



harmonia
mundi

Henri du Mont

O Mysterium

Motets & Elévations

pour la Chapelle de Louis XIV

Ensemble Correspondances

Sébastien Daucé

Fondation
Orange



Henry Du Mont

O Mysterium

Motets & Élévations

pour la Chapelle de Louis XIV

Ensemble Correspondances

Sébastien Daucé

HENRY DU MONT (1610-1684)

O Mysterium

Motets & Élévations* pour la Chapelle de Louis XIV

1	<i>Memorare</i>	7'36
2	Jesu dulcedo cordium*	3'41
3	Desidero te millies*	3'07
4	O æterne misericors Deus	8'50
5	Sub umbra noctis profundæ*	4'21
6	O Mysterium	7'19
7	Allemanda Gravis	3'10
8	Ave Regina cælorum*	3'29
9	O dulcissima	10'55
10	Quam pulchra es*	4'57
11	O præcelsum*	3'27
12	Super flumina Babylonis	10'18

SOURCES

Motets pour la Chapelle du Roy, Paris, Christophe Ballard, 1686 (1, 4, 6, 9, 12)

Motets à II, III & IV parties, Paris, Christophe Ballard, 1681 (2, 3, 5, 8, 11)

Motets à deux voix, Paris, Robert Ballard, 1668 (10)

Cantica sacra, Paris, Robert Ballard, 1652 (7)

Ensemble Correspondances

Sébastien Daucé, orgue & direction

Motets

Caroline Weynants	<i>dessus</i>	Lucile Perret	<i>flûte</i>
Violaine Le Chenadec	<i>dessus</i>	Matthieu Bertaud	<i>flûte et basse de flûte</i>
Caroline Dangin-Bardot	<i>dessus</i>	Béatrice Linon	<i>violon</i>
Lucile Richardot	<i>bas-dessus</i>	Alice Julien Laferrière	<i>violon</i>
Stephen Collardelle	<i>haute-contre</i>	Mathilde Vialle	<i>dessus & basse de viole</i>
Davy Cornillot	<i>taille</i>	Étienne Floutier	<i>ténor & basse de viole</i>
Francisco Manalich	<i>taille</i>		<i>grosse basse</i>
Etienne Bazola	<i>basse-taille</i>	Antoine Touche	<i>basse de violon</i>
François Joron	<i>basse-taille</i>	Augustin Humeau	<i>basson</i>
Renaud Bres	<i>basse</i>	Thibaut Roussel	<i>théorbe</i>
Nicolas Brooymans	<i>basse</i>	Diego Salamanca	<i>luth</i>
		Arnaud de Pasquale	<i>clavecin & orgue</i>
		Sébastien Daucé	<i>orgue & direction</i>

Élévations

Caroline Weynants	<i>dessus 3, 8, 10, 11</i>
Violaine Le Chenadec	<i>dessus 3, 8 solo, 11</i>
Marie Planinsek	<i>dessus 8, 11</i>
Amandine Trenc	<i>dessus 8, 11</i>
Maud Gnidzaz	<i>dessus 8, 11</i>
Caroline Dangin-Bardot	<i>dessus 3, 8 solo, 10, 11</i>
Lucile Richardot	<i>bas-dessus 3, 8 solo, 11</i>
Stephanie Leclercq	<i>bas-dessus 8, 11</i>
Marie Favier	<i>bas-dessus 8, 11</i>
Stephen Collardelle	<i>haute-contre 2</i>
Davy Cornillot	<i>taille 2</i>
Renaud Brès	<i>basse 2</i>
Nicolas Brooymans	<i>basse 5</i>

Pendant vingt ans de 1663 à 1683, la musique de la Chapelle de Louis XIV fut dirigée par le compositeur Henry Du Mont, originaire du Pays de Liège, installé en France depuis le début des années 1640. Pour sa Chapelle comme pour la musique de sa Chambre, le roi avait en effet choisi des musiciens d'origine étrangère qui allaient renouveler les genres musicaux en faveur à la cour. Du Mont comme Lully peuvent être aujourd'hui considérés comme deux des plus grands musiciens français du XVII^e siècle, tant ils sont représentatifs des genres français qui perdurèrent jusqu'à la Révolution, l'un pour le grand motet, l'autre pour la tragédie en musique.

Henry Du Mont, né en 1610 à Looz près de Liège, passa son enfance à Maastricht où sa famille s'était installée. Formé à la maîtrise de la collégiale Notre-Dame, il en devient très jeune l'organiste puis entreprend des séjours à Liège pour parfaire sa formation et rencontrer des maîtres plus éminents que ceux de Maastricht, tel Léonard de Hodemont, maître de musique de la cathédrale Saint-Lambert. À Liège, où les éditions hollandaises et italiennes sont bien diffusées, il découvre le *stile concertato* et les motets italiens pour petit effectif vocal accompagnés de violons. Mais un désir de changement sans doute impossible à satisfaire dans les étroites limites de la principauté de Liège l'incite à quitter son pays pour la capitale du royaume de France.

En 1643, le voici à Paris, engagé par contrat aux orgues de l'église Saint-Paul dans le quartier du Marais. Un salaire annuel de 400 livres, confortable comparé aux autres organistes parisiens, laisse penser qu'il était particulièrement bien considéré. À sa demande, on procède à une réfection totale des orgues. Très vite, Du Mont s'intègre dans le milieu musical parisien, participe à des concerts en tant que claveciniste, et compose pour les cercles musicaux du Marais. Son premier recueil de motets, les *Cantica sacra*, est imprimé en 1652 par Robert Ballard, avec la protection – et sans doute l'aide financière – de la duchesse de Chaulnes, tandis qu'il est engagé pour la première fois à la cour comme claveciniste du duc d'Anjou, frère de Louis XIV. Les motets des *Cantica sacra* témoignent de ses origines et de sa formation : près des trois-quarts des pièces sont pour deux ou trois voix solistes avec basse continue, certaines accompagnées d'un violon ou d'une viole *ad libitum*, effectifs courants chez les compositeurs liégeois dès les années 1620, mais atypiques en France à cette époque. Malgré cette parfaite intégration parmi les musiciens parisiens et sa naturalisation survenue dès 1647, Du Mont se tourne vers la ville de son enfance – où demeure sa famille – et épouse Mechtel Loyens le 21 août 1653 à Maastricht.

Alors qu'il a publié en 1657 un recueil de *Mélanges* comportant une vingtaine de préludes pour violes et de chansons, complétés par des motets aux effectifs variés, Du Mont est choisi en 1660 pour occuper la charge d'organiste de la jeune reine Marie-Thérèse qui vient d'épouser Louis XIV. Avec quelques autres instrumentistes et huit chanteurs, la Musique de la reine accompagne les messes ainsi que les moments de détente de la vie quotidienne de la souveraine et de ses enfants. Quelques années plus tard, Du Mont se verra confier la direction de cette Musique pendant un semestre par an, avec cette fois l'obligation de composer les musiques jouées devant la reine, notamment les motets qui ponctuent la messe dans sa Chapelle.

Ces fonctions chez le duc d'Anjou puis chez la reine servirent sans aucun doute de tremplin au musicien pour l'obtention d'une charge autrement plus prestigieuse, celle de "sous-maître" de la Chapelle de Musique du roi. En 1663, il est en effet nommé à cette fonction qui fait de lui le véritable directeur et chef de la Musique de la Chapelle royale. Trois autres musiciens partagent avec lui cette charge – un par trimestre ou "quartier" – qui ne sera plus répartie qu'entre Pierre Robert et lui à partir de 1668. Parvenu aux plus hautes fonctions qu'un musicien d'église puisse convoiter, Du Mont va se consacrer pendant une partie de l'année à la composition de motets destinés à accompagner les messes du roi, à la direction des musiciens de la Chapelle et à la formation des enfants de la maîtrise, les "pages". Sans abandonner l'église Saint-Paul – où il demeurera toute sa vie – Du Mont suit la cour itinérante lorsqu'il est en fonctions. Les chapelles dans lesquelles il exerce sont celles du Louvre, l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, les chapelles des châteaux de Saint-Germain-en-Laye, de Fontainebleau, de Versailles et de Chambord. La cour ne s'installera définitivement à Versailles qu'à la fin de la carrière de Du Mont, en 1682, et il n'exercera alors que dans la chapelle provisoire, remplacée seulement en 1710 par celle que l'on connaît aujourd'hui.

Si Du Mont compose toujours des motets à peu de voix pour la messe royale quotidienne, il doit aussi fournir des œuvres plus importantes destinées à la seconde partie de la célébration. Utilisant les musiciens et les chanteurs mis à sa disposition, et s'inspirant des modèles laissés par ses prédécesseurs – Jean Veillot par exemple – comme du genre pour petit effectif vocal qu'il exploite depuis sa jeunesse, il conçoit un motet à double chœur (petit et grand chœur), vaste pièce accompagnée d'un ensemble instrumental variable. Pendant ses vingt ans de carrière à la Chapelle du roi, il composera ainsi près de soixante-dix grands motets et une centaine de petites pièces pour voix solistes dont les trois-quarts seront destinées aux chanteurs de la Chapelle. Si une grande partie de ces compositions a aujourd'hui disparu et n'est plus connue que par les textes latins, les recueils de motets publiés – 1668 et 1681 pour les petits motets, 1686 pour les grands motets – et les quelques manuscrits conservés nous offrent des témoignages aussi riches que variés des œuvres qui servent de modèles aux successeurs de Du Mont à la Chapelle royale.

LAURENCE DECOBERT

Les Motets pour la Chapelle du roy de Du Mont et l'évolution de la "symphonie" de la Musique de la Chapelle

Parus en 1686, deux ans après la mort du compositeur, les *Motets pour la Chapelle du roy* de Du Mont constituent le troisième et dernier volet d'une collection de motets à grand chœur luxueusement imprimée "par expès commandement de Sa Majesté", comprenant également des œuvres de Lully et de Robert. Le recueil, qui comporte 20 des 26 motets à grand chœur conservés du compositeur – les 6 autres étant restés à l'état de copies manuscrites –, constitue ainsi une importante "mémoire musicale" de celui qui dirigea de 1663 à 1683, la Musique de la Chapelle royale durant la première moitié du règne de Louis XIV.

Ces années représentent une période fertile durant laquelle Du Mont, conjointement à Robert avec lequel il alternait le service de la Chapelle, élaborait pour la messe quotidienne du souverain un nouveau répertoire musical, constitué de motets pour voix récitant, grand chœur et instruments (motets à grand chœur, ou grands motets), et de pièces plus intimes pour voix solistes (élévations, ou petits motets). Les premiers visaient à transposer "à l'ordinaire" le format des grandes fresques conçues pour des cérémonies extraordinaires et qui, interprétées par toute la Musique du roi – et notamment les fameux Vingt-quatre Violons, qui rehaussaient les voix des Musiques de la Chambre et de la Chapelle –, avaient tant impressionné le jeune Louis XIV au début de son règne.

