Una cum sancto Spiritu
In sempiterna sæcula.

Templi sacratas

- 9 | *Templi sacratas pande, Sion, fores;
Christus sacerdos intrat et hostia:
Cedant inanes veritati,
Quæ se animis aperit, figuræ.*

*Non immolandi iam pecudum greges,
Fumabit ater non cruor amplius;
En ipse placando Parenti
Ipse suis Deus astat aris.*

Messe de Requiem

I. Introitus

- 10 | *Requiem æternam dona eis, Domine, et lux
perpetua luceat eis.*
- 11 | *Te decet hymnus Deus, in Sion, et tibi reddetur
votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam ; ad te omnis caro veniet.
Requiem æternam dona eis, Domine, et lux
perpetua luceat eis.*

Gloire au Père, qui n'a pas de commencement,
Et à son Fils unique,
Ainsi qu'au Saint-Esprit,
Pour les siècles des siècles.

Templi sacratas

Ouvre, ô Sion, les portes sacrées de ton temple ;
Le Christ, prêtre et victime, y pénètre aujourd'hui ;
Que les vaines figures cèdent la place à la vérité
Qui se découvre à nos esprits.

On ne verra plus fumer désormais
Le sang répugnant des troupeaux égorgés en
sacrifice ;
Voici que pour apaiser lui-même son Père,
Dieu s'offre lui-même sur ses autels.

Messe de Requiem

I. Introït

Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la
lumière éternelle les illumine.

Dieu, il convient de chanter tes louanges en Sion,
et de t'offrir des sacrifices à Jérusalem.
Exauce ma prière ; toute chair ira à toi.
Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la
lumière éternelle les illumine.

Glory to the Unbegotten Father,
And to His Only-Begotten Son,
With the Holy Spirit,
While eternal ages run.

Templi sacratas

O Sion, open the sanctified gates of thy temple;
Christ, both priest and victim, enters there:
Let thy hollow idols yield to the Truth
That is revealed to our spirits.

No longer will reek
The dark blood of flocks brought to sacrifice;
Behold, to appease his own Father,
God Himself is present at His altars.

Requiem Mass

I. Introit

Eternal rest grant unto them, O Lord, and let
perpetual light shine upon them.

A hymn, O God, becomes thee in Sion; and a vow
shall be paid to thee in Jerusalem.
Hear my prayer; all flesh shall come to thee.
Eternal rest grant unto them, O Lord, and let
perpetual light shine upon them.

II. Kyrie

Herr, erbarme Dich.
Christus, erbarme Dich.
Herr, erbarme Dich.

III. Graduale

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und
das ewige Licht leuchte ihnen.
Im ewigen Gedenken wird sein der Gerechte:
Verleumdungen wird er nicht fürchten.

IV. Offertorium

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen
Gläubigen vor den Qualen der Hölle
und den Tiefen der Unterwelt.
Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
daß die Hölle sie nicht verschlinge, daß sie
nicht hinabstürzen in die Finsternis.

Sondern lasse den Heiligen Michael, den
Bannerträger, sie in Dein heiliges Licht führen, wie
Du es einst Abraham und seinen Nachkommen
versprochen hast.

Opfergaben und Gebete bringen wir zum
Lobe Dir dar, o Herr; nimm sie an für jene
Seelen, derer wir heute gedenken.
Herr, laß sie vom Tode hinübergehen ins Leben.
Wie Du es einst Abraham und seinen
Nachkommen versprochen hast.

II. Kyrie

12 | Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

III. Graduale

13 | Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
In memoria æterna erit justus : ab
auditione mala non timebit.

IV. Offertorium

14 | Domine, Jesu Christe, Rex gloriæ, libera
animas omnium fidelium defunctorum
de pœnis inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis, ne absorbeat
eas Tartarus, ne cadant in obscurum.

15 | Sed signifer sanctus Michael repræsentet eas in
lucem sanctam, quam olim Abrahæ promisisti et
semini ejus.

16 | Hostias et preces tibi, Domine, laudis
offerimus ; tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus.

II. Kyrie

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

III. Graduel

Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et
que la lumière éternelle les illumine.
Le juste restera dans un souvenir éternel, duquel
il n'a pas à craindre une mauvaise réputation.

