

α



CHÂTEAU DE VERSAILLES

La Chapelle Royale du Château de Versailles

MISERERE

Louis-Nicolas Clérambault

LEÇONS DE TÉNÈBRES

François Couperin

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE

Hasnaa Bennani, Isabelle Druet
Claire Lefilliâtre



CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES



La Chapelle Royale du Château de Versailles

MISERERE

Louis-Nicolas Clérambault

LEÇONS DE TÉNÈBRES

François Couperin

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE

Hasnaa Bennani, Isabelle Druet
Claire Lefilliâtre

Collection Versailles
Alpha 957

MENU

- ◆ TRACKLIST
- ◆ TEXTE EN FRANÇAIS
- ◆ TEXT IN ENGLISH
- ◆ TEXTES CHANTÉS / LYRICS



Chapelle Royale du Château de Versailles © Christian Milet

Louis-Nicolas CLÉRAMBAULT (1676-1749)

Miserere

1	<i>Miserere mei Deus</i>	3'30
2	<i>Quoniam iniquitatem meam</i>	4'59
3	<i>Asperges me hyssopo</i>	3'57
4	<i>Averte faciem tuam</i>	2'47
5	<i>Docebo iniquinos</i>	3'48
6	<i>Quoniam si voluisses sacrificium</i>	5'53

François COUPERIN (1668-1733)

Première Leçon du Premier jour

7	<i>Incipit Lamentation Jeremiae</i>	2'40
8	<i>Beth</i>	3'47
9	<i>Ghimel</i>	1'51
10	<i>Daleth</i>	2'33
11	<i>He</i>	2'31
12	<i>Jerusalem, convertere</i>	2'49

Deuxième Leçon du Premier jour

13	<i>Vau</i>	1'54
14	<i>Zaïn</i>	3'13
15	<i>Heth</i>	1'45
16	<i>Teth</i>	2'39
17	<i>Jerusalem, convertere</i>	2'17

Troisième Leçon du Premier jour

18	<i>Jod</i>	1'42
19	<i>Caph</i>	1'59
20	<i>Lamed</i>	2'31
21	<i>Mem</i>	1'45
22	<i>Nun</i>	1'48
23	<i>Jerusalem, convertere</i>	1'50

LE POÈME HARMONIQUE
Vincent DUMESTRE

Hasnaa BENNANI, *dessus*
Isabelle DRUET, *bas-dessus*
Claire LEFILLIÂTRE, *bas-dessus*

Sylvia ABRAMOWICZ, *viole de gambe*
Frédéric RIVOAL, *clavecin & orgue*
Vincent DUMESTRE, *théorbe & direction*

Enregistrement réalisé du 10 au 17 novembre 2010
& du 17 au 20 novembre 2013
à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Prise de son, montage, mixage et mastering : Frédéric BRIANT

Direction artistique : Hannelore GUITTET

Direction artistique Alpha Productions : Julien DUBOIS

Chargée de production et d'édition : Pauline PUJOL

Photographies du livret : Julien DUBOIS

Graphisme : Gaëlle LÖCHNER

Illustration digipack, livret & page 23 :

Nicolas Poussin, 1594-1665

Landscape during a Thunderstorm with Pyramus and Thisbe, 1651

192,5 x 273,5 cm, Oil/Canvas

Städel Museum, Frankfurt am Main

© U. Edelmann - Städel Museum - ARTOTHEK

*Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture
(DRAC Haute-Normandie), la Région Haute-Normandie et la Ville de Rouen.
Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal du Poème Harmonique.
Pour ses actions éducatives, le Poème Harmonique bénéficie du soutien de Safran
Le Poème Harmonique est en résidence à l'Opéra de Rouen Haute-Normandie.
Pour ses répétitions, le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.*



À VERSAILLES, LA MUSIQUE RÉSONNAIT À TOUT INSTANT ET EN TOUT LIEU.
*Du lever au coucher du soleil, elle accompagnait les grands moments de la vie de la Cour,
à la Chapelle, à l'Opéra, lors des soupers et des chasses, bien entendu pour les fêtes, dans
les bosquets et les jardins, à Trianon aussi...*

Il faut écouter Philippe Beaussant de l'Académie française qui, avec Vincent Berthier de Lioncourt, furent les fondateurs du Centre de Musique Baroque de Versailles, lorsqu'ils nous expliquent l'évidente connexion entre l'architecture de Versailles et sa musique. Versailles se modèle en effet à mesure que Louis XIV y invite d'abord dans les jardins, puis dans les cours et les salons, créant une flagrante réciprocité entre la construction des bâtiments et la vie musicale, lorsque sont organisés les carrousels et bals, mais aussi quand s'élèvent la musique religieuse, la musique d'orgue, les petits et les grands motets et que nous transportent théâtre, ballets et opéras...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. C'est pourquoi il est apparu si essentiel de conserver la mémoire des « musiques retrouvées de Versailles ». Cette musique reprend sa place tous les jours aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration. Cette collection d'enregistrements en est le témoignage.

Catherine PÉGARD
*Présidente de l'Établissement public du château,
du musée et du domaine national de Versailles,
Présidente de Château de Versailles Spectacles*

Depuis septembre 2009, *Château de Versailles Spectacles* propose tout au long de sa saison musicale une programmation à la Chapelle Royale. L'accueil de concerts coréalisés avec le Centre de Musique baroque de Versailles côtoie la présentation de programmes d'ensembles et d'artistes français et internationaux prestigieux. Cécilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marie-Nicole Lemieux, *Le Concert Spirituel* dirigé par Hervé Niquet, *Les Arts Florissants* dirigés par William Christie, *The English Baroque Soloists* dirigés par John Eliot Gardiner, *Les Pages et les Chantres* dirigés par Olivier Schneebeli, le chœur *Accentus* dirigé par Laurence Equilbey, l'ensemble *Pygmalion* dirigé par Raphaël Pichon, ou encore *le Poème Harmonique* dirigé par Vincent Dumestre, donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le Saint des Saints de Versailles.

Plus d'informations : www.chateauversailles-spectacles.fr

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

Catherine PÉGARD, *présidente*

Laurent BRUNNER, *directeur*

Marie BLANC, *directeur technique*

Graziella VALLÉE, *administratrice*

Sylvie HAMARD, *coordonnatrice*

de la saison musicale

Pauline GÉRARD, *chargée de production*

Fanny COLLARD, *responsable de la communication*

Pierre OLLIVIER, *responsable de l'accueil des publics*

Marie STAWIARSKI, *chargée de l'accueil des publics*

CHÂTEAU DE VERSAILLES

Catherine PÉGARD, *présidente*

Thierry GAUSSERON, *administrateur général*

Béatrix SAULE, *directrice*

Olivier JOSSE, *directeur des relations
extérieures*

Jean-Paul GOUSSET, *responsable,
au sein de la conservation du musée, de la
direction technique de l'Opéra Royal*

La Chapelle Royale de Versailles

EN TANT QUE ROI TRÈS CHRÉTIEN, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et, deux ans plus tard, en entreprit le chantier. Plus long que prévu, ce dernier s'étendit jusqu'en 1710, si bien que le roi et sa cour furent contraints de se contenter d'une chapelle provisoire, située à l'emplacement où se trouve aujourd'hui, au premier étage, le salon d'Hercule.

En 1678, avant de commander la réalisation d'un nouvel orgue pour sa Chapelle de Versailles, Louis XIV décida d'instituer un concours et remplacer ainsi l'unique titulaire de sa Chapelle, Chabanceau de La Barre, par quatre organistes servant chacun par quartier (ou trimestre) : Thomelin fut nommé au quartier de janvier, Buterne à celui d'avril, Nivers à celui de juillet, tandis que Lebègue reçut celui d'octobre. Virtuose particulièrement apprécié du roi, Lebègue resta en charge à la cour jusqu'à sa mort en 1702. Il côtoya ainsi le grand Couperin, nommé au quartier de janvier en 1693. En revanche, il ne connut pas l'orgue commandé en 1679, jamais achevé, mais un instrument beaucoup plus modeste, en usage de 1682 à 1710.