Ainsi, les motets à grand chœur de Du Mont sont les témoins de la naissance et de l'évolution d'un genre, mais aussi, parallèlement, des conditions de leur exécution à la Chapelle du roi. La grande nouveauté intervenue dans la Musique de la Chapelle entre 1663 et 1683 fut l'apparition d'un ensemble instrumental, pour les préludes et ritournelles, l'accompagnement de certains récits et le soutien, par un système de doubles plus ou moins strictes, des chœurs. Relativement réduite durant toute la période, cette "symphonie" connut néanmoins une évolution significative. Celle-ci reste cependant difficile à cerner, dans la mesure où l'état dans lequel les œuvres nous sont parvenues ne répond pas parfaitement aux (rares) éléments historiques.

Le dispositif instrumental des *Motets* de 1686 de Du Mont propose une texture à 5 parties, chère à la manière française, mais dans une disposition atypique : un trio, constitué de deux parties de dessus de violon et de la basse, ainsi que deux parties intermédiaires (haute-contre et taille de violon), disposition hybride qui ne correspond pas au quintette habituel – dessus de violon unis, haute-contre, taille, quinte et basse de violon – pratiqué à la cour de France depuis la fin du XVI^e siècle. Après avoir souligné des maladrotes, fautes ou incohérences, tant dans la conduite du contrepoint que dans l'équilibre et la disposition des doubles instrumentales des parties vocales – parfois si grossières qu'il est difficilement concevable qu'elles soient de la plume d'un contrapuntiste ordinairement si habile –, Jean Duron a mis en doute l'authenticité des parties intermédiaires des motets de Du Mont, du moins dans l'état dans lequel ils nous sont parvenus à travers l'édition de 1686 : il est à présent admis que cet état résulte d'arrangements posthumes plus ou moins heureux, réalisés dans le but probable de conformer la "symphonie" de ces anciens motets à un nouveau standard, voulu par Louis XIV autour de 1683, au moment du remplacement des anciens sous-maîtres de Du Mont et Robert.

Il est cependant indéniable que les *Motets* de 1686 portent les traces de l'évolution de la symphonie de la Musique de la "première" Chapelle de Louis XIV. La première grande étape de cette évolution se situe entre le début des années 1660 et 1673. Les sources sont peu précises, mais laissent entrevoir deux scénarios possibles. Selon un premier scénario, dont rend compte un précieux manuscrit rédigé par l'abbé Chupperelle, chanteur de la Musique de la Chapelle à partir de 1702 et témoin direct le plus ancien, la symphonie de la Chapelle aurait d'abord comporté un seul dessus de violon (début des années 1660), rejoint rapidement par un second dessus et une basse : s'il ne date pas précisément cette évolution, il la situe néanmoins aux années où le roi résidait ordinairement à Saint-Germain-en-Laye, soit entre 1666 et 1682. Cette phase correspondrait donc à l'adoption d'une texture instrumentale en trio, que semble corroborer un examen musical. Dans tous les motets de cette période – ceux de Du Mont comme ceux de Robert –, le trio instrumental formé par les deux dessus de violon et la basse joue un rôle véritablement organique, à travers un contrepoint clair, limpide, une harmonie généralement complète et équilibrée qui ne nécessite le secours d'aucune partie intermédiaire. La première liste exhaustive des symphonistes de la Musique de la Chapelle, établie dans les *États de la France* pour l'année 1692 et précisant pour chaque musicien l'année d'entrée dans ledit corps, indique la présence, dès 1661, d'un musicien jouant de la taille de violon. Ceci suppose donc l'adoption, dès cette date, d'une texture instrumentale à 4 parties – le trio, plus une partie intermédiaire –, qui cependant ne correspond pas à la disposition instrumentale des motets conservés et s'explique mal au vu de l'hypothèse précédente : peut-être cette taille aurait-elle pu n'être employée que de manière épisodique, en plus du "noyau" constitué par le trio. Une deuxième étape essentielle de l'évolution de la symphonie de la Chapelle se situe, selon les listes des *États de la France*, en 1673, avec l'arrivée d'une seconde "partie" intermédiaire, de haute-contre de violon, venant donc s'ajouter au trio et à la taille : cette disposition correspond à la texture à 5 "hybride" des *Motets* de 1686.

À ce noyau de cordes, elles-mêmes soutenues par l'orgue – et peut-être, selon Chupperelle, une épinette et un ou deux luths (dont le maître de luth des enfants ?) –, vint se joindre, à partir de 1663, une “grosse basse” (*États de la France*). Il s'agit probablement d'un instrument susceptible de renforcer les basses à l'octave grave, en 16 pieds, tenu par un musicien capable, selon les *États de la France*, de jouer également du théorbe : cette “grosse basse” serait donc un instrument à frettes, sans doute de la famille des violes (le *violone*, dont on sait qu'il était alors utilisé en France ?). En 1668, l'ensemble fut rejoint par un basson. Quant aux flûtes, les *États de la France* laissent entendre qu'elles ne seraient arrivées à la Chapelle qu'en 1691. Chupperelle laisse néanmoins supposer la présence, permanente ou ponctuelle, de flûtes, “à bec” ou “allemandes”, avant cette date, peut-être dès la fin des années 1660. Les musiciens mentionnés comme flûtistes de la Chapelle à partir de 1691 appartiennent d'ailleurs à une famille, les Pièche, au service du roi depuis cette période.

Pour cet enregistrement, Sébastien Daucé s'est inspiré de tous ces éléments, proposant une expérimentation qui tente de mettre en corrélation les particularités musicales et les données historiques, à travers un choix judicieux de motets à grand chœur et en adoptant pour chacun un dispositif instrumental spécifique. Trois motets retenus ici sont antérieurs à 1673 : *O Mysterium* (1666), *O æterne misericors Deus* (1668) et *Memorare* (1672), choix qui permet d'expérimenter les deux hypothèses de la première phase de l'évolution de la symphonie. Pour les deux premiers motets, la première hypothèse a prévalu : symphonie à 3, à deux dessus de violon et basse, privilégiant le caractère organique et plein du trio, sans aucune des deux parties intermédiaires proposées dans l'édition de 1686, très fautives et donc probablement ajoutées ou réécrites. Pour le *Memorare* de 1672, la seconde hypothèse a été jugée plausible : ce motet est donc interprété ici avec symphonie à 4, le trio étant “augmenté” d'une partie de taille, mais totalement retravaillée. L'examen de ce motet est en effet intéressant. Les deux parties intermédiaires de 1686 sont souvent à l'unisson (donnant donc alors une texture à 4) : peut-être est-ce la marque de ce que l'arrangeur avait sous les yeux une seule partie intermédiaire (probablement la taille, selon les éléments historiques), et n'a pas su ou pu en déduire utilement une seconde (la haute-contre, plus fautive que la précédente) lors de l'“augmentation” à 5 parties. On serait ainsi tenté pour ce motet de considérer la taille de 1686 comme authentique. Bien que moins fautive que la partie de haute-contre, elle reste assez maladroite, particulièrement lorsque les deux parties ne sont pas à l'unisson : au moment d'ajouter la haute-contre, l'arrangeur aurait-il réparti la matière musicale de la taille originale sur deux “nouvelles” parties ? Les trois motets de cette période sont également soutenus par la “grosse basse”, présente à la Chapelle dès 1663. Signalons également que le basson, qui fit son apparition en 1668, a été intégré dans tous les motets de cet enregistrement, à l'exception du *O Mysterium* de 1666.

Les deux autres motets à grand chœur proposés ici, *Super flumina Babylonis* et *O dulcissima*, sont postérieurs à 1673, date présumée de l'arrivée de la haute-contre de violon. Pour ces motets, de 1674 et 1679 respectivement, l'hypothèse historique de la texture à 5 (trio + haute-contre de violon et taille de violon) a été retenue. Dans ces œuvres en effet, le trio reste le noyau organique, mais dans un contrepoint qui semble davantage pensé dans une texture élargie. Les deux parties intermédiaires présentes dans l'édition de 1686 jouent en effet un rôle un peu plus substantiel, sans toutefois être dépourvues des inévitables fautes et maladresses. Comme pour la partie de taille du *Memorare*, elles ont donc toutes deux été réécrites pour cet enregistrement.

THOMAS LECONTE
Centre de Musique Baroque de Versailles

For twenty years from 1663 to 1683, the director of the Musique de la Chapelle of Louis XIV was the composer Henry Du Mont, a native of the principality of Liège who had moved to France in the early 1640s. In fact, for both the Chapelle and the Musique de la Chambre the King had chosen to engage musicians of foreign extraction, who were destined to renew the musical genres favoured at court. Du Mont and Lully may be considered today as two of the leading French composers of the seventeenth century, each of them emblematic of a genre that lasted until the Revolution, one in the *grand motet*, the other in the *tragédie en musique*.

Henry Du Mont was born in 1610 at Looz near Liège, and spent his childhood in Maastricht, where his family had settled. Educated at the choir school of the collegiate church of Notre-Dame, he became its organist at an early age, then began spending time in Liège to round out his training and frequent more eminent teachers than those offered by Maastricht, including Léonard de Hodemont, *maître de musique* at St Lambert's Cathedral. In Liège, where Dutch and Italian editions circulated widely, he discovered the *stile concertato* and Italian motets for small vocal forces accompanied by violins. But a desire for change that was probably impossible to satisfy within the narrow confines of the principality of Liège prompted him to leave his homeland for the capital of the kingdom of France.

In 1643 we find him in Paris, with a contract as organist of the church of Saint-Paul in the Marais district. His annual salary of 400 *livres*, comfortable compared to that of other Parisian organists, suggests that he was held in particularly high esteem. At his request, a complete overhaul of the organ was undertaken. Du Mont quickly found his place in the Parisian musical milieu, participating in concerts as a harpsichordist and composing for the musical circles of the Marais. His first collection of motets, the *Cantica sacra*, was printed by Robert Ballard in 1652, under the patronage – and doubtless with the financial help – of the Duchesse de Chaulnes; at the same time he was engaged at court for the first time, as harpsichordist to the Duc d'Anjou, Louis XIV's brother. The motets of the *Cantica sacra* bear witness to his origins and training: almost three-quarters of the pieces are for two or three solo voices with basso continuo, some accompanied by a violin or a viol *ad libitum*, forces frequently encountered in the music of Liège composers of the 1620s, but atypical in France at this period. Despite this total integration among the musicians of Paris and his naturalisation as a French citizen in 1647, Du Mont turned to the town of his childhood – where his family still lived – to find a bride: he married Mechtel Loyens in Maastricht on 21 August 1653.

Having published in 1657 a collection called *Mélanges* containing some twenty preludes for viols and chansons, complemented by motets for varied forces, Du Mont was chosen in 1660 to occupy the post of organist to the young Queen Marie-Thérèse, whom Louis XIV had just married. The Musique de la Reine accompanied the moments of relaxation and (with a few additional instrumentalists and eight singers) the daily Masses of the Queen and her children. A few years later, Du Mont was appointed director of this musical establishment for half the year, now with the obligation to compose the music played before the Queen, notably the motets played at regular intervals during Mass in her chapel.

These functions in the service of the Duc d'Anjou and subsequently the Queen undoubtedly served as a springboard for the composer to obtain a much more prestigious post, that of *sous-maître* of the Chapelle de Musique du Roi. It was in 1663 that he was appointed to this position, which made him the effective director and head of the musical establishment of the Chapelle Royale. Three other musicians shared the duties with him initially – one for each three-monthly period in the year or 'quartier' – but from 1668 onwards the year was divided solely between Pierre Robert and himself. Having attained the loftiest functions a church musician could aspire to, Du Mont now devoted part of each year to composing motets intended to accompany the King's Mass, directing the musicians of the Chapelle and training the choirboys of the *maîtrise*, the 'pages'. Without renouncing his post at Saint-Paul – where he was to remain all his life – Du Mont followed the court in its peregrinations when his duties required it. The chapels in which he exercised his functions were those of the Louvre, the church of Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris, and the palaces of Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, Versailles and Chambord. The court did not move definitively to Versailles until 1682, near the end of Du Mont's career, and he worked only in the temporary chapel, which was not replaced by the one we know today until 1710.

Although Du Mont continued to compose motets for a small number of voices to be sung at the daily King's Mass, he also had to provide works on a large scale for the second part of the celebration. Using the instrumentalists and singers placed at his disposition, and taking his inspiration both from the models left by his predecessors such as Jean Veillot and from the type of work for restricted vocal forces he had practised since his youth, he conceived the motet for double chorus (small and large chorus, known as the *petit chœur* and *grand chœur*), an extended piece accompanied by an instrumental ensemble of variable size. During his twenty years in the Chapelle du Roi, he composed nearly seventy of these *grands motets* and around a hundred smaller pieces for solo voices, three-quarters of which were written for the singers of the Chapelle. Even though a large proportion of these compositions have not survived and are known to us only from their Latin texts, the collections of published motets – *petits motets* issued in 1668 and 1681, *grands motets* in 1686 – and the few extant manuscripts offer a rich and varied range of works, which served as models for Du Mont's successors at the Chapelle Royale.

LAURENCE DECOBERT

Translation: Charles Johnston

Du Mont's *Motets pour la Chapelle du roy* and the development of the 'symphonie' in the Musique de la Chapelle

Published in 1686, two years after the composer's death, Du Mont's *Motets pour la Chapelle du roy* constitute the third and final instalment in an anthology of motets for large chorus, luxuriously printed 'by His Majesty's express command', which also encompassed works by Lully and Robert. This third collection, which includes twenty of Du Mont's twenty-six extant motets with *grand chœur* (the other six have survived in manuscript copies), is therefore a significant 'musical memorial' to the composer who directed the Musique de la Chapelle Royale during the first half of Louis XIV's reign, from 1663 to 1683.

Those years were a fertile period, during which Du Mont – in tandem with Robert, with whom he alternated in the service of the Chapelle – designed for the sovereign's daily Mass a new musical repertory, made up of motets for *voix récitant*es (vocal soloists), large chorus and instruments (known as *motets à grand chœur* or *grands motets*) and more intimate pieces for solo voices (*élévations* or *petits motets*). The former aimed to transpose to the context of the 'ordinary' format of the massive compositions designed for 'extraordinary' ceremonies and which, performed by the full strength of the Musique du Roi – notably the famous Vingt-quatre Violons, the elite band of twenty-four string players, underpinning the voices of the Musique de la Chambre and de la Chapelle – had so impressed the young Louis XIV at the start of his reign.

Hence Du Mont's *motets à grand chœur* bear witness to the birth and evolution of a genre, but also, in parallel with this, to the conditions of their performance in the Chapelle du Roi. The great innovation in the Musique de la Chapelle between 1663 and 1683 was the appearance of an instrumental ensemble to play preludes and ritornellos, to accompany certain vocal solos (*récits*) and, by means of a more or less strict system of doubling, to support the choruses. Though it remained relatively modest in dimensions throughout the period, this 'symphonie', as the ensemble was termed, nevertheless underwent significant development. But the precise nature of that development is difficult to gauge, insofar as the state in which the works have come down to us does not correspond exactly to the (few) historical elements known to us.

Du Mont's *Motets* of 1686 are laid out in the five-part instrumental texture of which French composers were so fond, but in an atypical scoring: a trio, consisting of two *dessus de violon* parts and a bass, and two inner parts (*haute-contre de violon* and *taille de violon*), a hybrid layout that does not correspond to the usual quintet – *dessus de violon* in unison, *haute-contre*, *taille*, *quinte* and *basse de violon* – employed at the French court since the late sixteenth century. After underlining a succession of instances of clumsiness, errors or inconsistencies in both the part-writing and the layout of the instrumental doublings in the vocal parts – sometimes so crude that it is difficult to believe that they come from the pen of one who was generally a very skilled contrapuntist – Jean Duron questioned the authenticity of the inner parts of Du Mont's motets, at least in the state in which the works have come down to us in the 1686 edition: it is now generally admitted that they are the result of more or less skilful posthumous arrangements, probably made with the aim of making the 'symphonie' of these older motets comply with a new norm on which Louis XIV decided around 1683, at the moment when the earlier *sous-maîtres* Du Mont and Robert were replaced.

It is nevertheless undeniable that the *Motets* of 1686 bear the traces of the evolution of the *symphonie* in Louis XIV's 'first' Chapelle. The first major stage of that evolution is situated between the early 1660s and 1673. The sources lack precision, but suggest two possible scenarios. According to the first of these, the evidence for which comes from a precious manuscript written by the Abbé Chupperelle, a singer (*chantre*) in the Musique de la Chapelle from 1702 onwards and our oldest direct source, the *symphonie* of the Chapelle initially possessed only one *dessus de violon* (in the early 1660s), rapidly joined by a second *dessus* and a *basse de violon*: although he gives no precise date for this development, he nonetheless places it during the years when the King's ordinary place of residence was Saint-Germain-en-Laye, that is, between 1666 and 1682. This phase, therefore, would correspond with the adoption of an instrumental trio texture; and examination of the music seems to corroborate this view. In all the motets of this period, both Du Mont's and Robert's, the instrumental trio formed by the two *dessus de violon* and the bass plays a genuinely organic role, with clear, limpid counterpoint and a generally complete, well-balanced harmonic texture requiring no assistance from an inner part. The first exhaustive list of instrumentalists (*symphonistes*) of the Musique de la Chapelle, published in the *États de la France*² for the year 1692 and specifying the year each musician entered the ensemble, indicates the presence, from 1661 onwards, of a musician playing the *taille de violon*. This would suppose the adoption, from then on, of a four-part instrumental texture – the trio plus an intermediate part; yet this scenario is not consistent with the instrumental layout of the surviving motets and is hard to explain in conjunction with the hypothesis set out above: perhaps the *taille* in question was used only occasionally, in addition to the 'core' formation of the trio. A second key stage in the development of the *symphonie* of the Chapelle occurred, according to the lists of

¹ All these period terms refer to members of the violin family, which was much less standardised in the seventeenth century than it is nowadays: the *dessus de violon* is the equivalent of a modern violin and the *basse de violon* (roughly speaking) of the cello; those in between, pitched in the alto and tenor range, are various sizes of viola. (Translator's note)

² A reference guide to the members of the various institutions of the Ancien Régime, published at irregular intervals from 1649 to 1789. (Translator's note)

the *États de la France*, in 1673, with the arrival of a second inner 'part', for *haute-contre de violon*, in addition to the trio and the *taille*: this layout corresponds to the 'hybrid' five-part texture of the 1686 *Motets*.

This core string ensemble, itself supported by the organ – and perhaps, according to Chupperelle, a spinet and one or two lutes (possibly including the choirboys' lute teacher?) – was supplemented, from 1663, by a 'grosse basse' (*États de la France*). We may most likely take this to mean an instrument capable of reinforcing the bass line at the lower octave, with sixteen-foot tone, and played by a musician who, according to the *États de la France*, could also play the theorbo: this 'large bass', then, must have been a fretted instrument, doubtless a member of the viol family (perhaps the violone, which we know was used in France at this time?). In 1668 a bassoon joined the ensemble. The lists of the *États de la France* imply that flutes and/or recorders made their appearance in the Chapelle only in 1691. Chupperelle, however, suggests the permanent or occasional presence of 'flûtes à bec' (recorders) or 'flûtes allemandes' (transverse flutes) before that date, perhaps as early as the late 1660s. Moreover, the musicians mentioned as 'flûtistes de la Chapelle' from 1691 onwards all belong to a single family, the Pièche, who were already in the King's service from that earlier period.

For the present recording, Sébastien Daucé has taken account of all these elements in proposing an experimental approach that attempts to correlate the musical features and historical data outlined above through a judicious selection of *motets à grand chœur*, for each of which he adopts a specific instrumental scoring. Three of the motets presented here date from before 1673: *O Mystrium* (1666), *O æterne misericors Deus* (1668) and *Memorare* (1672). This choice makes it possible to test both hypotheses concerning the first phase in the evolution of the *symphonie*. For the first two motets, the first hypothesis was retained: a *symphonie à 3*, with two *dessus de violon* and bass, privileging the fully organic character of the trio, without either of the two inner parts provided in the 1686 edition, which are extremely faulty and thus probably added or rewritten. For the *Memorare* of 1672, the second hypothesis was deemed plausible: this motet is therefore performed here with *symphonie à 4*, the trio augmented by a (completely revised) part for *taille*. A closer look at this work is instructive. The two inner parts of 1686 are often in unison (thus yielding a four-part texture): this may well indicate that the arranger had in front of him a single intermediate part (probably the *taille*, in view of the historical evidence), and was either unwilling or unable to derive a convincing second part from it (this would be the *haute-contre* part, faultier than its companion) when the score was 'expanded' to five parts. Hence, in the case of this motet, one is tempted to consider the *taille* part of 1686 as authentic. Though less faulty than the *haute-contre* part, it is still rather clumsy, especially when the two lines are not in unison: maybe, when he added the *haute-contre* part, the arranger divided the musical material of the original *taille* part into two 'new' parts. The three motets of this period are also underpinned here by the 'grosse basse' that was present in the Chapelle from 1663 onwards. Finally, the bassoon, which made its appearance in 1668, has been included in all the motets on this recording with the exception of *O Mystrium*, since this dates from 1666.

The other two *motets à grand chœur* presented here, *Super flumina Babylonis* and *O dulcissima*, are later than 1673, the presumed date at which the *haute-contre de violon* became part of the ensemble. For these motets, of 1674 and 1679 respectively, the historical hypothesis of a five-part texture (trio plus *haute-contre de violon* and *taille de violon*) has been retained. This is because, in these works, the trio remains the organic core, but in a counterpoint that seems more clearly conceived as part of an expanded texture. The two inner parts present in the 1686 edition play a somewhat more substantial role here, although they are still not free from the inevitable mistakes and clumsy passages. As with the *taille* part of the *Memorare*, they have both been rewritten for this recording.

THOMAS LECOINTE
Centre de Musique Baroque de Versailles
Translation: Charles Johnston

Zwanzig Jahre lang von 1663 bis 1683, war der aus der Gegend von Lüttich gebürtige und seit den frühen 1640er Jahren in Frankreich ansässige Komponist Henry Du Mont Kapellmeister der *Chapelle royale* Ludwigs XIV. Für seine Kapelle wie für die *Musique de la Chambre* hatte der König ausländische Musiker ins Land geholt, die eine Erneuerung der Musikgattungen nach den Vorstellungen des Hofes betreiben sollten. Du Mont und Lully können heute als zwei der bedeutendsten französischen Musiker des 17. Jahrhunderts gelten: ihre Namen sind untrennbar verbunden mit den französischen Gattungen, die bis zur Revolution Bestand hatten, der eine mit dem *Grand motet*, der andere mit der *Tragédie en musique*.

Henry Du Mont, 1610 in Looz bei Lüttich geboren, verbrachte seine Kindheit in Maastricht, wo seine Eltern sich niedergelassen hatten. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe an der Stiftskirche Notre-Dame und wurde dort in sehr jungen Jahren Organist; später hielt er sich erneut in Lüttich auf, um seine Ausbildung fortzusetzen und bei namhafteren Meistern als in Maastricht zu lernen, insbesondere bei Léonard de Hodemont, dem Kapellmeister der Kathedrale Saint-Lambert. In Lüttich, wo die holländischen und italienischen Musikdrucke weit verbreitet waren, entdeckte er den *stile concertato* und die italienischen Motetten für kleine Vokalbesetzung mit Violinbegleitung. Aber sein Sinn stand nach Veränderung, und da dieser Wunsch in den engen Grenzen des Fürstentums Lüttich sicherlich nicht in Erfüllung gehen konnte, entschloss er sich, sein Land zu verlassen und sich in der Hauptstadt des Königreichs Frankreich niederzulassen.

1643 war er dann also in Paris und hatte eine Festanstellung als Organist der Kirche Saint-Paul im Marais. Ein Jahresgehalt von 400 Livres, das verglichen mit den anderen Pariser Organisten üppig war, lässt vermuten, dass er besonderes Ansehen genoss. Er konnte durchsetzen, dass die Orgeln einer vollständigen Restaurierung unterzogen wurden. Du Mont wurde sehr schnell eine feste Größe des Pariser Musiklebens, er beteiligte sich als Cembalist an Konzerten und komponierte für die musikliebenden Kreise des Marais. Seine erste Motettensammlung *Cantica sacra* erschien 1652 mit Unterstützung – wohl auch finanzieller Art – der Herzogin de Chaulnes bei Robert Ballard im Druck, und erstmals hatte er als Cembalist des Herzogs von Anjou, des Bruders Ludwigs XIV., eine Anstellung bei Hofe. Den Motetten der *Cantica sacra* ist anzumerken, woher Du Mont kam und welche Ausbildung er genossen hatte: etwa drei Viertel der Stücke sind für zwei oder drei Solostimmen mit Basso continuo geschrieben, einige mit Begleitung einer Violine oder einer Gambe *ad libitum*, eine bei den Komponisten in Lüttich schon in den 1620er Jahren gängige Besetzung, die in Frankreich zu dieser Zeit aber ungewöhnlich war. Obwohl er längst seinen Platz unter den Pariser Musikern gefunden hatte, und trotz seiner schon 1647 erfolgten Einbürgerung begab sich Du Mont in die Stadt seiner Kindheit – wo seine Familie wohnte – und heiratete am 21. August 1653 in Maastricht Mechtel Loyens.

Nachdem er 1657 eine Sammlung mit dem Titel *Mélanges* veröffentlicht hatte, die etwa zwanzig Gambenpräludien und Chansons enthält sowie Motetten in wechselnder Besetzung, wurde Du Mont 1660 zum Organisten der jungen Königin Marie-Thérèse ernannt, die sich gerade mit Ludwig XIV. vermählt hatte. Mit einigen anderen Instrumentalisten und acht Sängern hatte die *Musique de la reine* die Aufgabe der musikalischen Gestaltung der Messen und der Mußstunden des täglichen Lebens der Königin und ihrer Kinder. Ein paar Jahre später wurde Du Mont für jeweils ein Halbjahr die Leitung dieser *Musique* übertragen, was die Verpflichtung zur Komposition der Musikstücke zur Unterhaltung der Königin und insbesondere der Motetten zur feierlichen Ausgestaltung der Messe in ihrer Kapelle einschloss.

Die Ämter in Diensten des Herzogs von Anjou und der Königin waren für Du Mont sicherlich von Nutzen als Sprungbrett in eine sehr viel einflussreichere Stellung, die eines *sous-maître* der Kapelle des Königs. 1663 kam es tatsächlich zur Ernennung, durch die er der verantwortliche Leiter und Kapellmeister der *Chapelle royale* wurde. Er teilte sich mit drei anderen Musikern in diese Aufgabe – jeder ein *quartier*, also ein Vierteljahr lang – und von 1668 an nur noch mit Pierre Robert. In dieser Position als Inhaber der höchsten Ämter, die ein Kirchenmusiker anstreben konnte, widmete sich Du Mont einen Teil des Jahres der Komposition von Motetten zur musikalischen Ausgestaltung der Messen des Königs, seiner Kapellmeisterstätigkeit an der Spitze der Musiker der königlichen Kapelle und der Unterweisung der *pages*, der Sängerknaben. Ohne sein Organistenamt an der Kirche Saint-Paul aufzugeben – das er sein ganzes Leben lang versah – folgte er dem Hof während seiner Dienstzeiten in alle seine Residenzen. Er war in den Kapellen des Louvre und der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris tätig, in den Schlosskapellen von Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, Versailles und Chambord. Zum endgültigen Umzug des Hofes nach Versailles kam es erst im Jahr 1682 gegen Ende der Laufbahn von Du Mont, und er wirkte folglich nur in der vorläufigen Kapelle, die erst 1710 in die Kapelle umgewandelt wurde, wie wir sie heute kennen.

Du Mont komponierte immer noch Motetten in kleiner Besetzung für die tägliche königliche Messe, doch wurden von ihm für den zweiten Teil der Messfeier auch Werke größerer Dimensionen verlangt. Mit den Musikern und Sängern, die ihm zur Verfügung standen, und ausgehend von den Vorbildern seiner Vorgänger – Jean-Veillot beispielsweise – wie auch der Gattung für kleine Vokalbesetzung, die er selbst seit seiner Jugend pflegte, entwickelte er eine Motette für Doppelchor (*Petit chœur* und *Grand chœur*), großangelegte Werke mit Begleitung eines Instrumentalensembles in wechselnder Besetzung. In den zwanzig Jahren seines Wirkens an der *Chapelle royale* komponierte er an die siebzig *Grands motets* und um die hundert *Petits motets* für Solostimmen,

von denen drei Viertel für die Sänger der *Chapelle* bestimmt waren. Diese Kompositionen sind heute zum großen Teil verloren, und wir haben nur durch die lateinischen Texte Kenntnis von ihnen, aber die im Druck erschienenen Motettensammlungen – 1668 und 1681 die *Petits motets*, 1686 die *Grands motets* – und einige wenige überlieferte Handschriften enthalten ebenso großartige wie vielgestaltige Beispiele der Werke, die den Nachfolgern Du Monts an der *Chapelle royale* als Vorbilder dienten.

LAURENCE DECOBERT
Übersetzung Heidi Fritz

Die *Motets pour la Chapelle du roy* von Du Mont und die Entwicklung der „symphonie“ der *Musique de la Chapelle*

Die 1686, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten erschienenen *Motets pour la Chapelle du roy* von Du Mont sind der dritte und letzte Teil einer „auf ausdrücklichen Wunsch Seiner Majestät“ als Prachtausgabe gedruckten Motettensammlung für großen Chor, die auch Werke von Lully und Robert enthält. Die Sammlung, die 20 der von dem Komponisten erhaltenen 26 Motetten enthält – die anderen 6 sind als Handschriften überliefert – ist somit ein umfangreiches „musikalisches Memorandum“ des Musikers, der von 1663 bis 1683 während der ersten Hälfte der Regierungszeit Ludwigs XIV. Kapellmeister der *Chapelle royale* war.

Diese Jahre waren eine fruchtbare Schaffensperiode, in deren Verlauf Du Mont zusammen mit Robert, der den Dienst in der *Chapelle* im Wechsel mit ihm versah, ein neues Musikrepertoire für die tägliche Messe des Königs erarbeitete, bestehend in Motetten für Solostimmen, großen Chor und Instrumente (Motetten für großen Chor oder *Grands motets*) und Stücken kleinerer Dimensionen für Solostimmen (Elevationen oder *Petits motets*). Die Ersteren waren darauf angelegt, das Format der repräsentativen Staatsmusik aus besonderem Anlass, die, von der gesamten *Musique du roi* ausgeführt – insbesondere den berühmten *Vingt-quatre Violons*, die dazu da waren, den Darbietungen der *Musique de la Chambre* und der *Musique de la Chapelle* zusätzlichen Glanz zu verleihen – den jungen Ludwig XIV. zu Beginn seiner Regierungszeit so beeindruckt hatte, für die „tägliche Messe“ tauglich zu machen.

Die Motetten für großen Chor von Du Mont sind somit Musterbeispiele der Entstehung und Entwicklung einer Gattung und damit auch der Bedingungen ihrer Darbietung in der Kapelle des Königs. Die große Neuerung in der *Musique de la Chapelle* zwischen 1663 und 1683 war die Einführung eines Instrumentalensembles für die Vorspiele und die Ritornelle, die Begleitung einiger Soli und die Verstärkung der Chöre durch ein Schema mehr oder weniger strenger Stimmverdoppelung. Während dieser ganzen Zeit war diese „symphonie“ verhältnismäßig gering besetzt, aber sie wurde immer stärker ausgebaut. Wie genau diese Entwicklung verlief, ist schwer zu sagen insofern, als die Werke, so wie sie uns überliefert sind, nicht so ganz mit den (wenigen) historischen Fakten übereinstimmen.

Die instrumentale Besetzung der *Motets* Du Monts von 1686 geht von einem fünfstimmigen Streichersatz aus, wie er damals in der französischen Musik bevorzugt wurde, aber in untypischer Disposition: ein Trio, bestehend aus zwei *dessus de violon* und Bass, und zwei Lagenstimmen (*haute-contre* und *taille de violon*), eine Mischform, die nicht dem sonst üblichen Quintett entsprach – zwei *dessus de violon*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* und *basse de violon* – das am französischen Hof seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert Standard war. Jean Duron, der Unbeholfenheiten, Fehler und Regelverstöße in der kontrapunktischen Faktur wie auch der Behandlung und Disposition der instrumentalen Stimmverdoppelung der Vokalstimmen nachgewiesen hat – sie haben mitunter ein Ausmaß, das es als kaum vorstellbar erscheinen lässt, dass sie aus der Feder eines sonst so tüchtigen Kontrapunktikers stammen sollen – hat die Echtheit der Mittelstimmen der Motetten von Du Mont angezweifelt, zumindest in der Form, wie sie im Druck von 1686 überliefert sind: es gilt heute als gesichert, dass es sich dabei um mehr oder weniger geglückte posthume Bearbeitungen handelt, die wahrscheinlich mit der Absicht vorgenommen wurden, die „symphonie“ dieser älteren Motetten an einen neuen Standard anzupassen, den Ludwig XIV. 1683 gefordert hatte, als Du Mont und Robert von neuen *sous-maîtres* abgelöst wurden.

Dennoch sind die *Motets* von 1686 unübersehbar von der Entwicklung des Instrumentalensembles der *Musique* der „ersten“ Kapelle Ludwigs XIV. geprägt. Der erste große Schritt dieser Entwicklung vollzog sich zwischen den frühen 1660er Jahren und 1673. Die Quellen sind nicht sehr aussagekräftig, doch zeichnen sich zwei mögliche Abläufe ab. Einem ersten Szenario zufolge, das in einer Prachthandschrift des Abbé Chupperelle (seit 1702 Kantor der *Musique de la Chapelle* und ältester Augenzeuge) belegt ist, hätte das Instrumentalensemble der Kapelle zunächst lediglich in einem *dessus de violon* bestanden (Anfang der 1660er Jahre), zu dem schon bald ein zweiter *dessus de violon* und ein Bass hinzutrat: diese Entwicklung wird nicht genau datiert, er grenzt sie aber auf den Zeitraum ein, in dem der König meist in Saint-Germain-en-Laye residierte, also zwischen 1666 und 1682. Auf dieser Entwicklungsstufe hätten wir es also mit

einem dreistimmigen Streichersatz zu tun, und eine musikalische Analyse scheint das zu bestätigen. In allen Motetten dieser Zeit – denen von Du Mont wie denen von Robert – ist das Instrumentaltrio, bestehend aus den beiden *dessus de violon* und dem Bass, ein wirklich organischer Bestandteil, strukturell verankert in einem durchhörbaren, ungekünstelten Kontrapunkt und einer insgesamt fülligen und ausgewogenen Harmonik, die nicht auf die Unterstützung von Mittelstimmen angewiesen ist. Das erste vollständige Verzeichnis der Instrumentalisten der *Musique de la Chapelle*, das in den *États de la France* (Rechnungsbücher) für das Jahr 1692 enthalten ist und jeden Musiker mit dem Jahr seines Eintritts in besagten Klangkörper verzeichnet, nennt schon 1661 einen Musiker, der die *taille de violon* spielt. Das lässt den Schluss zu, dass schon zu dieser Zeit der Streichersatz vierstimmig war – Trio mit zusätzlicher Lagenstimme – was aber nicht der instrumentalen Disposition der überlieferten Motetten entspricht und mit der obigen Hypothese nicht zu vereinbaren ist: vielleicht war es so, dass diese *taille* nur gelegentlich zum Einsatz kam, zusätzlich zur „Kernbesetzung“ in Gestalt des Trios. Ein zweiter wichtiger Schritt in der Entwicklung des Instrumentalensembles der *Chapelle* fällt, ausgehend von den Verzeichnissen der *États de la France*, in das Jahr 1673, denn dann kommt eine zweite „Mittelstimme“, der *haute-contre de violon*, zum Trio und zur *taille* hinzu: diese Disposition entspricht der „Mischform“ des fünfstimmigen Streichersatzes der Motetten von 1686.

Diese Streicherkerndbesetzung, verstärkt durch die Orgel – und vielleicht, wie Chupperelle ausführt, ein Spinett und ein oder zwei Lauten (eine gespielt vom Lautenlehrer der Kinder?) – wird von 1663 an durch eine „*grosse-basse*“ erweitert (*États de la France*). Dabei handelt es sich wahrscheinlich um ein Instrument, das geeignet war, die Bässe in der tiefen Oktav, im Sechzehnfußton zu verstärken, und das von einem Musiker gespielt wurde, der, wie in den *États de la France* vermerkt ist, auch die Theorbe spielen konnte: diese „*grosse-basse*“ wäre demnach ein Instrument mit Bündeln, vermutlich aus der Gambenfamilie (der *violone*, der, wie man weiß, damals in Frankreich gebräuchlich war?). 1668 kam noch ein Fagott hinzu. Was die Flöten betrifft, so ist den *États de la France* zu entnehmen, dass sie erst 1691 in die *Chapelle* Eingang fanden. Bei Chupperelle finden sich jedoch Anhaltspunkte für die Vermutung, dass schon vor dieser Zeit, vielleicht schon Ende der 1660er Jahre Flöten, „Blockflöten“ oder „Querflöten“, verwendet wurden. Die von 1691 an als Flötisten der *Chapelle* erwähnten Musiker gehören übrigens alle einer Familie an, den Pièche, die seit dieser Zeit in Diensten des Königs standen.

Bei der vorliegenden Einspielung hat Sébastien Daucé alle diese Erkenntnisse berücksichtigt und den Versuch gemacht, die musikalischen Besonderheiten zu den historischen Fakten in Beziehung zu setzen; dabei ging er so vor, dass er mit großer Sachkenntnis unter den Motetten für großen Chor eine Auswahl traf und für jede eine spezielle instrumentale Besetzung wählte. Drei der hier eingespielten Motetten sind vor 1673 entstanden: *O Mysterium* (1666), *O aeternae misericors Deus* (1668) und *Memorare* (1672), eine Auswahl, die es Daucé erlaubt, beide Hypothesen der ersten Phase der Entwicklung der „*symphonie*“ durchzuspielen. Bei den ersten beiden Motetten gab er der ersten Hypothese den Vorzug: dreistimmiger Streichersatz mit zwei *dessus de violon* und Bass, so dass der organische und füllige Trioklang zur Geltung kommt ohne die stark fehlerhaften und wahrscheinlich später hinzugefügten oder neu komponierten Lagenstimmen, wie sie in der Ausgabe von 1686 enthalten sind. Im Fall von *Memorare* von 1672 wurde die zweite Hypothese als die plausiblere angesehen: diese Motette wird daher mit vierstimmigem Streichersatz ausgeführt, dem um eine *taille* „erweiterten“ Trio, aber vollständig neu geschrieben. Es ist interessant, sich diese Motette einmal genauer anzusehen. Die beiden Lagenstimmen von 1686 spielen häufig im Unisono (es ergibt sich also ein vierstimmiger Satz): das liegt vielleicht daran, dass der Bearbeiter eine einzige Lagenstimme vor Augen hatte (wahrscheinlich die *taille*, das lassen die historischen Fakten vermuten) und dass er eine zweite korrekt davon ableiten konnte oder wollte (den *haute-contre*, der noch fehlerhafter ist als die zuvor Genannte), als er den Satz zur Fünfstimmigkeit „erweiterte“. Man neigt deshalb bei dieser Motette dazu, die *taille* von 1686 als authentisch anzusehen. Sie ist zwar weniger fehlerhaft als die Stimme des *haute-contre*, wirkt aber ziemlich unbeholfen, vor allem dort, wo die beiden Stimmen nicht im Unisono spielen: hat vielleicht der Bearbeiter, als er den *haute-contre* hinzufügte, das musikalische Material der *taille* des Originals auf zwei „neue“ Stimmen verteilt? Auch die drei Motetten dieser Zeit werden von der „*grosse basse*“ begleitet, die schon 1663 in der *Chapelle* belegt ist. Es sei zudem darauf hingewiesen, dass das Fagott, das 1668 in Gebrauch kam, in allen Motetten dieser Einspielung Teil der Besetzung ist; einzige Ausnahme ist das *O Mysterium* von 1666.

Die anderen beiden hier eingespielten Motetten für großen Chor, *Super flumina Babylonis* und *O dulcissima*, sind nach 1673 entstanden, dem Jahr, in dem wahrscheinlich der *haute-contre de violon* hinzukam. Bei diesen Motetten, 1674 bzw. 1679 entstanden, hielt Daucé am historisch belegten fünfstimmigen Streichersatz fest (Trio + *haute-contre de violon* und *taille de violon*). In diesen Werken ist das Trio der strukturelle Kern, aber in einem Kontrapunkt, der eher für einen erweiterten Streichersatz gedacht zu sein scheint. Die beiden in der Ausgabe von 1686 abgedruckten Mittelstimmen haben tatsächlich etwas mehr Substanz, sind aber nicht ganz frei von den unvermeidlichen Fehlern und Ungeschicklichkeiten. Wie die Stimme der *taille des Memorare* sind deshalb beide für diese Einspielung neu geschrieben worden.

THOMAS LECONTE
Centre de Musique Baroque de Versailles
Übersetzung Heidi Fritz

Memorare

Souvenez-vous, ô très miséricordieuse Vierge Marie, qu'on n'a jamais entendu dire qu'aucun de ceux qui ont eu recours à votre protection, imploré votre secours et demandé votre intercession ait été abandonné. Animé d'une pareille confiance, ô Vierge des Vierges, ô ma mère, je cours, je viens à vous, et pêcheur gémissant je me jette à vos pieds. Ô Mère du Verbe, ne méprisez pas mes prières, mais écoutez-les favorablement, et daignez les exaucer.

Jesu dulcedo cordium

Jésus, douceur des cœurs,
Fontaine vive,
Lumière des esprits,
Tu dépasses toute joie et tout désir.

Quand tu visites notre cœur,
Alors brille pour lui la vérité
Et s'avilit la vanité du monde,
Alors la charité nous réchauffe du dedans.

Jésus, sois notre joie,
Toi qui es notre récompense future.
Que notre fierté soit en toi,
Pour les siècles sans fin.

Vous tous, reconnaissez Jésus,
Sollicitez son amour.
Cherchez ardemment Jésus,
Et brûlez d'ardeur en cette recherche.

Desidero te millies

Mille fois je te désire,
Jésus mien, quand viendras-tu ?
Quand m'apporteras-tu la joie ?
Quand pourrai-je me rassasier de toi ?

Déjà, ce que je cherche, je le vois,
Ce que je désire, je le tiens.
L'amour de Jésus me tient languissant,
Et tout entier mon cœur me brûle.

O æterne misericors Deus

Ô Dieu éternel et bienveillant, ô vérité éternelle, vérité d'amour, éternité amoureuse ! Viens guérir notre cécité de manière à ce que les épreuves éphémères du temps présent puissent nous donner une idée des terribles châtements éternels de demain. Conduis-nous et apprend-nous à posséder des biens périssables, de manière à ne pas être dépossédés de ceux qui sont éternels. Ainsi nous pleurons les péchés que nous avons commis pour échapper au supplice éternel. Ainsi, nous accordons l'hospitalité afin de ne pas manquer les demeures éternelles. Ainsi nous avançons-nous sur la route, afin

1 | Memorare

Memorare, o piissima Virgo Maria, non esse auditum a sæculo, quemquam ad tua currentem præsidia, tua implorantem auxilia, tua petentem suffragia esse derelictum. Ego tali animatus confidentia, ad te Virgo virginum Mater curro, ad te venio, coram te gemens peccator assisto. Noli Mater verbi verba mea despicere sed audi propitia et exaudi.

2 | Jesu dulcedo cordium

Jesu dulcedo cordium,
Fons vivus lumen mentium
Excedens omne gaudium,
Et omne desiderium.

Quando cor nostrum visitas
Tunc lucet ei veritas,
Mundi vilescit vanitas,
Et intus fervet charitas.

Sis Jesu nostrum gaudium
Toi qui es futurus præmium,
Sit nostra in te gloria,
Per cuncta semper sæcula.

Jesum omnes agnoscite
Amorem ejus poscite,
Jesum ardentem quærite,
Quærendo inardescite .

3 | Desidero te millies

Desidero te millies,
Mi Jesu, quando venies.
Me lætum quando facies,
Me de te quando saties.

Jam quod quæsi video,
Quod concupivi teneo,
Amore Jesu langueo,
Et corde totus ardeo.

4 | O æterne misericors Deus

O æterne misericors Deus, o æterna veritas, o vera charitas, o chara æternitas! Cæcitati nostræ sic medere ut e præsentibus et brevibus ærurnis agnoscamus futuras horribiles æternas pœnas. Duc nos et doce nos ut bona peritura sic possideamus, ne amittamus æterna. Commissas noxas sic lugeamus, ut supplicium evadamus æternum. Sic nos geramus in hospitio, ne mansionibus æternis excidamus. Sic progrediamur in via, ne repellamur a patria : o æternitas, o profunda, o abyssalis æternitas, o quam longa æternitas, o momentum!

Memorare

Remember, O most gracious Virgin Mary, that never was it known that anyone who fled to thy protection, implored thy help, or sought thy intercession was left unaided. Inspired with this confidence, I fly to thee, O Virgin of virgins, my Mother; to thee do I come; before thee I stand, sinful and sorrowful. O Mother of the Word Incarnate, despise not my petitions, but hear and answer me.

Jesu dulcedo cordium

Jesus, hearts' delight,
Fountainhead, illumination
Of the mind, surpassing
All joy and all desire.

When thou dost visit our heart,
The truth shineth through,
The vanity of this world is base,
And charity warmeth us from within.

Jesus, be our joy,
Thou who art our future reward.
May thou be our pride
For ever more.

Recognise ye Jesus all,
Request his love,
Seek Jesus fervently,
Ardent in your quest.

Desidero te millies

A thousand times I yearn for thee,
O Jesus mine, when comest thou?
When wilt thou bring me gladness?
When wilt thou satisfy my craving?

Already I see what I aspire to,
I hold that for which I crave.
For the love of Jesus I languish,
And my whole heart burneth with desire.

O æterne misericors Deus

O, eternal merciful God, O eternal truth, O true charity, O charitable eternity! Come heal our blindness so that the fleeting trials of our day remind us of the fearful eternal punishments of tomorrow. Lead us and teach us to possess perishable things in such a way that we may not be deprived of those that are eternal. Thus we bewail the sins that we have committed in order to escape from eternal torments. Thus we offer hospitality so as not to be excluded from the eternal mansions. Thus we progress on our way so as not to be cast out from the fatherland. O eternity, O deep, oh fathomless eternity, oh prodigious

Memorare

Bedenke, o heiligste Jungfrau Maria, nie hörte man davon, dass jemand, der deinen Schutz suchte, dich um Hilfe bat oder deinen Beistand erlebte, abgewiesen wurde. Beseelt von dieser Zuversicht, flehe ich zu dir, o Jungfrau aller Jungfrauen, meine Mutter; zu dir komme ich; vor dir stehe ich voller Sünde und Betrübnis. O Mutter des fleischgewordenen Wortes, weise meine Bitte nicht ab, sondern höre mich an und antworte mir.

Jesu dulcedo cordium

Jesus, meines Herzens Freude,
Urquell, Erleuchtung
des Geistes, größer als
alle Freude und Sehnsucht.

Wenn du in unser Herz kommst,
wird es von Wahrheit erleuchtet,
die Eitelkeit dieser Welt verschwindet
und Barmherzigkeit erwärmt uns.

Jesus, sei unsere Freude,
du, unser zukünftiger Lohn.
Auf dich wollen wir stolz sein
jetzt und immerdar.

Ihr alle sollt Jesus erkennen.
Bittet um seine Liebe,
sucht inbrünstig nach ihm
mit flammendem Herzen.

Desidero te millies

Tausendmal habe ich nach dir verlangt,
o mein Jesus, wann kommst du?
Wann bringst du mir Freude?
Wann wirst du mein Verlangen stillen?

Schon erblicke ich, was ich ersehne,
ich erhalte, wonach ich verlange.
Nach Jesu Liebe verzehere ich mich,
und mein Herz steht in Flammen.

O æterne misericors Deus

O ewiger gnädiger Gott, o ewige Wahrheit, o wahre Barmherzigkeit, o barmherzige Ewigkeit! Komm und heile uns von der Blindheit, damit die flüchtigen alltäglichen Versuchungen uns an die schrecklichen ewigen Strafen der Zukunft erinnern. Leite und lehre uns, die vergänglichen Dinge so zu beherrschen, dass wir nicht der ewigen Dinge beraubt werden. Somit bereuen wir die Sünden, die wir begangen haben, damit wir der ewigen Bestrafung entgehen. Wir bieten Gastfreundschaft, damit wir nicht von der himmlischen Wohnstatt ausgeschlossen werden. Wir gehen auf unserem Weg voran, damit wir

de ne pas être rejetés hors de la patrie. Ô éternité, ô profonde, ô insondable éternité, ô prodigieuse étendue de l'éternelle éternité ! Et pourtant, n'est-ce pas que d'un seul moment que dépend toute destinée éternelle ? Ô éternité ! Comme il est rare que tu sois prise en considération par l'intelligence des hommes ! Comme il est rare que tu sois prise en considération par nos intelligences ! Éternité : qui peut l'exprimer, qui peut la concevoir, qu'est-ce que l'éternité ? Je pense à mille années, je pense à ces milliers d'années qui composent tous ces moments et tous ces instants depuis la création du monde jusqu'à son achèvement, et de l'éternité je ne sais rien. Ô instant fugitif dont dépend notre destinée ! Ô éternité !

Sub umbra noctis profundæ

(Pierre Perrin ¹)

Pour l'élévation de l'hostie.

Sous l'ombre des profondes nuits,
Nous languissons dans un triste silence.
Misérables Pécheurs, pressez de mille ennuis,
Et touchez des remords de notre conscience.
Ô Consolateur généreux !
Unique espoir des malheureux !
Console-nous dans nos disgrâces,
Et lave nos péchés dedans l'eau de tes grâces.

O Mysterium

(Pierre Perrin ²)

Pour le jour de la Trinité.

Ô Mystère adorable,
Profond, inconcevable,
Où l'Unité se joint avec la Trinité !
Où l'Estre incomparable
Trouve un Estre pareil en toute qualité !
Où l'Éternel engendre une Essence éternelle,
Un et divers, égal et mesuré ;
Et par l'un et par l'autre un souffle est respiré,
Semblable à son modèle.
Chantez à ce grand Dieu des Cantiques d'honneur,
Peuple ! réjouissance :
Confessez le grand Nom, célébrez la puissance
De l'un et du triple Seigneur.
Mais ô quelle erreur vous inspire !
Pourquoy chanter l'immensité
De cette Auguste Trinité ?
Quittez l'Orgue, quittez la Lyre.
Taisez-vous, taisez-vous, profane, et révérez
Ce secret admirable.
Pourquoy sonder l'impénétrable ?
Pourquoy parler de l'ineffable ?
Prosternez-vous et l'adorez.

Unde pendet æternæ æternitas: o æternitas!
Quam raro versaris in mentibus hominum, quam
raro versaris in mentibus nostri! Æternitas! Quis
exprimat? Quis concipiat? Quid fit æternitas?
Cogito mille annos, cogito tot annorum millia,
quod sunt momenta, seu puncta in toto tempore a
condito mundo, usque ad ejus consummationem,
et de æternitate nihil habeo: o momentum!
Unde pendet æternæ æternitas: o æternitas!

5 | Sub umbra noctis profundæ

(Pierre Perrin ¹)

In Elevatione Hostiæ.

Sub umbra noctis profundæ,
Languemus in silentio.
Animæ miseræ, fontes et immundæ ;
Nos opprimit afflictio,
Et criminum compunctio.
Consolator afflictorum,
Spes unica miserorum,
Pœnitentes justifica,
Et mœrentes lætifica.

6 | O Mysterium

(Pierre Perrin ²)

In festo Trinitatis.

O mysterium venerabile,
Altum ? profundum, impenetrabile:
In quo trina colitur Unitas,
Et una Trinitas :
Ubi coævum Æternum parit,
Ubi nulli compar æqualem reperit,
Mensus et immensus,
Idem et diversus;
Et ab utroque spiratur halitus,
Utrique similis et compar Spiritus.
Festa læti celebrate,
O Populi! jubilate :
Et uni simul et trino
Confitemini Domino.
Sed quis error? Quid cantatis
Tantæ laudes Trinitatis?
Ponite lyras et psalteria.
Silete, silete,
Et adorare
Sacrosancta mysteria.
Inscrutable
Quid scrutamini?

extent of eternity! And yet, does not every eternal destiny
depend on a single moment? O eternity! How rare it is
that man's mind contemplates thee! How rare a thing
it is that our minds contemplate thee! Eternity: who
can express it? Who can conceive it? What is eternity?
I imagine thousands of years, imagine those thousand
of years that comprise all those moments and all those
instants from the creation of the world until its ending,
and of eternity I understand nothing. O fleeting instant
on which depends our eternal destiny! Oh eternity!

Sub umbra noctis profundæ

(Pierre Perrin ¹)

At the Elevation of the Host.

In the shadow of deep darkness,
Silently we grieved.
Wretched souls, base and impure,
We were tormented by sorrow
And remorse for our offences.
O comforter of the afflicted,
Man's only hope in his wretchedness,
Have mercy on those who repent,
And bring joy to those who grieve.

O Mysterium

(Pierre Perrin ²)

For Trinity.

O venerable Mystery,
Lofty, profound, unfathomable,
In which the Threefold inhabits the Unity
And the One inhabits the Trinity!
In which the Eternal begets a Coeval,
In which the Incomparable finds an Equal,
Measurable and immeasurable,
The same and different;
And they exhale a breath
Similar to each other and to that of the Spirit.
Celebrate festivals of joy,
O people! Rejoice!
Give thanks
To the One and Threefold Lord!
But what is this error? Why do you sing
Such praise of the Trinity?
Lay down your lyres and your psalteries!
Be silent, be silent,
And adore
These most sacred mysteries.
Why do you seek to fathom
The unfathomable?

nicht aus dem Vaterland verwiesen werden: O Ewigkeit,
o tiefe, abgrundtiefe Ewigkeit, o gewaltig große Ewigkeit!
Und hängt nicht doch jedes ewige Schicksal von einem
einzigsten Augenblick ab? O Ewigkeit! Wie selten kommt
es vor, dass des Menschen Geist dich betrachtet! Wie
selten betrachten wir dich! Ewigkeit: wer kann sie
ausdrücken? Wer kann sie verstehen? Was ist Ewigkeit?
Ich stelle mir Tausende Jahre vor, stelle mir die Tausende
von Jahren vor, die jeden Moment von der Erschaffung
der Welt bis an ihr Ende umfassen und verstehe doch
nichts von Ewigkeit. O flüchtiger Augenblick, von
dem unser ewiges Schicksal abhängt! O Ewigkeit!

Sub umbra noctis profundæ

(Pierre Perrin ¹)

Bei der Erhebung der Hostie

Im Schatten tiefer Finsternis
grämten wir uns schweigend.
Elende Seelen, niedrig und unrein,
wurden wir von Kummer gequält
und von der Reue über unsere Vergehen.
O Tröster der Geplagten,
einzige Hoffnung des Menschen in seinem Elend,
hab Erbarmen mit denen, die bereuen
und schenke Freude den Betrüben.

O Mysterium

(Pierre Perrin ²)

Zum Trinitatisfest.

O heiliges Mysterium,
erhaben, tiefgründig, unfassbar,
in dem die Dreifaltigkeit in der Einheit enthalten ist
und die Einheit in der Dreifaltigkeit!
In dem das Ewige das Gleichzeitige erzeugt,
in dem das Unvergleichliche ein Gleiches findet,
messbar und unermesslich,
gleich und verschieden.
Und sie verströmen einen Atem,
der beiden und auch dem Heiligen Geist gleicht.
Feiert Freudenfeste,
ihr Völker! Freut euch!
Dankt dem einen
und dreieinigen Gott!
Aber welch ein Irrtum! Warum singt ihr
zum Lob der Dreieinigkeit?
Legt eure Leiern und Psalter weg!
Seid still, seid still
und betet
die heiligsten Mysterien an!
Warum sucht ihr
das Unergründliche zu ergründen?

¹ *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

² *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

¹ *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

² *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

¹ *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

² *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

¹ *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

² *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665.

Ineffabile
Quid effamini?
Procumbite, veneramini.

Ave regina cælorum

Je vous salue, Reine des cieux,
Maîtresse des Anges ;
Je vous salue, racine sacrée, porte sainte,
Par laquelle la lumière est entrée au monde.
Réjouissez-vous, Vierge glorieuse,
Belle entre toutes les Vierges,
Nous vous saluons dans l'éclat de votre gloire :
Rendez-nous Jésus-Christ proplice.

(d'après L'office complet du paroissien suivant le
bréviaire de Paris et celui de Rome, 1761)

O dulcissima

Ô très douce et à jamais bénie vierge Marie, mère de
notre Seigneur, temple gracieux de Dieu, sanctuaire
de l'Esprit saint, porte du royaume des Cieux.
Votre nom est comme une huile qu'on a répandue : c'est
pourquoi les jeunes filles vous aiment. Entraînez-moi après
vous, nous courrons après vous à l'odeur de vos parfums ;
nous nous réjouirons en vous et nous serons ravis de joie,
en nous souvenant que vos mamelles sont meilleurs que
le vin : ceux qui ont le cœur droit vous aiment. Vos lèvres,
ô mon épouse, sont comme un rayon qui distille le miel ;
le miel et le lait sont sous votre langue, et l'odeur de vos
vêtements est comme l'odeur de l'encens. Ma sœur, mon
épouse, est un jardin fermé, une fontaine scellée, des puits
d'eaux vivantes qui coulent avec impétuosité du Liban.
Vous êtes belle, ô Marie, notre mère à tous, belle
et pleine de douceur comme Jérusalem : vous vous
avancerez comme l'aurore lorsqu'elle se lève, belle
comme la lune et éclatante comme le soleil.
Mère de miséricorde et de l'amour pur, tournez vos
oreilles vers nos prières indignes de ta bonté, et soyez
miséricordieuse et bienveillante, envers nous qui sommes
misérables. Soyez pour nous un secours en toutes choses.

(d'après Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *La Sainte
Bible*, 1705, *Cantique des cantiques*)

Quam pulchra es

Que vous êtes belle, ô mon amie, que vous êtes belle.
Vos yeux sont comme ceux des colombes,
sans ce qui est caché au dedans.
Vos cheveux sont comme des troupeaux de chèvres,
Vos dents sont comme des troupeaux de brebis tondues,
Vos lèvres sont comme une bandelette
d'écarlate et votre parler est agréable.

8 | Ave regina cælorum

Ave regina cælorum,
Ave domina angelorum;
Salve radix, salve porta,
Ex qua mundo lux est orta:
Gaude Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa:
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.

9 | O dulcissima

O dulcissima et in æternum benedicta Virgo
Dei genitrix Maria, gratissimum Dei templum,
Spiritus sancti sacrarium, janua regni cælorum.
Oleum effusum nomen tuum: ideo adolescentulæ
dilexerunt te. Trahe me post te, curremus in
odorem unguentorum tuorum: exultabimus et
lætabimur in te, memores uberum tuorum super
vinum: recti diligunt te. Favus distillans labia
tua sponsa, mel et lac sub lingua tua: et odor
vestimentorum tuorum sicut odor thuris. Hortus
conclusus, soror mea sponsa fons signatus,
puteus aquarum viventium quæ fluunt impetu de
Libano. Pulchra es o Maria mater nostra, suavis et
decora sicut Jerusalem: progredieris quasi aurora
consurgens, pulchra ut Luna, electa ut Sol.
Mater misericordiæ et pulchræ dilectionis,
inclina aures tuæ bonitatis indignis
supplicationibus nostris, et esto nobis miseris
pia et propitia. Et in omnibus auxiliatrix.

10 | Quam pulchra es

Quam pulchra es amica mea.
Oculi tui columbarum absque eo quod intrinsecus
Capilli tui sicut greges caprarum, [latet
Dentes tui sicut greges tonsarum,
Sicut vita cocinea labia tua
Et eloquium tuum dulce,

Why do you speak
Of the ineffable?
Bow down and venerate them.

Ave regina cælorum

Hail, Queen of Heaven,
Hail, sovereign of Angels.
Hail, sacred root, hail, holy gateway,
Bringing light to this world.
Rejoice, glorious Virgin,
Fairer than all others,
Fare thee well, O most noble Virgin,
And pray to Jesus Christ on our behalf.

O dulcissima

O most sweet and forever blessed Virgin Mary, Mother
of God, most grateful temple of God, the sacristy of
the Holy Ghost, the gate of the kingdom of heaven.
Thy name is as oil poured out: therefore young maidens
have loved thee. Draw me, we will run after thee to
the odour of thy ointments; we will be glad and rejoice
in thee, remembering thy breasts more than wine:
the righteous love thee. Thy lips, my spouse, are as a
dropping honeycomb, honey and milk are under thy
tongue; and the smell of thy garments, as the smell
of frankincense. My sister, my spouse, is a garden
enclosed, a fountain sealed up, the well of living
waters, which run with a strong stream from Libanus.
Thou art beautiful, O Mary, our mother, sweet and
comely as Jerusalem; thou shalt come forth as the
morning rising, fair as the moon, bright as the sun.
O Mother of Mercy and fair love, incline the ears
of thy pity unto my unworthy supplications, and
be pitiful to me a most wretched sinner, and
be unto me a merciful helper in all things.

(after the Douay-Reims version of the Bible, *Song of
Solomon*, and *The Primer* . . . in Latin and English, 1599)

Quam pulchra es

How beautiful art thou, my love, how beautiful art thou!
Thy eyes are doves' eyes, besides what is hid within.
Thy hair is as flocks of goats,
Thy teeth as flocks of sheep,
Thy lips are as a scarlet lace:
And thy speech sweet.

Warum spricht ihr
vom Unaussprechlichen?
Verneigt euch und betet sie an.

Ave regina cælorum

Sei begrüßt, Himmelskönigin,
sei begrüßt, Herrscherin der Engel,
sei begrüßt, heilige Wurzel, heilige Pforte,
die das Licht in diese Welt bringt.
Frohlocke, ruhmreiche Jungfrau,
schöner als alle anderen,
lebe wohl, vornehmste Jungfrau,
und bitte bei Jesus Christus für uns.

O dulcissima

O süßeste und ewig gebenedeite Jungfrau Maria,
Gottesmutter, anmutiger Tempel Gottes, die Sakristei des
Heiligen Geistes, das Tor zum himmlischen Königreich.
Dein Name ist wie das Ausgießen des Öls: darum haben
junge Mädchen dich geliebt. Zieh mich zu dir hin, wir
wollen dir folgen mit dem Duft deines Öls. Wir werden uns
freuen, und Dir zujubeln und mehr an deine Brüste als an
Wein denken: die Gerechten lieben dich. Deine Lippen,
meine Gemahlin, sind wie eine tropfende Honigwabe,
unter deiner Zunge sind Honig und Milch, und deine
Gewänder duften wie Weihrauch. Meine Schwester,
meine Gemahlin ist wie ein umfriedeter Garten, wie eine
ausgezeichnete Quelle, ein Brunnen mit Lebenswasser,
das in kräftigem Strom aus dem Libanon kommt.
Du bist schön, o Maria, unsere Mutter, süß und anmutig
wie Jerusalem. Du wirst hervorkommen wie die
Morgenröte, schön wie der Mond, hell wie die Sonne.
O Mutter der Barmherzigkeit und der schönen
Liebe, neige dein gütiges Ohr unseren unwürdigen
Gebeten und sei uns elenden Sündern gnädig
und eine barmherzige Hilfe in allen Dingen.

Quam pulchra es

Wie schön du bist, meine Geliebte!
Deine Augen gleichen Taubenaugen
ohne das in ihnen Verborgene.
Dein Haar gleicht einer Ziegenherde,
deine Zähne gleichen einer Schafferherde,
deine Lippen sind wie scharlachrote Spitze:
Deine Rede ist süß.

Vous avez blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse,
Vos lèvres, ô mon épouse, sont comme
un rayon qui distille le miel ;
Le miel et le lait sont sous votre langue,
Parce que je languis d'amour.
Que vous êtes belle, ô mon amie, que vous êtes belle.

(d'après Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible*, 1705, *Cantique des cantiques*)

O præcelsum

Ô très haut et vénérable sacrement de la
piété, lien de l'amour, je t'adore, divinité
cachée, qui te voiles sous de tels signes.
Tendre Jésus, sauveur du malade, gage de guérison,
Tendre Jésus Seigneur, purifie-moi par
ton sang de mon impureté.

Super flumina Babylonis

Estant sur le bord des fleuves de Babylone,
nous nous y assîmes ; et nous souvenant de
Sion, nous ne pûmes retenir nos larmes.
Nous suspendîmes nos harpes, aux
saules qui sont au milieu d'elle.
Alors ceux qui nous avoient amenez captifs, nous
voulurent obliger de chanter des airs de réjouissance.
Et ceux qui nous avoient arrachez de nostre
païs nous dirent : Chantez-nous quelques-uns
des cantiques que vous chantiez en Sion.
Comment pourrons-nous chanter les cantiques
du Seigneur, dans une terre étrangère ?
Si je t'oublie jamais, Jérusalem, que ma
main droite sèche et soit en oubli.
Que ma langue demeure attachée à mon palais,
si je ne me souviens toujours de toi.
Si je ne me propose Jérusalem, comme
le premier objet de ma joie.
Souvenez-vous Seigneur des enfans d'Edom,
et de leurs cris, au jour de Jérusalem.

(d'après Le Psautier traduit en français avec des
nottes courtes, tirées de S. Augustin, 1674)

Traductions : Jean-Yves Hameline (1-4, 10)

Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa,
Favus distillans labia tua, sponsa mea,
Mel et lac, sub lingua tua,
Quia amore langueo.
Quam pulchra es amica mea.

11 | O præcelsum

O præcelsum et venerabile sacramentum
pietatis, vinculum charitatis, adoro te latens
deitas, quæ sub his figuris latitas.
Pie Jesu, salvator languidi, præmium sanati,
Pie Jesu Domine me immundum
munda tuo sanguine.

12 | Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis, illic sedimus et
flevimus: cum recordaremur Sion.
In salicibus in medio ejus: suspendimus organa nostra.
Quia illic interrogaverunt nos, qui captivos
duxerunt nos: verba cantionum.
Et qui abduxerunt nos: Hymnum
cantate nobis de canticis Sion.
Quomodo cantabimus canticum
Domini: in terra aliena?
Si oblitus fuero tui Jerusalem:
oblivioni detur dextera mea.
Adhæreat lingua mea faucibus
meis si non meminero tui.
Si non proposuero Jerusalem: in principio lætitiæ meæ.
Memor esto Domine filiorum Edom: in die Jerusalem.

Thou hast wounded my heart, my sister, my spouse,
Thy lips, my spouse, are as a dropping honeycomb,
Honey and milk are under thy tongue,
Because I languish with love.
How beautiful art thou, my love, how beautiful art thou!

(after the Douay-Reims version of the Bible, *Song of Solomon*)

O præcelsum

O most high and venerable pledge of piety,
bond of love, I adore thee, hidden divinity,
concealed beneath such forms.
Merciful Jesus, saviour of the sick,
promise of regained health,
Merciful Lord Jesus, purify me by thy blood of my impurity.

Super flumina Babylonis

Upon the rivers of Babylon, there we sat
and wept: when we remember Sion.
On the willows in the midst thereof we
hung up our instruments.
For there they that led us into captivity
required of us the words of songs.
And they that carried us away, said: Sing
ye to us a hymn of the songs of Sion.
How shall we sing the song of the Lord in a strange land?
If I forget thee, O Jerusalem, let my
right hand be forgotten.
Let my tongue cleave to my jaws, if
I do not remember thee.
If I make not Jerusalem the beginning of my joy.
Remember, O Lord, the children of
Edom, in the day of Jerusalem.

(after the Douay-Reims version of the Bible)

Translations: Pauline Pocknell (1, 4)
Mary Pardoe (2, 3, 5, 7, 10), Charles Johnston (6)

Du hast mein Herz verwundet, meine
Schwester, meine Gemahlin;
deine Lippen, meine Gemahlin, gleichen
einer tropfenden Honigwabe;
Honig und Milch sind unter deiner Zunge,
weil ich mich vor Liebe verzehre.
Wie schön bist du, meine Freundin!

O præcelsum

O höchstes und verehrungswürdigstes Pfand der
Frömmigkeit, Band der Nächstenliebe, ich bete dich an,
heimliche Göttlichkeit, verborgen in solchen Formen.
Barmherziger Jesus, Retter der Kranken,
Versprechen von Heilung,
barmherziger Herr Jesus, reinige mich durch
dein Blut von meiner Unreinheit.

Super flumina Babylonis

An den Wassern zu Babylon saßen wir und
weinten, wenn wir an Zion dachten.
Auf die Weiden in der Mitte hängten
wir unsere Instrumente.
Denn dort verlangten, die uns in Gefangenschaft
geführt hatten, die Worte der Lieder.
Und die uns hinwegtrugen, sagten: Singt
für uns ein Loblied von Zion.
Wie sollen wir in einem fremden Land
das Lied des Herrn singen?
Wenn ich dich, Jerusalem, vergesse, dann lass
meine rechte Hand vergessen werden.
Meine Zunge klebe an meinem Gaumen,
wenn ich nicht deiner gedenke,
wenn ich Jerusalem nicht zur Quelle
meiner Freude mache.
Gedenke, o Herr, der Kinder von Edom am Tag Jerusalems.

Übersetzung: Ingeborg Neumann

Ensemble Correspondances Sébastien Daucé **discography**

Also available digitally / Disponible également en version digitale



MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Litanies de la Vierge

Miserere H.193 / Annunciate Superi H.333
Motets pour la Maison de Guise
CD HMC 902169



MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Leçons de Ténèbres

Troisièmes leçons du Mercredi, du Jeudi
et du Vendredi
Miserere & plain chant
with Sophie Karthäuser, soprano
CD HMC 902206



ÉTIENNE MOULINIÉ

Meslanges

pour la chapelle d'un prince
CD HMC 902194



Le concert Royal de la Nuit

CD HMC 952223,24

“Les astres de la nuit. Recréation magistrale.”

Classica, CHOC de l'année 2015

“Cette partition composite a bénéficié du travail passionné, créatif et méticuleux de Sébastien Daucé et de son équipe. Une véritable jouissance sonore s'en dégage, comme en témoigne le livre-disque édité par harmonia mundi, l'une des plus originales et stimulantes sorties phonographiques de l'année 2015.”

La Croix

“Le résultat inspire non seulement le respect mais l'enthousiasme. La parfaite cohésion et la grâce inventive des musiciens de l'Ensemble Correspondances (instrumentistes et chanteurs), l'attention inspirée de leur chef font de ce disque un important tribut aux commémorations du tricentenaire de la mort de Louis XIV. Royal aussi pour le moins, le somptueux livre-disque doté d'une iconographie foisonnante (magnifiques gravures de costumes) et d'un texte passionnant.” **Le Monde**

“Élégance, raffinement, perfection du style, interprétation chaleureuse et enthousiaste... Ce *Concert Royal de la Nuit*, présenté dans un superbe livre magnifiquement illustré, est un séduisant passeport pour l'imaginaire.”

Diamant d'Opéra Magazine

“L'attachement à l'ornementation d'époque, l'usage d'archets courts, la belle polyvalence des instrumentistes et des chanteurs, aussi bons solistes que choristes, contribuent à l'extravagante beauté de ce *Concert*, véritablement royal.” **ffff de Télérama**

“Little record was kept of those who contributed music for the ballet, but Jean de Cambefort was definitely among them and Daucé has intelligently reworked incomplete sketches made 40 years after the work's performance, interpolating some passages from Francesco Cavalli and others, sung and played with tremendous verve by the suave singers and players of the Ensemble Correspondances.” **The Guardian**,

“Daucé invokes the privilege of creative licence with the interpolation of numerous extracts from operas by Italians invited to Paris by Cardinal Mazarin during the early years of the Sun King's reign... A rotating team of up to 52 musicians traverse the musical spectrum from whispered intimacy to jovial ceremony.” **Gramophone Magazine, Gramophone Editor's Choice**

“Some of the music for 'La Nuit' is genuinely atmospheric and is sung with sustained tone and exquisite ornamentation by Lucile Richardot ... The instrumental accompaniment is unfailingly attentive and often thrilling in this sumptuously presented, excellently recorded glimpse into French court ballet before Lully became the dominant figure.” **BBC Music Magazine**



„Zweieinhalb Stunden prallster Musik in 97 Nummern, eine schöner als die andere, in einer reichen Farbpalette von rosa-pastell bis feuervergoldet ... Solches Theater können nur die Franzosen. Und die Franzosen vom Ensemble Correspondances können es besonders gut, vokal wie instrumental, verschwebend zart hier, glutvoll stolz da, mal ausgelassen komödiantisch, mal tränenverhangen. Immer aber voller Lust und technisch auf der Höhe ... ein königliches, nein, ein wahrhaft sonnenkönigliches Vergnügen.“ **Bayerischer Rundfunk**

„In jedem Fall hat Daucé die kulturgeschichtlich wichtigste Neuveröffentlichung zum Todestag Ludwigs XIV. vorgelegt.“ **Rondo**

„Als schönes, repräsentatives, einem Ludwig XIV. würdiges CD-Buch kommt das Werk als Doppelalbum bei harmonia mundi heraus. Anders als im opulenten Film von Gérard Corbiau aus dem Jahr 2000, könnte der König jetzt also zu der weitgehend originalgetreuen Musik tanzen.“ **Die Welt**

„Dem Dirigenten ist es gelungen, dieses barocke Spektakel, das ein fast alle Sinne einbeziehendes Gemeinschaftswerk der darstellenden Künste war, beeindruckend auch für die Ohren alleine zu vermitteln. Eine Zeitreise ins 17. Jahrhundert, die große Kurzweil besichert.“ **Österreichischer Rundfunk**



Cet enregistrement a bénéficié du soutien de la Caisse des Dépôts et du Mécénat Musical Société Générale, grands mécènes de Correspondances, du dispositif d'aide à la filière phonographique du FCM et de la Région Auvergne-Rhône-Alpes et de l'accueil en résidence au CCR d'Ambronay. L'ensemble est aidé par la Fondation Bullukian. Il reçoit le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Rhône-Alpes) au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la Région Rhône-Alpes et de la Ville de Lyon. Il est associé au CCR d'Ambronay de 2015 à 2017. Il reçoit également le soutien régulier de la Spedidam, de l'Adami. L'ensemble Correspondances est membre de la FEVIS.

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



MÉCÉNAT MUSICAL SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
GRAND MÉCÈNE DE L'ENSEMBLE CORRESPONDANCES

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'EQUIPE

Mécénat Musical Société Générale, Association loi 1901 Siège social : 29 bd Hausmann 75009 Paris
Photographie : Rémy Lidereau - FRED & FARID



UN MÉCÉNAT POUR LA RÉUSSITE DE TOUS LES TALENTS

 @CaissedesDepots - www.groupecaissedesdepots.fr

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter

Les traductions modernes signées Jean-Yves Hameline, Pauline Pocknell et Mary Pardoe proviennent de l'édition monumentale des œuvres de Du Mont publiée aux Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (1996, 2003, 2006 & 2008), reproduits ici avec leur aimable autorisation.

Sébastien Daucé et l'ensemble Correspondances
tiennent à remercier vivement :

Thomas Leconte pour les textes du livret
La MC2 de Grenoble, Jean-Paul Angot, Martine Maurice, Antoine Pecqueur,
Jean-Luc Thorant et toute son équipe technique ;
Thomas De Grunne

Ce programme a été créé en 2015 au festival d'Ambronay



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement septembre 2015 à la MC2 de Grenoble

Production exécutive : Céline Portes & Jonathan Foraison (Correspondances)

Christian Girardin (harmonia mundi)

Direction artistique et montage : Alban Moraud - Assistante : Alexandra Evrard

Prise de son : Alban Moraud - Assistante : Aude Besnard

page 1 © Sylvain Gripoix

Photo page 15 © Bertrand Pichène

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

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902241