IV. Offertoire

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire, délivre
les âmes de tous les fidèles défunts des
peines de l'enfer et de l'abîme sans fond.
Délivre-les de la gueule du lion, afin que le
gouffre horrible ne les engloutisse pas et
qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.

Mais que Saint-Michel, le porte-étendard, les
introduise dans la sainte lumière, que tu as
autrefois promise jadis à Abraham et à sa postérité.

Nous t'offrons, Seigneur, le sacrifice et les
prières de notre louange : reçois-les pour ces
âmes dont nous faisons mémoire aujourd'hui.
Seigneur, fais-le passer de la mort à la vie que tu as
autrefois promise jadis à Abraham et à sa postérité.

II. Kyrie

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

III. Gradual

Eternal rest grant unto them, O Lord, and
let perpetual light shine upon them.
The just shall be in everlasting remembrance:
he shall not fear the evil hearing.

IV. Offertory

O Lord Jesus Christ, King of glory, deliver the
souls of all the faithful departed from the
pains of hell, and from the bottomless pit.
Deliver them from the lion's mouth, lest hell engulf
them, lest they be plunged into darkness.

But may the holy standard-bearer Michael lead them
into the sacred light, as once thou didst promise to
Abraham and to his seed.

O Lord, in praise, we offer thee sacrifices
and prayers: accept them on behalf of
those whom we remember this day.
Lord, let them pass from death to life: as once
thou didst promise to Abraham and to his seed.

V. Sanctus

Heilig, heilig, heilig Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner
Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

VI. Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt; gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt; gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt; gib ihnen die ewige Ruhe.

VII. Kommunion

Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr, bei Deinen
Heiligen in Ewigkeit, denn Du bist gütig.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe.

Und das ewige Licht leuchte ihnen.
Bei Deinen Heiligen in Ewigkeit, denn Du bist gütig.

Tristis est anima mea

Traurig ist meine Seele bis in den Tod.
Bleibt hier und wacht mit mir.
Gleich werdet ihr die Menge sehen, die mich
umstellen wird.
Ihr werdet die Flucht ergreifen, und ich werde
hingehen, um für euch geopfert zu werden.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

V. Sanctus

17 | Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus
Sabaoth.
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

VI. Agnus Dei

18 | Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

VII. Communio

19 | Lux æterna luceat eis, Domine,
Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.

20 | Requiem æternam dona eis, Domine.

21 | Et lux perpetua luceat eis.
Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.

Tristis est anima mea

22 | Tristis est anima mea usque ad mortem.
Sustinete hic, et vigilate mecum.
Nunc videbitis turbam, quæ circumdabit me.
Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro
vobis.

V. Sanctus

Saint, saint, saint le Seigneur, dieu des Forces célestes.

Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

VI. Agnus Dei

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos éternel.

VII. Communion

Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur,
Au milieu de tes Saints et à jamais, car tu es
miséricordieux.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur.

Et que la lumière éternelle les illumine.
Au milieu de tes Saints et à jamais, car tu es
miséricordieux.

Tristis est anima mea

Mon âme est triste jusqu'à la mort.
Restez ici et veillez avec moi.
Alors vous verrez la foule qui viendra me prendre.
Vous prendrez la fuite, et j'irai me faire immoler
pour vous.

Traductions : Auguste Nicolas et HM

V. Sanctus

Holy, holy, holy, Lord God of Hosts:
Heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest.

VI. Agnus Dei

Lamb of God, who takest away the sins of the world:
grant them rest.

Lamb of God, who takest away the sins of the world:
grant them rest.

Lamb of God, who takest away the sins of the world:
grant them eternal rest.

VII. Communion

Let eternal light shine upon them, O Lord,
With thy saints for ever, for thou art merciful.

Eternal rest grant unto them, O Lord.

And let perpetual light shine upon them:
With thy saints for ever, for thou art merciful.

Tristis est anima mea

My soul is sorrowful even unto death.
Stay you here, and watch with me.
Now ye shall see a multitude, that will surround me.
Ye shall run away, and I will go to be sacrificed for you.