Après l'abandon d'un projet de chapelle de plan centré sous dôme au milieu de l'aile du Midi, l'édifice définitif fut entrepris en 1687 : il représente le projet le plus abouti,

le chantier le plus long et l'une des réalisations les plus coûteuses du chantier de Versailles. Son caractère tardif en fait une sorte de testament religieux du monarque.

Dans un premier temps, son architecte Hardouin-Mansart proposa un édifice assez bas. À partir de 1689, alors que sa construction était entreprise, l'édifice fut considérablement accru en hauteur. C'est dans la logique de ce processus d'exhaussement que fut conçu le péristyle du premier étage, qui permettait à la fois plus de légèreté et de solidité : un bouleversement esthétique majeur, la colonnade sous architrave renouant avec le style des basiliques de l'Église primitive. À l'extérieur, avec ses arcs-boutants et son comble particulièrement élevé, sommé d'un lanternon qui fut abattu en 1765, la silhouette de la chapelle devait rendre hommage à la Sainte-Chapelle du Palais, modèle architectural légué par le saint patron et l'ancêtre de Louis XIV, à qui la Chapelle de Versailles fut dédiée. La combinaison inédite et audacieuse de ces deux influences, antique et médiévale, constitua une référence pour les théoriciens et les architectes du XVIII^e siècle.

Après une interruption de près de dix années, le chantier reprit en 1699, au moment où Hardouin-Mansart fut nommé surintendant des Bâtiments du roi : la Chapelle de Versailles fut le dernier chantier de cet illustre architecte, qui, à sa mort en 1708, laissa à son beau-frère Robert de Cotte le soin de le mener à terme.

La voûte fut ornée à partir de 1708. La Fosse y peignit La Résurrection au-dessus de l'abside, tandis que Coypel réalisa dans la partie centrale un *Dieu le Père dans sa gloire*, faisant irruption de manière saisissante dans l'espace de la Chapelle. Au-dessus de la tribune du Roi, *La Descente du Saint-Esprit* fut confiée à Jouvenet : tout en

complétant la vision trinitaire, le choix du thème était particulièrement heureux à cet emplacement, l'effusion des dons du Saint-Esprit profitant autant au Roi, souverain revêtu de l'onction du sacre, qu'à la Vierge, aux apôtres et aux disciples fondateurs de l'Église.

Le programme sculpté ne fut pas en reste et couvrit pratiquement toutes les parois de l'édifice. Sa réalisation fut confiée à une équipe de plus de cent sculpteurs, dont les frères Coustou, Coysevox, Flamen, Frémin, Mazière, Poulitier et Vassé. Les divers épisodes de la Passion du Christ, sculptés aux écoinçons et aux piliers du sanctuaire et de la nef, constituent un des sommets de l'art versaillais, d'une subtilité de langage et d'une complexité de formes sans précédent. Ce cycle trouve un aboutissement au maître-autel réalisé en bronze doré par Van Clève, qui donna en antependium une vision bouleversante, mais d'une émotion retenue, de la *Déploration du Christ mort*, chef-d'œuvre dans l'art du relief.

En grande partie disparu, le mobilier donnait à l'édifice un luxe conforme à la splendeur des proportions architecturales et au raffinement du décor peint et sculpté : outre les sept confessionnaux, la chaire à prêcher et les stalles, il comportait de nombreux tapis de la Savonnerie, certains tissés sous Louis XV seulement, des oratoires à l'usage du roi et des membres de sa famille, le grand prie-Dieu du roi, qui était disposé au milieu du chœur liturgique, mais aussi des ornements, des livres enluminés et des vases sacrés qui furent continuellement entretenus et renouvelés jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Élément notable de ce mobilier, le buffet d'orgue occupe un emplacement surprenant, qui témoigne de l'importance de la Musique de la Chapelle : situé devant la fenêtre

d'axe, qu'il occulte, il s'inscrit dans le prolongement du retable. Le buffet en bois doré, véritable chef-d'œuvre de menuiserie et de sculpture ornementale, fut conçu par le sculpteur Bertrand et réalisé par Degoullons et ses associés, Belan, Lalande, Legoupil et Taupin : cette équipe de sculpteurs ornemanistes réalisa notamment les deux figures de renommées engainées qui portent les armes de France, les deux admirables grands palmiers aux angles du buffet, d'où émergent des têtes d'anges, les quatre trophées d'instruments de musique et le relief du roi David, qui, situé en face de la tribune du Roi, joue un rôle majeur dans la symbolique générale du programme iconographique.

Alexandre MARAL

Conservateur en chef au château de Versailles



Vincent Dumestre

« (...) Comme personne n'a gueres plus composé que moy dans plusieurs genres,
J'espere que ma Famille trouvera dans mes Portefeuilles de quoy me faire regretter,
si les regrets nous servent a quelque chose apres la Vie ; mais il faut du moins
avoir cette idée pour tacher de meriter une immortalité chimerique
ou presque tous les Hommes aspirent. »
François Couperin, Quatrième Livre, 1730.

J'ai souvenir d'une petite église de Malte, au printemps 1998, dans laquelle se trouvait au fond d'une étroite sacristie, une bibliothèque renfermant une collection de manuscrits et d'imprimés français et italiens du XVII^{ème} siècle. J'y accompagnais Jean Lionnet, et en y apprenant avec lui l'art de chercher en bibliothèque, j'y découvrais le plaisir unique de déchiffrer des feuillets de musique fragiles et encore sous la poussière des siècles. C'est dans cette petite salle sombre que j'ai eu les discussions les plus passionnantes sur les *Leçons de Ténèbres* de François Couperin et c'est là, de cet homme autodidacte aussi érudit qu'humble dans sa démarche, que j'ai pris goût à la musique de François Couperin, si virtuose sans le moindre trait de virtuosité, si voluptueuse malgré le cadre religieux dans lequel elle prenait place, si parfaitement concise dans son éloquence qu'aucun mot ne semble plus juste pour la décrire que ceux de Félibien parlant de son alter égo en peinture, Nicolas Poussin : « *Il avait la faculté d'étaler dans de petits espaces de grandes et savantes dispositions* ». Jean Lionnet nous a quittés le 13 octobre 1998. Cet enregistrement lui est dédié.

VINCENT DUMESTRE
Perm, juin 2014

◆ HOME

Nicolas Clérambault (1676-1749) est sans doute le plus méconnu des grands compositeurs français du XVIII^e siècle. Il fut pourtant l'un des plus universels, et aborda tous les genres. Fils d'un des vingt-quatre violons du roi, il fut lui-même organiste ; élève de Raison et de Moreau, il succéda à Nivers comme organiste de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Ses livres de clavecin (1702) et d'orgue (*ca.* 1710) ainsi que ses motets (*ca.* 1733) et ses divertissements (1745) imprimés reflètent ses fonctions, mais c'est surtout comme compositeur de 25 cantates que Clérambault connut la gloire au XVIII^e siècle, du *Premier livre* (1710), qui comprenait la plus fameuse d'entre elles, *Orphée*, jusqu'aux *Francs-maçons* (1743), cantate apologétique : Clérambault fit en effet partie de la loge Coustos-Villeroy, comme Guignon ou Jélyotte. Une grande partie de son œuvre est cependant restée manuscrite : des sonates instrumentales, près d'une centaine de motets, un oratorio, des airs spirituels commencent seulement à être redécouverts et à révéler l'importance de ce compositeur apollinien, de cet artisan de la réunion des goûts français et italien, de ce musicien des Lumières.

Pendant la semaine sainte, outre les *Lamentations de Jérémie*, on chantait le *Miserere* (Ps 50 ou 51 selon la tradition) ; on se souvient de Mozart retranscrivant de mémoire, sitôt entendu, celui d'Allegri, qui n'était joué à la chapelle Sixtine qu'une fois l'an. Celui de Clérambault, intitulé « Pseaume 50.^e Miserere a 3 Parties » (C. 116), n'est hélas conservé que par des manuscrits de mauvaise qualité. Il s'agit pourtant d'un de ses motets les plus remarquables. D'abord par ses proportions : avec environ 700 mesures, c'est le plus long d'entre eux, après les deux versions du *Te Deum* (C. 138 et C. 155). Écrit à trois parties égales pour des voix féminines, on suppose volontiers que Clérambault l'a composé pour les demoiselles de Saint-Cyr sans qu'on en ait la certitude,



Hasnaa Bennani

l'œuvre pouvant être interprétée par trois solistes comme pour un ensemble de choristes à l'unisson sur chaque voix... Comme dans les *Leçons* de Couperin, ces trois parties sont égales, c'est-à-dire de même tessiture : trois dessus. L'écriture chorale est donc particulière, très différente par exemple de celle que l'on rencontre dans les nombreux motets français pour trois voix d'hommes (haute-contre, taille et basse) ; elle favorise aussi bien des consonances angéliques qu'à l'inverse, des dissonances d'autant plus intenses qu'elles sont proches par la tessiture et le timbre. Ainsi, dans le chœur d'ouverture, Clérambault, fait frotter les trois voix pour un effet pathétique très italien. Le motet fait alterner passages choraux et solistes, ménageant entre les versets des contrastes suffisamment importants pour donner de la variété, sinon une tonalité dramatique à l'œuvre. Après être passée tant par le tendre que par le lugubre, elle culmine dans un dernier chœur assez virtuose, qui illustre les fumées du sacrifice s'élevant vers Dieu.

Comme Bach, il était l'héritier d'une longue dynastie de musiciens qui se perpétuerait après sa mort, puisqu'elle tint, entre autres, l'orgue de l'église Saint-Gervais, à Paris, du xvii^e au xix^e siècle. Avec la génération du père (Charles) et de l'oncle (Louis) de François, les Couperin accédèrent aux plus hautes charges de la cour. François, par sa carrière et l'importance de son œuvre gravée, est le plus éminent membre de cette dynastie - raison pour laquelle on le surnomme généralement « le grand ». Il devint en effet organiste du roi, sur concours, à l'âge de 25 ans, et presque aussitôt, maître de musique des enfants de France ; il occupa ces charges jusqu'à sa mort, les cumulant encore, après 1717, avec celle d'ordinaire de la musique de chambre du roi, en survivance du fils de d'Anglebert.

Son œuvre publiée reflète fidèlement ses fonctions. Pas plus que Bach, il n'aborda le genre lyrique, et très peu le genre vocal profane : on conserve de lui quelques airs, mais aucune cantate, le genre à la mode, pourtant, au début du XVIII^e siècle. On peut distinguer trois ensembles inégaux. Le premier et le plus important est celui de la musique pour clavier, c'est-à-dire, essentiellement, de clavecin, à part les *Pièces d'orgue consistantes en deux messes*, publiées à 22 ans, en 1690. De fait, comme ses contemporains, Couperin n'a pas beaucoup composé pour cet instrument : l'improvisation était au cœur de l'art des organistes. Et puis la demande en pièces de clavecin était forte dans la bonne société parisienne du siècle des Lumières. Couperin fut aussi un maître recherché ; ses préoccupations pédagogiques se manifestent dans *L'Art de toucher le clavecin* (1717). Il finit par publier, tardivement, pas moins de quatre livres de *Pièces de clavecin* (1713, 1717, 1722, 1730), divisés en vingt-sept « Ordres », qui constituent l'un des sommets de la littérature pour clavier, et qu'on ne cessa jamais de tenir en estime : Brahms les réédita au XIX^e siècle, les pianistes du XX^e les jouèrent.

Le second ensemble est constitué par la musique de chambre ; Couperin se vantait d'avoir le premier importé la mode d'Italie, c'est-à-dire la forme de la sonate et le style de Corelli. Nullement partisan, il promut tout au long de sa vie la réunion des goûts français et italien, entre lesquels la querelle faisait alors rage ; en témoignent les *Concerts royaux* (1722), les *Goûts réunis* (1724) et *Les Nations* (1726). Ses *Pièces de viole* (1728), à part, sont certainement la plus originale de ses œuvres.

Enfin, Couperin est l'auteur de musique vocale sacrée, dont le chef d'œuvre est incontestablement les *Leçons de Ténèbres*, outre de nombreux motets pour une ou

plusieurs voix, mais aucun à grand chœur : dans tous les genres, Couperin sera resté le maître de l'intime.

Dans la « Préface » du *Second Livre de Pièces de clavecin*, Couperin affirme que sa parution a été retardée, entre autres, par « la composition de neuf leçons de Ténèbres à une, et à deux voix, dont les trois du premier jour sont déjà gravées et en vente ». On peut donc affirmer que les *Leçons* ont été composées, gravées et publiées entre le *Premier* et le *Second livre*, c'est-à-dire entre 1713 et 1717. Toute datation plus précise serait hasardeuse.

Sur les circonstances de composition des *Leçons*, on ne sait rien de plus que ce qu'en dit Couperin lui-même. Dans l'« Avertissement » de l'édition originale, il fait référence aux « dames religieuses de L*** ». Tous les auteurs s'accordent pour identifier L*** à Longchamp : les offices de Ténèbres de cette abbaye étaient fort courus au XVIII^e siècle, comme aujourd'hui les courses de l'hippodrome qui se dresse à son emplacement. Les offices de Ténèbres de l'abbaye de Longchamp étaient notamment connus pour avoir transformé en spectacle mondain la liturgie du *sacrum triduum*. Cette période correspond aux jeudi, vendredi et samedi saints ; or les offices, qui auraient dû avoir lieu très tôt le matin, ces jours-là, trop tôt, étaient déplacés à la veille au soir ; d'où le fait qu'on parle de leçons de Ténèbres du mercredi, du jeudi et du vendredi saints. Contre ces pratiques mondaines, les imprécations de Lecerf de la Viéville sont restées célèbres : « les couvents des Théatins et des Feuillants, ainsi que l'abbaye de Longchamp avaient fait de leur église un opéra ». Mais les *Leçons* de Couperin n'ont pas nécessairement été commandées par Longchamp. L'auteur dit que c'est celles du vendredi qui l'avaient été ; or celles qu'il publie sont celles du mercredi.

Qu'il ait eu le projet de les faire exécuter à Longchamp, comme les précédentes, c'est évident ; mais les *Leçons* du mercredi ne sont pas une œuvre de commande. Notons que la publication n'eut probablement pas beaucoup de succès, car elle n'est apparemment conservée qu'en deux exemplaires dans le monde, à la Bibliothèque nationale de France. Les leçons du jeudi et du vendredi que Couperin se proposait de publier si celles du mercredi réussissaient ne parurent donc jamais, hélas – ou bien faut-il espérer qu'on en retrouve un exemplaire un jour ?

Sur la tradition liturgique française et les offices de Ténèbres de l'âge classique, on consultera avec grand profit l'ouvrage de référence de Sébastien Gaudelus. La leçon qu'en tirera le musicien d'aujourd'hui est qu'il est bien téméraire de vouloir reconstituer tout ou partie de la liturgie des offices de Ténèbres, quelque séduisante qu'apparaisse l'idée. La seule certitude est que les *Leçons de Ténèbres*, c'est-à-dire une mise en musique des *Lamentations de Jérémie* (pour celles du mercredi : La 1, 1-14), étaient interprétées à la suite, avec des répons, qui pouvaient être psalmodiés ou mis en musique – mais Couperin n'en a pas laissé.

De manière assez exceptionnelle, Couperin indique les instruments qu'il souhaite pour la basse continue : il suffit d'un instrument à clavier, auquel on pourra joindre une basse d'archet, car « cela fera bien ». Le choix de l'orgue ou du clavecin devait dépendre du lieu, car parfois, il n'y avait pas d'orgue, ou bien il devait se taire pendant la semaine sainte ; celui de la basse de viole ou de la basse de violon devait dépendre des musiciens disponibles. Il semble néanmoins que Couperin ait eu une préférence pour l'orgue et la viole, qui sont mentionnés en premier dans l'« Avertissement », et qui figurent seuls au début de la *Deuxième leçon*, où Couperin propose une partie

obligée de viole distincte de la basse continue à l'orgue. Dans cet enregistrement, le Poème Harmonique ajoute à ces instruments le théorbe, continuellement utilisé par la Chapelle royale, par exemple, au XVIII^e siècle – probablement comme instrument de 16', comme le serait plus tard la contrebasse.

La beauté des *Leçons* de Couperin réside dans la tension, qui est un aussi un équilibre, entre leur concentration classique et la tentation lyrique qu'on y décèle, la tentation de l'Italie. D'un côté, Couperin se contente de l'effectif français traditionnel, extrêmement réduit : une ou deux voix et basse continue ; il n'use qu'avec parcimonie des mélismes qui ornent traditionnellement les lettres hébraïques qui ouvrent chaque verset ; *si* mineur y est souvent moins pathétique que mélancolique ; tout semble reposer sur la déclamation la plus claire des *Lamentations*. Mais d'un autre côté, Couperin donne dans le théâtre : l'emploi de la tonalité lugubre de *fa* mineur, à peu près inédite dans la musique sacrée française à cette date, et qui devait sonner de manière extrêmement dure dans les tempéraments en usage à l'époque, exprime de manière particulièrement vivace les « gémissements » et « l'amertume » du verset « *Viae Sion lugent* ». Dans les trois leçons, Couperin recourt beaucoup plus que de coutume à la septième diminuée, qui est encore un effet harmonique spécial, ainsi qu'au chromatisme le plus audacieux (le chromatisme est alors italien comme il sera wagnérien à la fin du XIX^e siècle : il heurte en tout cas les oreilles délicates). Dans la *Troisième leçon* à deux voix, surtout, Couperin s'abandonne quasi systématiquement au lyrisme, à l'italianité : non content de jouer de toutes les possibilités que lui offrent, comme dans la sonate en trio, les deux voix égales de dessus, il propose une audace harmonique différente pour chacune des lettres hébraïques, à part *Jod*, qui repose sur une marche descendante traditionnelle, Couperin utilise

en effet, dans *Lamed* et *Mem*, des croisements de voix (bien avant le fameux premier numéro du *Stabat mater* de Pergolèse), auxquels s'ajoute, dans *Caph*, une marche ascendante qui culmine dans l'extrême aigu, avant de nous perdre dans le labyrinthe harmonique de *Nun*. Tous moyens qui s'apparentent, sur un texte dénué de sens – les lettres de l'alphabet –, à l'expression d'un sublime purement musical.

Julien DUBRUQUE

BIBLIOGRAPHIE

COUPERIN, François, *Leçons de Ténèbres*, éd. Julien Dubruque, Versailles, CmbV, 2012.

COUPERIN François, *Leçons de Ténèbres (réalisation clavier)*, éd. Julien Dubruque, Versailles, CmbV, 2012.

BEAUSSANT, Philippe, *François Couperin*, nouv. éd. revue, Paris, Fayard, 2007.

CESSAC Catherine, *Nicolas Clérambault*, Paris, Fayard, 1998.

GAUDELUS, Sébastien, *Les Offices de Ténèbres en France :1650-1790*, Paris, CNRS, 2005 (« Sciences de la musique »).



MISERERE

1. Miserere mei, Deus,
secundum magnam
misericordiam tuam

1. Ayez pitié de moi, Seigneur;
selon la grandeur
de votre miséricorde :

1. Have mercy upon me,
O God, according to
thy loving kindness:

Et secundum multitudinem
miserationum tuarum,
dele iniquitatem meam.

Et effacez mon péché,
selon la multitude
de vos bontez.

According unto the
multitude
of they tender mercies
blot out my transgressions.

Amplius lava me ab
iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.

Lavez-moi de plus en plus de
mon iniquité :
& nettoyez-moi de mes offenses.

Wash me thoroughly from
mine iniquity, and cleanse me
from my sin.

2. Quoniam iniquitatem
meam ego
cognosco : et peccatum meum
contra me est semper.

2. Puisque je reconnois mon
crime : & que mon péché
est toujours devant moi.

2. For I acknowledge my
transgressions:
and my sin is ever before me.

Tibi soli peccavi,
et malum coram te feci:
ut justificeris in sermonibus
tuis
et vincas cum judicaris.

J'ai peché contre vous seul, &
mes crimes
ont été commis en votre
présence; afin que
l'on vous reconnoisse fidèle dans
vos promesses, & irréprochable
dans vos jugements.

Against thee only have I
sinned, and done this evil in
thy sight : that thou mightest
be justified when thou
speakest, and be clear when
thou judgest.

Ecce enim in iniquitatibus
conceptus sum :
et in peccatis concepit me
mater mea.

Vous sçavez que j'ai été
engendré dans l'iniquité,
& que ma mère
m'a conçu dans le péché.

Behold, I was shapen in
iniquity;
and in sin did my mother
conceive me.

Ecce enim veritatem dilexisti :
incerta et occulta sapientiae
tuae
manifestasti mihi.

3. Asperges me hyssopo et
mundabor :
lavabis me, et super nivem
dealbabor.
Auditui meo dabis gaudium et
lætitudinem :
et exultabunt ossa humilitatis.

4. Averte faciem tuam a
peccatis meis :
et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me,
Deus :
et spiritum rectum innova
in visceribus meis.

Ne projicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum
ne auferas a me.

Redde mihi lætitudinem
salutaris tui :
et spiritu principali confirma me.

Et parce que vous avez aimé la
vérité, vous m'avez relevé de
mes doutes, & révélé les
secrets de votre sagesse.

3. Vous m'arroserez avec l'hysope,
& je serai purifié : vous me
laverez, & je serai plus blanc
que neige. Vous me ferez
entendre une parole de joie
& de consolation : & mon ame
dans son affliction tressaillira
d'allégresse.

4. Détournez vos yeux de
dessus mes péchez :
effacez toutes mes iniquitez.

Mon Dieu créez en moi un
coeur pur : &
renouvelez au fond de mon
ame un esprit de justice.

Ne m'éloignez point de votre
présence,
& ne m'ôtez point
votre saint Esprit.

Rendez-moi la consolation
de votre assistance salutaire,
& fortifiez-moi par une
assistance particulière.

Behold, thou desirest truth in
the inward parts: and in the
hidden part thou shalt make
me to know wisdom.

3. Purge me with hyssop, and
I shall be clean: wash me,
and I shall be whiter
than snow. Make me to
hear joy and gladness; that
the bones which thou hast
broken may rejoice.

4. Hide thy face from my sins,
and blot out all mine
iniquities.

Create in me a clean heart,
O God;
and renew a right spirit
within me.

Cast me not away from thy
presence;
and take not
thy holy spirit from me.

Restore unto me the joy of
thy salvation; and uphold me
with thy free spirit

5. Docebo iniquos vias tuas :
et implii ad te convertentur.

5. Je ferai connoître vos voïes
aux méchans: & les impies se
convertiront à vous.

5. Then will I teach
transgressors thy ways; and
sinners shall be converted
unto thee.

Libera me de sanguinibus,
Deus,
Deus salutis meæ :
et exultabit lingua mea
justitiam tuam.
Domine, labia mea aperies :
et os meum annuntiabit
laudem tuam.

O Dieu qui êtes mon Dieu
& mon Sauveur,
délivrez-moi des actions
sanguinaires,
& ma langue publiera votre
justice.
Seigneur, vous ouvrirez
mes lèvres; & ma bouche
annoncera votre loüange.

Deliver me from
bloodguiltiness, O God,
thou God of my salvation:
and my tongue shall sing
loud of thy righteousness.
O Lord, open thou my lips;
and my mouth shall shew
forth thy praise.

6. Quoniam si voluisses
sacrificium,
dedissem utique :
holocaustis non delectaberis.

6. Il est vrai que si vous eussiez
désiré un sacrifice, je vous
l'aurois offert, mais les
holocaustes ne vous seront point
agréables.

6. For thou desirest not
sacrifice; else
would I give it: thou
delightest not in burnt
offering.

Sacrificium Deo spiritus
contribulatus :
cor contritum et humiliatum,
Deus non despicias.

Le sacrifice qu'on doit offrir
à Dieu, c'est un esprit accablé
de douleur : mon Dieu, vous
ne rejetterez point un cœur
contrit & humilié.

The sacrifices of God are a
broken spirit: a broken and a
contrite heart,
O God, thou wilt not despise.

Benigne fac, Domine,
in bona voluntate tua Sion :
et ædificentur muri
Jerusalem.

Seigneur, traitez Sion selon
vôtre bonté,
afin que l'on édifie les
murailles de Jerusalem.

Do good in thy good pleasure
unto Zion and build thou the
walls of Jerusalem.

Tunc acceptabis sacrificium
justitiæ,
oblationes et holocausta :
tunc imponent super altare
tuum vitulos.

Alors vous recevrez de bon
cœur le sacrifice de justice, les
offrandes & les holocaustes;
alors on offrira des victimes
sur vôtre Autel.

Then shalt thou be pleased
with the sacrifices of
righteousness, with burnt
offering and whole burnt
offering: then shall they offer
bullocks upon thine altar.

Translation: Mary PARDOE

*Traductions tirées de L'Office de la Semaine en Latin et en François,
A l'usage de Rome et de Paris suivant le nouveau bréviaire
A Paris
Chez Louis Coignard
MDCCVIII*



Isabelle Druet

PREMIÈRE LEÇON

7. Incipit lamentatio Jeremiae Prophetæ

ALEPH.

Quomodo sedet sola civitas plena populo : facta est quasi vidua domina gentium : princeps provinciarum facta est sub tributo.

8. BETH.

Plorans ploravit in nocte , & lacrymæ ejus in maxillis ejus : non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus : omnes amici ejus spreverunt eam , & facti sunt ei inimici.

9. GHIMEL.

Migravit Juda propter afflictionem , & multitudinem servitutis : habitavit inter gentes, nec invenit requie, omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

PREMIÈRE LEÇON

7. Début des lamentations du Prophète Jérémie

ALEPH.

Comment cette ville si pleine de peuples est-elle maintenant si solitaire & si désolée? La maîtresse des nations est devenue comme veuve; la reine des provinces a été assujettie au tribut.

8. BETH.

Elle n'a point cessé de pleurer pendant la nuit, & ses joues sont trempées de ses larmes. De tous ceux qui lui étoient chers, il n'y en a pas un qui la console ; tous ses amis l'ont méprisée, & sont devenus ses ennemis.

9. GHIMEL.

La fille de Juda s'est retirée en d'autres pays, à cause de la servitude insupportable qui l'affligeoit. Elle a demeuré parmi les nations, & elle n'y a point trouvé de repos. Tous ses persecuteurs se sont saisis d'elle dans son extrême douleur.

FIRST LESSON

7. Here begin the lamentations by the Prophet Jeremiah

ALEPH.

How doth the city sit solitary that was full of people? how is the mistress of nations become as a widow: the princess of provinces made tributary?

8. BETH.

Weeping she hath wept in the night, and her tears are on her cheeks: there is none to comfort her among all them that were dear to her: all her friends have despised her, and are become her enemies.

9. GHIMEL.

Juda hath removed her dwelling-place because of her affliction, and the greatness of her bondage: she hath dwelt among the nations, and she hath found no rest: all her persecutors have taken her in the midst of straits.

10. DALETH.

Viæ Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem : omnes portae ejus destructæ: sacerdotes ejus gementes : virgines ejus squalidae, & ipsa oppressa amaritudine.

11. HE.

Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt : quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus : parvuli ejus ducti sunt in captivitatem ante faciem tribulantis.

12. Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

10. DALETH.

Les rues de Sion pleurent, parce qu'il n'y a plus personne qui vienne à ses solemnités. Toutes ses portes sont détruites. Ses Prêtres ne sont que gemir ; ses vierges sont toutes défigurées de douleur : & elle est plongée dans l'amertume.

11. HE.

Ses ennemis se sont élevés au dessus d'elle : ceux qui la haïssoient se sont enrichis, parceque le Seigneur l'a condamnée ; à cause de la multitude de ses iniquités. Ses petits-enfans ont été emmenés captifs devant l'ennemi qui les chassoit.

12. Jerusalem, Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

10. DALETH.

The ways of Sion mourn, because there are none that come to the solemn feast: all her gates are broken down: her priests sigh: her virgins are in affliction, and she is oppressed with bitterness.

11. HE.

Her adversaries are become her lords, her enemies are enriched: because the Lord hath spoken against her for the multitude of her iniquities: her children are led into captivity, before the face of the oppressor.

12. Jerusalem, Jerusalem, convert to the Lord thy God.

DEUXIÈME LEÇON

13. VAU.

Et egressus est à filia Sion
omnis decor ejus : facti sunt
principes ejus velut arietes
non invenientes pascua : &
abierunt absque fortitudine
ante faciem subsequentis.

14. ZAÏN.

Recordata est Jerusalem
dierum afflictionis suæ , &
prævaricationis omnium
desiderabilium suorum , quæ
habuerat à diebus antiquis,
cum caderet populus ejus
in manu hostili , & non esset
auxiliator : viderunt eam
hostes , & deriderunt sabbata
ejus.

DEUXIÈME LEÇON

13. VAU.

Tout ce que la fille de Sion
avoit de beau lui a été enlevé.
Ses Princes sont devenus
comme des beliers qui ne
trouvent point de pâturage ,
& ils sont allés tous, foibles &
languissans, devant l'ennemi
qui les poursuivoit.

14. ZAÏN.

Jerusalem s'est souvenue
des jours de son affliction,
de ses prévarications , &
de tout ce qu'elle avoit eu
dans les siècles passés de
plus desirable , lorsque son
peuple tomboit sous la main
ennemie, sans qu'il y eût
personne pour la secourir.
Ses ennemis l'ont vûe, & ils se
sont moqués de ses fêtes du
sabbat.

SECOND LESSON

13. VAU.

And from the daughter
of Sion all her beauty is
departed: her princes are
become like rams that find
no pastures: and they are
gone away without strength
before the face of the pursuer.

14. ZAÏN.

Jerusalem hath remembered
the days of her affliction,
and transgression of all her
desirable things, which she
had from the days of old,
when her people fell in the
enemy's hand, and there was
no helper: the enemies have
seen her, and have mocked at
her sabbaths.

15. HETH.

Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est : omnes, qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus : ipsa autem gemens conversa est retrorsum.

16. TETH.

Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui : deposita est vehementer, non habens consolatorem : vide, Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

17. Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

15. HETH.

Jerusalem a commis un grand peché : c'est pourquoi elle est devenue errante & vagabonde. Tous ceux qui l'honorioient l'ont méprisée, parcequ'ils ont vû son ignominie, & elle a tourné son visage en arriere, en gémissant.

16. TETH.

Ses souillûres ont paru sur ses pieds, & elle ne s'est point souvenue de sa fin. Elle a été prodigieusement abaissée, sans qu'elle ait de consolateur. Seigneur, considerez mon affliction, parceque l'ennemi s'est élevé avec orgueil.

17. Jerusalem, Jerusalem, convertissez-vous au Seigneur votre Dieu.

15. HETH.

Jerusalem hath grievously sinned, therefore is she become vagabond: all that honoured her, have despised her, because they have seen her shame: but she sighed and turned backward.

16. TETH.

Her filthiness is on her feet, and she hath not remembered her end: she is wonderfully cast down, not having a comforter: behold, O Lord, my affliction, because the enemy is lifted up.

17. Jerusalem, Jerusalem, convert to the Lord thy God.

TROISIÈME LEÇON

18. JOD.

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus : quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum , de quibus præceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

19. CAPH.

Omnis populus ejus gemens , & quaerens panem : dederunt pretiosa quæque procibo ad refocillandam animam. Vide, Domine , & considera quoniam facta sum vilis.

20. LAMED.

O vos omnes , qui transitis per viam , attendite , & videte si est dolor sicut dolor meus : quoniam vindemiavit me ut locutus est Dominus in die iræ furoris sui.

TROISIÈME LEÇON

18. JOD.

Les ennemis ont porté leurs mains à tout ce qu'elle avoit de plus desirable, parce qu'elle avoit vû entrer dans son sanctuaire les nations au sujet desquelles vous aviez ordonné qu'elles n'entreroient jamais dans votre assemblée.

19. CAPH.

Tout son peuple est dans les gemissemens, & cherche du pain. Ils ont donné tout ce qu'ils avoient de plus précieux pour trouver de quoi soutenir leur vie. Voyez, Seigneur, & considerez l'avilissement où je suis réduite.

20. LAMED.

O vous tous qui passez par le chemin, considerez & voyez s'il y a une douleur comme la mienne : car le Seigneur m'a traitée selon sa parole au jour de sa fureur (comme une vigne qu'on a vendangée.)

THIRD LESSON

18. JOD.

The enemy hath put out his hand to all her desirable things: for she hath seen the Gentiles enter into her sanctuary, of whom thou gavest commandment that they should not enter into thy church.

19. CAPH.

All her people sigh, they seek bread: they have given all their precious things for food to relieve the soul: see, O Lord, and consider, for I am become vile.

20. LAMED.

O all ye that pass by the way, attend, and see if there be any sorrow like to my sorrow: for he hath made a vintage of me, as the Lord spoke in the day of his fierce anger.

21. MEM.

De excelso misit ignem in
ossibus meis, & erudivit me :
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum :
posuit me desolatam, tota die
mœrore confectam.

22. NUN.

Vigilavit jugum iniquitatum
mearum, in manu ejus
convolutæ sunt, & impositæ
collo meo : infirmata est
virtus mea : dedit me
Dominus in manu, de qua
non potero surgere.

23. Jerusalem, convertere ad
Dominum Deum tuum.

21. MEM.

Il a envoyé d'enhaut un feu
dans mes os, & il m'a châtiée.
Il a tendu un rets à mes piés, &
il m'a fait tomber en arriere.
Il m'a rendu toute desolée
& toute épuisée de tristesse
pendant tout le jour.

22. NUN.

Le joug que m'ont attiré
mes iniquités m'a accablé
tout-d'un-coup. La main de
Dieu en a fait comme des
chaînes, qu'il m'a mises sur le
cou. Ma force a été affoiblie.
Le Seigneur m'a livrée à une
main de laquelle je ne pourrai
jamais me défaire.

23. Jerusalem, Jerusalem,
convertissez-vous au
Seigneur votre Dieu.

21. MEM.

From above he hath sent
fire into my bones, and hath
chastised me: he hath spread
a net for my feet, he hath
turned me back: he hath
made me desolate, and spent
with sorrow all the day long.

22. NUN.

The yoke of my iniquities
hath watched for me: they
are folded together in his
hand, and put upon my neck:
my strength is weakened: the
Lord hath delivered me into
a hand, out of which I am not
able to rise.

23. Jerusalem, Jerusalem,
convert to the Lord thy God.



Claire Lefilliâtre



Frédéric Rivoal

MUSIC FEATURED PROMINENTLY AT VERSAILLES,
*where, from sunrise to sunset, it accompanied the important moments in court life:
in the chapel and the opera house, at table and during the hunt, in the course of the
famous fêtes, in the groves and the gardens, at Trianon, and so on.*

Philippe Beaussant of the Académie Française and Vincent Berthier de Lioncourt, co-founders of the Centre de Musique Baroque de Versailles, explain admirably the correspondences between the architecture of Versailles and its music. Indeed, Versailles took shape as Louis XIV organised first of all his grandes fêtes in the gardens, then various events in the courtyards and salons: there was an obvious interrelationship between the construction of the different buildings and the musical life of the court, with carousels and balls, religious music, petits and grands motets and organ works, plays, ballets and operas.

Music gave Versailles its soul, its life, its rhythm. Which is why it was so important to preserve the memory of the music that was created for Versailles, which is now heard once more on a daily basis thanks to Château de Versailles Spectacles, which invests its enthusiasm in bringing back to life this sumptuous palace with the music that was heard there for more than a century, revealing to us its origin and its inspiration, as this series of recordings shows.

CATHERINE PÉGARD
*President of the State Corporation of the Château,
Museum and National Estate of Versailles,
President of Château de Versailles Spectacles*

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles has scheduled concerts in the Royal Chapel throughout its music season. Programmes presented in collaboration with the Centre de Musique Baroque de Versailles feature alongside performances by prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marie-Nicole Lemieux, *Le Concert Spirituel* (Hervé Niquet), *Les Arts Florissants* (William Christie), *The English Baroque Soloists* (John Eliot Gardiner), *Les Pages et les Chantres* (Olivier Schneebeli), *Accentus* chamber choir (Laurence Equilbey), *Pygmalion* (Raphaël Pichon), and *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), present masses, motets and oratorios, thus enabling sacred music to shine forth once more in all its splendour in the sanctuary at Versailles.

More information : www.chateauversailles-spectacles.fr

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

Catherine PÉGARD, *president*
Laurent BRUNNER, *director*
Marc BLANC, *technical director*
Graziella VALLÉE, *administrator*
Sylvie HAMARD, *coordinator of the musical season*
Pauline GÉRARD, *production manager*
Fanny COLLARD, *communication manager*
Pierre OLLIVIER, *visitor services manager*
Marie STAWIARSKI, *visitor services coordinator*

CHÂTEAU DE VERSAILLES

Catherine PÉGARD, *president*
Thierry GAUSSERON, *general administrator*
Béatrix SAULE, *director*
Olivier JOSSE, *vp of external relations*
and chief operating officer
Jean-Paul GOUSSET, *technical director within*
the conservation Department of the Palace

The Royal Chapel at Versailles

Having finally settled at Versailles, which became the official seat of power in 1682, Louis XIV, as Roi Très-chrétien, wished a chapel to be built as a focal point of his royal residence, a public place of worship where he and members of the royal family could hear daily mass. Its creation was announced in 1682 and building began two years later; however, it took longer than expected, continuing until 1710, thus obliging the king and his court to use a temporary chapel on the first floor, on the site of the present Hercules Salon.

In 1678, before commissioning a new organ for his chapel at Versailles, Louis XIV decided to establish a competition, following the death of his organist Joseph Chabanceau de La Barre, to choose four organists to replace him, each taking a quarter of the year's work. Those chosen were Jacques Thomelin (January-March), Jean-Baptiste Buterne (April-June), Guillaume-Gabriel Nivers (July-September) and Nicolas Lebègue (October-December). The latter, whose qualities as a virtuoso the king particularly appreciated, retained his position at court until his death in 1702, and thus came into contact with the great François Couperin, who in 1693 was appointed to the January quarter. But he did not play the organ commissioned in 1679, for the simple reason that it was never completed; he played a much more modest instrument that was in use from 1682 until 1710.

After plans for a domed chapel in the middle of the south wing of the château had been abandoned, work on the building of the final chapel began in 1687. It was the most successful and the costliest project undertaken at Versailles, and the one that took the longest to complete. Since it was finished late in the reign of Louis XIV, it may be seen in a manner of speaking as the king's religious testament.

At first the king's architect, Jules Hardouin-Mansart, proposed a relatively low edifice. From 1689, with construction work already under way, its height was increased considerably. The logic of this process brought about a major change in the aesthetics of the building: the first-floor peristyle was designed, making the chapel lighter and at the same time giving it greater solidity; the colonnade with architrave revived the style of the basilicas of the early Church. The exterior of the chapel, with its flying buttresses and its very high upper ridge, surmounted by a lantern (removed in 1765), recalled Louis XIV's ancestor, patron saint and model, S^t Louis (to whom the chapel at Versailles was dedicated) and his palace chapel in Paris, the Sainte-Chapelle. The unique and very bold combination of those two influences, ancient and medieval, became a reference for eighteenth-century architects and theorists.

After being halted for almost ten years, building was resumed in 1699, when Hardouin-Mansart was appointed Superintendent of royal buildings. He worked on the Royal Chapel until his death in 1708, at which time his brother-in-law, Robert de Cotte, replaced him and took it to completion.

Work on decorating the vault began in 1708. Charles de La Fosse's *Resurrection of Christ* is painted on the half-dome of the apse, above the main altar, while the dominant work in the chapel, Antoine Coypel's *God the Father in Glory* covers the whole of the ceiling on the semi-circular barrel vault over the nave. Completing the representation of the Trinity is Jean Jouvenet's *Pentecost, or Descent of the Holy Spirit*, at the west end of the chapel, a choice of theme particularly appropriate to that position: the white dove of the Holy Spirit is directly above not only the Virgin Mary, the apostles and the 'devout men out of every nation under heaven' (Acts 2:5), but also the royal tribune - we remember that the divine right of kings applied in French monarchy.

Sculpture covered almost all the walls of the edifice. A team of over a hundred sculptors was employed, including the brothers Nicolas and Guillaume Coustou, Antoine Coysevox, Anselme Flamen, René Frémin, Simon Mazière, Jean-Baptiste Poultier and Antoine François Vassé. The various episodes in the Passion of Christ, carved on the spandrels and pillars of the sanctuary and the nave, are among the finest artistic achievements at Versailles, unprecedented in the subtlety of their language and the complexity of their forms. The Passion narrative culminates in the high altar, with its assemblage of coloured marbles, and gilded stone, copper and bronze, by Corneille Van Clève; his gilt-bronze *Lamentation* on the altar frontal is moving, yet restrained, a masterpiece in the art of low relief.

Most of the ornate liturgical furniture, which must have been in keeping with the splendour of the architecture and the refinement of the paintings and sculptures, has disappeared. Besides the seven confessionals, the pulpit and the stalls, it included

many carpets from the Savonnerie workshops, some of them dating from the reign of Louis XV, oratories for the use of the king and his family, and the king's prie-dieu, which was set not far from the altar, as well as ornaments, illuminated books and sacred vessels, which were constantly looked after and renewed until the end of the Ancien Régime.

A notable feature of the liturgical furniture is the organ case. The organ, surprisingly, is situated directly above the high altar, forming a continuation of the altarpiece – a position showing the prominence of music in the Royal Chapel – and from inside it blocks the east clerestory window. The gilded-wood case, a masterpiece of carpentry and ornamental sculpture, was designed by the sculptor Philippe Bertrand, who made the models, and was executed by Jules Degoullons and his associates, Marin Belan, Robert de Lalande, André Legoupil and Pierre Taupin: this team of ornamentists and sculptors carved the slender Victories bearing the royal coat of arms, the tall palms at the corners, from which emerge the heads of angels, the four trophies composed of musical instruments, and the relief of King David that faces the royal tribune and plays a major role, as a depiction of Louis XIV's Old Testament royal predecessor, in the general iconographic symbolism.

ALEXANDRE MARAL
Chief Curator of the Château of Versailles

Translation: MARY PARDOE

Pour Le Mercredi
Premiere Leçon

a une Voix.

The musical score consists of two systems. The first system has a vocal line in the treble clef and a lute line in the bass clef. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lute line begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The text 'In..cipit Lamenta.....ti...o Jeremi..æ Prophe..tæ' is written between the staves. The second system also has a vocal line and a lute line. The text 'Aleph' is written between the staves. The lute line includes various fret numbers and rhythmic markings.

In..cipit Lamenta.....ti...o Jeremi..æ Prophe..tæ

Aleph

Première Leçon, *Incipit Lamentatio Jeremiae* (piste/track 7).

*(...) Since hardly anyone has composed more than I in several genres,
I hope my family will find in my portfolio cause to regret my passing,
if regrets are of any use to us after life is past; but one must at least
respect the idea that they are, if one is to try to merit
the chimerical immortality to which almost all men aspire.'*
François Couperin, *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin*, 1730

I recall a little church in Malta, in the spring of 1998, where, at the back of a cramped sacristy, there was a bookcase containing a collection of French and Italian manuscripts and prints of the seventeenth century. I was there in the company of Jean Lionnet, and as I learnt from him the art of library research I discovered the unique pleasure of deciphering fragile sheets of music paper still coated with the dust of centuries. It was in that dark little room that I had the most enthralling discussions about the *Leçons de Ténèbres* of François Couperin, and it was there, from that self-taught man, as erudite as he was humble in his attitude, that I acquired a taste for the music of Couperin, so virtuosic without the least trace of virtuoso passagework, so voluptuous despite the religious environment in which took its place, so perfectly concise in its eloquence that no words seem more apt to describe it than those used by Félibien writing of the composer's alter ego in the world of painting, Nicolas Poussin: *'He had the ability to set out great and erudite structures within confined spaces.'* Jean Lionnet died on 13 October 1998. This recording is dedicated to his memory.

VINCENT DUMESTRE

Perm, June 2014

Translation: CHARLES JOHNSTON

Nicolas Clérambault (1676-1749) is undoubtedly the least well known of the great eighteenth-century French composers. And yet, he was one of the most versatile composers at the time, tackling all genres. He was the son of one of the *vingt-quatre violons du roi* (the king's 24 violinists), and was an organist himself ; he studied under Raison and Moreau then succeeded Nivers as the organist at Saint-Sulpice church and at the Royal House in Saint-Cyr. His published works for harpsichord (1702), his works for organ (ca. 1710), his motets (ca. 1733), and his *divertissements* (1745) reflect his professional duties, but Clérambault was esteemed during his time for being the composer of 25 cantatas, from the *First Volume* (1710), which included his most famous one, *Orpheus*, to the apologetic cantata *les Francs-maçons* (*the Freemasons*, 1743); Clérambault was in fact part of the Coustos-Villeroy masonic lodge, like Guignon and Jélyotte. However, many of his works remained unpublished, and include instrumental sonatas, nearly a hundred motets, an oratorio, and spiritual songs. These works are only now being rediscovered, revealing Clérambault's importance as an Apollonian composer, as an artisan who brought together French and Italian tastes, and as an Enlightenment musician.

In addition to the *Lamentations of Jeremiah the Prophet*, one also sang the *Miserere* during Holy Week, which was a setting to music of Psalm 50 or Psalm 51, depending on the tradition. Allegri's *Miserere* was only played in the Sistine Chapel once a year, and Mozart famously transcribed it from memory immediately after hearing it. Clérambault's version, called "Psalm 50, three-part Miserere" (C.116), has unfortunately only come down to us in poor-quality manuscripts. And yet, it is one of his most remarkable motets, first and foremost because, at around 700 measures, it is his second-longest motet, after the two versions of *Te Deum* (C. 138 et C. 155).

Written for a three equal upper voices, it is likely but not certain that Clérambault composed the piece for the *demoiselles de Saint-Cyr* (the Saint-Cyr school for needy aristocratic girls), as the work can be sung by three soloists or by a three-part choral ensemble. As in Couperin's *Leçons*, these three parts. As in Couperin's *Leçons*, these three parts are equal, i.e. in the same range: three sopranos. The choral composition is therefore quite particular; for example, it is very unlike that of a much more frequent variety of French motet, for three male voices, *haute-contre, taille, and bass* (alto, tenor, and bass). Clérambault's composition puts forth not only angelic consonances, but also dissonances that are all the more intense because they are close in range and timbre. Thus, in the opening chorus, Clérambault creates dissonance among the three voices, generating a poignant, typically Italian effect. The motet alternates choral passages and solos, thus creating contrasts between the verses, which are pronounced enough that they add variety, and even a dramatic tonality, to the work. It progresses from tender to mournful passages, culminating in a final, virtuosic chorus that depicts the sacrificial smoke rising up to God.

Like Bach, Couperin descended from a long line of musicians, a line that continued after his death and included the organists at Paris's Saint-Gervais church from the seventeenth to nineteenth centuries. His father Charles and his uncle Louis attained the highest positions in court. François himself is the most eminent member of the family dynasty, thanks to both his career and his published works, which have earned him the name "Couperin the Great." At age 25, he won the competition to become the Royal Organist and shortly thereafter became the music teacher for the

children in the royal family. He held these positions for the rest of his life, in addition to being named a Royal Chamber Musician in 1717, succeeding Anglebert's son.

His published works reflect his official positions. Like Bach, he did not explore lyrical forms and very rarely composed secular vocal music; only a few melodies have survived, and no cantatas, although it was the fashionable genre at the beginning of the eighteenth century. We can divide his compositions into three unequal groups. The first and largest is keyboard music, mainly harpsichord pieces, except for his *Pièces d'orgue consistantes en deux messes* (*Pieces for Organ Consisting of Two Masses*), which he published in 1690 when he was 22. Like his contemporaries, Couperin did not compose much for the organ, since organ playing was centered around improvisation at the time, whereas harpsichord pieces were in great demand in eighteenth-century Parisian high society. Couperin was also sought after as a teacher, and his pedagogical interests are evident in *L'Art de toucher le clavecin* (*The Art of Harpsichord Playing*, 1717). He eventually published four volumes of *Pièces de clavecin* (*Pieces for Harpsichord*, 1713, 1717, 1722, 1730), divided into 27 "orders," which marked a highpoint in keyboard music and remained continuously popular; Brahms republished them in the nineteenth century and twentieth-century pianists often played them.

The second group consists of chamber music. Couperin claimed to be the first to import Italian fashion, namely the sonata and the Corelli style. Couperin did not take sides in this *Querelle*, promoting instead the fusion of Italian and French styles that were so opposed in the *Querelle*; this fusion is evident in the *Concerts Royaux* (*Royal Concerts*, 1722), the *Goûts réunis* (*Styles Reunited*, 1724) and *Les*

Nations (*Nations*, 1726). His *Pièces de viole* (*Pieces for Viola*, 1728) are unique among his work and are certainly the most original of his compositions.

And thirdly, Couperin is the author of sacred vocal music, notably his uncontested masterpiece *Leçons de Ténèbres*, as well as numerous motets for one or several voices, but no *motet à grand chœur* (for a large choir). In all genres, Couperin remains instead a master of more intimate musical settings.

In the preface to the *Second Livre de Pièces de clavecin* (*Second volume of Pieces for Harpsichord*), Couperin stated that the publication was delayed by, among other things, “the composing of nine Ténèbres lessons for one and two voices, of which the three pieces for Holy Wednesday have already been published and are for sale.” This reference confirms that the *Leçons* were composed and published between the first and second volumes, i.e. between 1713 and 1717. A more precise dating is not possible.

We know very little about the circumstances surrounding the writing of the *Leçons*, apart from what Couperin himself said. In the original edition’s foreword, he referred to the “noble nuns from L***.” Experts agree that “L***” is Longchamp; its abbey’s Tenebrae services were as chic in the eighteenth century as are the horse races held in the same spot today. The Longchamp Tenebrae services were particularly known for having transformed the Easter Triduum liturgy into a high-society social event. The Triduum includes Holy Thursday, Friday, and Saturday, but the services that should have taken place very early in the morning on those days were instead held the night before, which explains why one often hears of the Holy Wednesday,



Sylvia Abramowicz

Thursday, and Friday *Leçons de Ténèbres*. Lecerf de la Viéville's condemnation of these worldly ways is still famous today: "the Théatins and Feuillants convents and the Longchamp abbey turned their churches into opera houses." But Couperin's *Leçons* were not necessarily a Longchamp command. The author said that the Friday *Leçons* were composed for Longchamp but the *Leçons* he published were the Wednesday ones. He likely intended to play them at Longchamp, as he had the preceding ones, even though the Wednesday *Leçons* were not a commanded work. The published work was probably not very successful, for there only remain two known copies in the world, both belonging to the French National Library. Couperin offered to publish the Thursday and Friday *Leçons* if the Wednesday *Leçons* were successful, but unfortunately the former never were published—unless we dare to hope that we will discover a copy of them someday.

Sébastien Gaudelus's work is the authoritative reference on the French liturgical tradition and the Tenebrae services in the classical era. Today's musicians learn from Gaudelus that it is futile to try to reconstruct all or even parts of the Tenebrae services liturgy, however attractive the idea seems. We can be certain of only one thing, that the *Leçons de Ténèbres*, a setting to music of the *Lamentations de Jérémie* (*Lamentations of Jeremiah the Prophet*, Lamentations 1:1-14 for the Wednesday pieces), were performed one after the other, with responses that could have been chanted or set to music, although Couperin did not leave behind any such compositions.

In a rare move, Couperin indicated which instruments he would like to play the basso continuo: one keyboard instrument, to which one may add a bowed bass,

for “it will do nicely.” The choice of an organ or harpsichord must have depended on the location, since some settings did not have an organ and others did not allow the organ to be played during Holy Week. Similarly, the choice of a bass viol or of a bass violin must have depended on the available musicians. However, Couperin apparently preferred the organ and the viol, which are the first mentioned in the preface and which appear alone at the beginning of the *Second Lesson*, which features a required part for viole, distinct from the organ basso continuo. In this recording, *Le Poème Harmonique* also adds a theorbo, which was continuously used by the *Chapelle royale*, for example, in the eighteenth century—probably as a 16’ instrument, as the double bass would later be.

The beauty of Couperin’s *Leçons* resides in the tension and balance between their classical, concentrated quality and their discernable flirtation with Italian lyricism. On one hand, Couperin contented himself with the traditional French instrumental assignment, which was quite sparse: one or two voices and the basso continuo. He used melisma very sparingly, which traditionally ornament the Hebrew letters at the beginning of each verse. B minor appears more melancholic than poignant in the *Leçons*, and everything seems to depend on a very clear declamation of the *Lamentations*. But on the other hand, Couperin also incorporated theatrical elements into the piece: by using the mournful tonality of F minor, which was very rarely used in French sacred music at that time and undoubtedly sounded extremely harsh in the contemporary meantone temperaments, he was able to express the “groaning” and “bitterness” of the “Vae Sion lugent” verse in a particularly robust way. In the three lessons, Couperin relied much more than usual on the diminished seventh, which was still at that time a special harmonic effect. He also relied on a most daring chromaticism, which was

an Italian chromaticism at the time, and like the late-nineteenth-century Wagnerian chromaticism, it was jarring to sensitive ears. In the *Third lesson* for two sopranos, Couperin threw himself quasi-systematically into lyricism, into Italianness; he was not content to play on all the possibilities that these two equal upper voices would give him, like in the trio sonata. Rather, in addition, he chose a different and audacious harmonic solution for each of the Hebrew letters, except for *Jod*, which is set to a traditional descending sequence. Indeed, in *Lamed* and *Mem*, well before the famous first piece of Pergolesi's *Strabat mater*; Couperin used voice crossings, to which he added an ascending sequence that culminates in the highest register in *Caph*, before immersing the listener in the *Nun*'s harmonic labyrinth. Given a text devoid of meaning—consisting of the letters of the alphabet—all these strategies seem to converge in the expression of a purely music sublime.

Julien DUBRUQUE
Translated by Marina DAVIES

REFERENCES

- COUPERIN, François, *Leçons de Ténèbres*, ed. Julien Dubruque, Versailles: CmbV, 2012. (Includes introduction and critical notes in English.)
- COUPERIN François, *Leçons de Ténèbres (keyboard realization)*, ed. Julien Dubruque, Versailles: CmbV, 2012. (Includes introduction and critical notes in English.)
- BEAUSSANT, Philippe, *François Couperin*, revised edition, Paris: Fayard, 2007.
- CESSAC Catherine, *Nicolas Clérambault*, Paris: Fayard, 1998.
- GAUDELUS, Sébastien, *Les Offices de Ténèbres en France : 1650–1790*, Paris: CNRS, 2005 (« Sciences de la musique »).

outhere

MUSIC

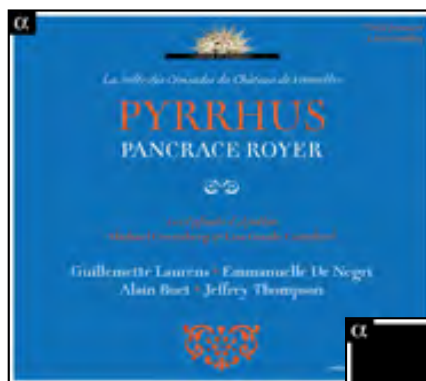
Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com





COLLECTION VERSAILLES



Alpha 953

Alpha 952



Alpha 950

Alpha 951



Alpha 814



Alpha 954



Alpha 955

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE

NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIETE GENERALE

MÉCÈNE
PRINCIPAL
DU
POÈME
HARMONIQUE

Dos collé