Translations: Charles Johnston (2,3,6,7)

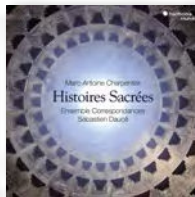
Ensemble Correspondances - Sébastien Daucé - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

La Descente d'Orphée aux Enfers

CD HMC 902279



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



Messe à quatre chœurs

Carnets de voyage d'Italie

CD HMM 902640

Messe de Minuit

In Nativitatem Domini Canticum

With SÉBASTIEN DE BROSSARD

Elevatio O miraculum !

CD HMM 902707



Pastorale de Noël

Grandes Antiennes O de l'Avent

CD HMC 902247

Vinyle HMM 332247

MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Grands Motets

Dies Iræ, Miserere, Veni creator

CD HMC 902625

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



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





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 à 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 de 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 - Correspondances est en résidence au théâtre de Caen depuis janvier 2016. Ce partenariat a permis à l'ensemble de vivre ses premiers projets scéniques : *Histoires sacrées*, *Le Ballet royal de la nuit* qui demeure indéniablement l'un des grands temps forts de l'histoire de ce partenariat, ou encore *Cupid and Death* ou *Combattimento*, *la théorie du cygne noir*, repris uniquement au théâtre de Caen après sa création au Festival d'Aix-en-Provence en 2022. En novembre 2023, l'opéra de Charpentier, *David et Jonathas*, était créé au théâtre de Caen, dans une mise en scène de Jean Bellorini. Cette nouvelle production du théâtre de Caen fait l'objet d'une tournée exceptionnelle en France (Théâtre des Champs-Élysées à Paris, Opéra national de Lorraine, Opéra de Lille) et en Europe (Théâtres de la Ville de Luxembourg), soit douze dates en tout.

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.



fondation correspondances

La Fondation Correspondances a été créée pour servir l'indépendance et l'excellence des projets de l'ensemble, avec l'objectif de redonner toute sa place au répertoire musical hérité du XVII^e siècle.

La Fondation Correspondances est pensée pour une promotion large du baroque en permettant le soutien d'un long travail de recherche, d'édition, de production qui mobilise chercheurs, musicologues, interprètes et éditeurs en amont de projets musicaux innovants.

La Fondation Correspondances est sous l'égide de la Fondation Léa & Napoléon Bullukian, fondation abritante reconnue d'utilité publique.



En savoir plus sur la Fondation Correspondances :



Prolongez le plaisir de cet album
sur votre nouveau site
Extend your musical experience
by exploring our completely redesigned website

harmoniamundi.com

Photo: © Powell/Salmach



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...
Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...
Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...
Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...
Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...
Pre-order or purchase albums in the harmonia mundi boutique...



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux
Follow harmonia mundi artists on social media



Cet enregistrement a été rendu possible grâce au soutien de Vincent Meyer et de la Fondation Correspondances, du Fonpeps et du Centre National de la Musique. Nous remercions également Thomas Leconte pour son aide, le Théâtre de l' Aquarium pour son accueil, ainsi que Christian Cartier pour ses traductions. Nous dédions cette musique aux proches qui nous ont quittés, Nicolas Watinne, ainsi que Maurice et Michèle Richardot.



Correspondances est en résidence au théâtre de Caen. Il est ensemble associé au Musée du Louvre.

Il reçoit le soutien en résidence de création de la vie brève - Théâtre de l' Aquarium.

Correspondances est soutenu par le Ministère de la Culture – DRAC Normandie, la Région Normandie, le Département du Calvados, la Ville et le théâtre de Caen.

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 XVII^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, du Profedim et du Réseau Européen de Musique Ancienne.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : janvier 2024, Église Notre-Dame-du-Liban, Paris (France)

Production exécutive : Céline Portes, Timothé Juton, Emilia Vergara Echeverri, Léa Desbiens,

Constance Pittet, Laure Ménégos, Victoire Andrieux, Victoria Gaboune, Margaux Albarel

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et mixage : Alban Moraud

Prise de son : Alban Moraud, assisté d'Alexandra Evrard

Montage : Aude Besnard, Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

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

Photo digipac : L'Île de la Cité, Paris, France, 2013, © Ronny Behnert / Bridgeman Images

Photos de l'enregistrement : Victoire Andrieux

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas