

CHARPENTIER

AUPRÈS DU FEU L'ON FAIT L'AMOUR

Airs sérieux & à boire
Serious airs & drinking songs



Lefilliâtre • Blondeel • Auvity
Mauillon • Buffière

Les Épopées
Stéphane Fuget

MENU

Marc-Antoine Charpentier (1643 – 1704)

AUPRÈS DU FEU L'ON FAIT L'AMOUR

76'29

Airs sérieux et à boire
Drinking songs & other serious airs

1	Auprès du feu l'on fait l'amour · H.446	1'27
2	Beaux petits yeux d'écarlate · H.448	2'44
3	Tout renaît, tout fleurit · H.468	2'21
4	Que Louis par sa vaillance · H.459bis	0'59
5	Si Claudine ma voisine · H.499b	1'20
6	Ne fripez pas mon bavolet · H.499a	2'46
7	Celle qui fait tout mon tourment · H.450	3'18
8	Ayant bu du vin claret · H.447	1'38
9	Rendez-moi mes plaisirs · H.463	2'06
10	Rentrez, trop indiscrets soupirs · H.464	2'16
11	Fenchon, la gentille Fenchon · H.454	4'54
12	Stances du Cid	6'27
	Percé jusques au fond du cœur · H.457	
	Que je sens de rudes combats · H.459	
	Père, maîtresse, honneur, amour · H.458	
13	Quoi! Rien ne peut vous arrêter · H.462	1'18
14	À ta haute valeur · H.440	1'01
15	En vain, rivaux assidus · H.452	1'27
16	Ruisseau qui nourrit dans ce bois · H.466	2'31

17	Feuillages verts, naissez · H.449a	2'27
18	Oiseaux de ces bocages · H.456	2'05
19	Tristes déserts, sombre retraite · H.469	3'52
20	Consolez-vous, chers enfants de Bacchus · H.451	1'25
21	Au bord d'une fontaine · H.443bis	6'59
22	Allons sous ce vert feuillage · H.444	2'10
23	Sans frayeur dans ce bois · H.467	2'21
24	Il n'est point de plaisir véritable	1'52
25	Non, non, je ne l'aime plus · H.455	4'54
26	Ah ! Laissez-moi rêver · H.441	5'14
27	Veux-tu, compère Grégoire · H.470	0'58
28	Ah ! Qu'on est malheureux d'avoir eu des désirs · H.443	2'28
29	Il faut aimer, c'est un mal nécessaire · H.454bis	0'58

Claire Lefilliâtre, Gwendoline Blondeel, dessus

Cyril Auvity, haute-contre

Marc Mauillon, taille

Geoffroy Buffière, basse

Les Épopées

Stéphane Fuget, clavecin et direction

Basse de violon

Alice Coquart

Basse de viole

Mathias Ferré

Théorbe et guitare

Pierre Rinderknecht

Théorbe

Léo Brunet



La Carte de Tendre, gravure de 1856
 Carte du pays imaginaire appelé «Tendre» inventé au XVIIème siècle par différentes personnalités, dont Catherine de Rambouillet, et inspiré du roman Clélie, histoire romaine de Madeleine de Scudéry (1654). On y retrouve tracées, sous forme de villages et de chemins, dans cette représentation topographique et allégorique, les différentes étapes de la vie amoureuse selon les Précieuses de l'époque.

Airs sérieux et à boire

Par Catherine Cessac

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, les airs constituent le répertoire favori des réunions aristocratiques et bourgeoises, dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler des salons où, lors de moments privilégiés, l'on pratiquait des lectures, des jeux littéraires, entrecoupés de collations, et aussi beaucoup de musique. Les compositions, parfois improvisées, et les exécutions émanaient de professionnels ou d'amateurs, la distinction entre ces catégories n'étant pas aussi signifiante qu'aujourd'hui.

Apparu dans les dernières décennies du XVI^e siècle, l'air de cour peut être défini comme une courte pièce monodique ou polyphonique, accompagnée au luth. Il désignait aussi bien des chansons à danser et à boire, des chansons gaillardes, des airs de ballet que des airs galants qui forment la majeure partie du répertoire, dans la mouvance du courant littéraire tendre et

précieux qui fleurit alors. Vers 1650, l'air de cour fait place à l'air sérieux dans lequel la voix soliste s'impose, soutenue par une basse continue, le luth laissant parfois la place au clavecin. Si l'on n'observe pas de changements fondamentaux du point de vue formel, l'écriture, elle, évolue selon le goût et le style du temps.

Charpentier a laissé une œuvre monumentale embrassant tous les genres profanes et religieux de son époque. Ayant été très peu éditée, cette œuvre est pour l'essentiel conservée dans des manuscrits autographes couvrant plus de quatre mille pages. Pourtant, la quarantaine d'airs qui nous sont parvenus, à l'exception d'un seul (*À ta haute valeur*), proviennent de sources étrangères à ce corpus, notamment imprimées, comme les *Recueils d'airs sérieux et à boire* édités par Christophe Ballard et surtout le *Mercur galant*, périodique mensuel visant à informer

sur le plan politique et culturel la France entière, par le truchement d'un dialogue entre le rédacteur et une correspondante imaginaire, ce qui permet de légitimer le ton galant dans lequel les chroniques sont souvent rédigées. Les rapports de Charpentier et de Jean Donneau de Visé, fondateur et responsable de la gazette, qui collaborent dans les années 1670-1680 dans plusieurs pièces pour le théâtre (*Circé*, *L'Inconnu*, *La Pierre philosophale*, *Vénus et Adonis*) expliquent cette place privilégiée des airs dans les pages du *Mercur*, assortis de commentaires élogieux : « Je prétends que vous me ferez un fort grand remerciement de cet air, puisqu'il est de M. Charpentier, fameux par mille ouvrages qui ont été le charme de toute la France » (*Mercur galant*, janvier 1678) ; « L'air est de M. Charpentier dont vous me dites que les ouvrages sont si estimés dans votre province » (*idem*, février

1678). Cela peut même aller jusqu'à une véritable propagande : « Voici Le Bavolet de M. Charpentier, que vous avez tant d'envie de voir noté, et que la troupe de Guénégaud ajouta dès l'année dernière à la galante pièce de *L'Inconnu*. Comme on en doit donner quelques représentations incontinentes après la Toussaint, ceux de votre province qui s'y trouveront pourront vous dire combien cette agréable chanson est aimée » (*idem*, octobre 1680).

D'autres recueils datent de la première moitié du XVIII^e siècle dont les *Mélanges de Musique Latine, Française, et Italienne* de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, ce qui prouve que Charpentier n'est pas oublié plus de trente ans après sa mort ; il est même décrit comme « musicien de réputation, dont la mémoire n'est pas encore effacée chez ceux qui estiment la bonne harmonie » (*Airs choisis à 1, 2 et 3 voix*, Prault fils, Boivin et Leclerc, 1738).

Enfin, divers manuscrits renferment des airs inédits.

Certains airs, présentés comme tels, sont extraits d'œuvres plus conséquentes dont les auteurs figurent parmi les plus célèbres du siècle. En 1732 paraîtra l'air *Oiseaux de ces bocages*, parodie en français de l'air italien *Nott'e di* extrait du premier intermède du *Malade imaginaire* de Molière dans sa version révisée de 1674. Ces airs demeurent parfois les seuls vestiges d'une pièce perdue, comme les deux extraits de *L'Inconnu*, dans la reprise de 1679: *Ne fripez pas mon bavolet* et *Si Claudine ma voisine*. Cet air avait été primitivement composé pour *Le Triomphe des Dames* de Thomas Corneille, pièce à machines créée en août 1676. Enfin, l'air *Il faut aimer, c'est un mal nécessaire* est la seule trace musicale conservée de la musique de *L'Inconnu* lors de sa création en 1675.

En janvier 1681, voici comment le *Mercuré galant* présente la publication de la composition exceptionnelle sur le texte des *Stances du Cid* de Pierre Corneille dont la création remonte à 1637: «Je

vous envoie une chose fort ancienne et pourtant toute nouvelle. Elle est ancienne pour les vers et très nouvelle pour l'air. M. Charpentier, dont vous connaissez la capacité et le mérite, travaille sur les stances du *Cid*, dont chaque mois il donnera un couplet» (*Mercuré galant*, janvier 1681). Sur les six stances de la scène 6 de l'acte I du *Cid*, seules les trois premières seront imprimées dans le *Mercuré*.

Une association encore plus insoupçonnée est celle qui unit Charpentier et La Fontaine. C'est de nouveau le *Mercuré galant* (octobre 1689) qui la révèle: «Quoique la chanson que je vous envoie ne soit pas nouvelle, elle a présentement un si grand cours à Paris, qu'elle ne peut être que favorablement reçue en province. Les paroles sont de l'illustre M. de La Fontaine, et l'air du fameux Charpentier, qui a une si grande connaissance de toutes les beautés de la musique». L'air *Brillantes fleurs, naissez* ouvre le petit opéra *Galatée* dont seuls les deux premiers actes furent achevés. Le poème avait été publié par La Fontaine pour la première fois dans *Le Songe de Vaux* en 1665, avec quelques variantes. Le succès de l'air se mesure aux

nombreuses parodies ou arrangements qui en ont été faits, comme *Feuillages verts, naissez* à deux voix et basse continue.

L'effectif habituellement utilisé dans les airs de Charpentier est à une voix avec ou sans basse continue. Si la voix de dessus est la plus souvent sollicitée, la place privilégiée occupée par celle de haute-contre doit être mise en relation avec le registre dans lequel chantait le compositeur et qui a dû interpréter lui-même ses airs.

La forme littéraire peut être strophique, et l'organisation musicale obéit à deux schémas: soit en deux parties reprises ou non, soit en rondeau, la première partie étant réexposée après la seconde, à l'identique comme dans *Auprès du feu l'on fait l'amour* ou légèrement varié comme dans *Oiseaux de ces bocages*. Si la pratique du double (chant agrémenté de multiples ornements) n'est plus d'actualité à l'époque de Charpentier, il en est fait usage cependant dans les couplets de *Au bord d'une fontaine*. D'autres fois, le compositeur se contente d'ornez la dernière phrase avant la conclusion

(*En vain, rivaux assidus*). Il ne faut pas oublier qu'il était d'usage que l'interprète prenne la liberté d'ornez son chant sans que cela soit explicitement noté.

Pièces tendres et galantes, les airs sérieux sont généralement conçus dans un langage clair, usant d'une mélodie simple et conjointe telle que l'affectionnait le goût français. Quoi de plus aisé à fredonner que *Auprès du feu l'on fait l'amour* ou *Ne fripez point mon bavolet*? Mais si Charpentier explore ce versant «chanson» de l'air français, il ne peut, en grand homme de théâtre qu'il est, s'en satisfaire pleinement. Aussi, lorsque sont évoquées la douleur de l'amour infidèle et la cruelle mort séparant les amants, l'expression musicale s'assombrit, se tend de chromatismes et de dissonances, la mélodie répudie son aspect facile pour suivre au plus près les inflexions du texte, se muant en un véritable récit d'opéra avec ses changements de métrique et ses effets rhétoriques.

Les dernières mesures de *Rendez-moi mes plaisirs* atteignent, par exemple, les cimes du pathétique. Charpentier énonce

d'abord simplement «ou me donnez la mort» sur une lente descente mélodique par intervalles conjoints qui aboutit à une belle cadence rompue. La même phrase est répétée, avec une expressivité maximale à la fois mélodique et harmonique. *Tristes déserts, sombre retraite* semble tout droit sorti d'une tragédie lyrique, portant d'ailleurs fort justement le titre de Récit. Portée par un souffle dramatique intense, cette plainte déchirante de l'amant délaissé s'élance vers le ciel, s'affaisse, se brise sur le silence, aborde les tonalités les plus sombres de la palette du musicien (*do* mineur, *fa* mineur). Dans les ultimes mesures, l'harmonie emprunte un chemin déjà utilisé dans *Rendez-moi mes plaisirs*, et que Charpentier fait véritablement valoir comme la signature de la « mort », mot sur lequel les deux airs expirent. *Non, non, je ne l'aime plus* est la partition la plus étendue de cet ensemble d'airs. Elle alterne des sections sous forme de petits airs où abondent les imitations entre le chant et la basse continue, et des passages en récitatif. La tension atteint son point culminant dans le dernier récitatif

(« Chercher ce que l'on fuit / Fuir ce que l'on désire ») sur une longue montée chromatique. Puis la première partie de la mélodie est reprise, mais avec un texte différent (« Non, non, ne te vante plus » au lieu de « Non, non, je ne l'aime plus »), témoignant de l'évolution de l'état d'esprit du personnage.

Au rythme du texte déjà fort musical des *Stances du Cid*, avec sa métrique irrégulière propre selon Corneille à exprimer « les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes », Charpentier joint celui de sa musique. Celle-ci, passant du récitatif à l'air comme dans un opéra ou une cantate, se charge de suggérer les abîmes d'indécision dans laquelle se débat Rodrigue. Bien qu'éditées séparément, les trois pièces écrites dans la même tonalité de *sol* mineur sont prévues pour s'enchaîner, une ritournelle faisant le lien. Dans la première strophe *Percé jusques au fond du cœur*, Charpentier utilise exclusivement le récitatif le plus strict (notes répétées soutenues par de longues harmonies à la basse), non dépourvu cependant de qualités expressives émanant de la conduite de la déclamation,

de la répétition de certains mots, des nombreuses modulations, de l'animation progressive de l'accompagnement. *Que je sens de rudes combats* est entièrement construit sur une « basse obligée » se répétant toutes les cinq mesures, sur laquelle le chant se déploie avec une extrême liberté. Les mouvements ascendants sont privilégiés, suivis de chutes brutales dans le grave, illustrant la situation sans issue de Rodrigue. Pour montrer que l'irrésolution du héros reste totale, Charpentier expose les deux derniers vers (« Faut-il laisser un affront impuni? / Faut-il punir le père de Chimène? ») successivement dans les registres aigu et médian de la voix, puis les reprend en inversant la hauteur de ces registres. *Père, maîtresse, honneur, amour* se partage en deux sections : la première retourne au récitatif, beaucoup plus libre mélodiquement que celui de la première stance, plus audacieux aussi sur le plan harmonique. La seconde partie passe en ternaire, renouant avec la souplesse mélodique de la chaconne.

Le compositeur recourt encore à une basse obstinée dans *Sans frayeur dans ce bois*

et *Ruisseau qui nourrit dans ce bois* dont l'originalité de l'accompagnement réside surtout dans le mouvement perpétuel de croches figurant la course continue de l'eau, contrastant avec le discours haché de silences du chant de l'amant en proie à un tourment funeste.

Deux airs sont à la gloire du roi : *À ta haute valeur* composé pour les festivités prévues par le duc de Richelieu à Rueil en 1685 et *Que Louis par sa vaillance*. Celui-ci a la spécificité de se trouver sur un almanach royal, grand calendrier illustré et outil de propagande de Louis XIV. Daté de 1682 et intitulé *Bal à la française*, il représente le retour du monarque d'une expédition en Alsace. Cet almanach a aussi l'avantage de nous livrer le portrait de Charpentier tenant entre ses mains sa partition intitulée *le Menuet de Strasbourg*.

Selon Furetière, l'air à boire était de ceux « qui se font pour se réjouir à la table et se provoquer à boire ». Ceux de Charpentier sont destinés soit à la voix de basse, soit à deux ou trois voix. L'écriture en est vive, le texte utilise des mots choisis en

particulier pour leur sonorité que la musique se plaît à enchaîner, à répéter dans un jeu véritablement enivrant d'allitérations et de chocs sonores; ainsi, les onomatopées «glouglou», «plin plan plin plan» dans *Veux-tu compère Grégoire* ou les accumulations de termes («Que le flux de sang, l'âme, la migraine, la fièvre quartaine, le trousse galant...») dans le férocement satirique *Beaux petits yeux d'écarlate*. S'il glorifie l'ivresse, l'air se fait volontiers gaillard (*Si Claudine*

ma voisine, Ayant bu du vin clair et, Ne fripez point mon bavolet). Toujours selon Furetière, le bavolet était une «coiffure de jeunes paysannes auprès de Paris, qui se fait de linge délié et empesé qui a une longue queue pendante sur les épaules. Les paysannes craignent fort qu'on ne chiffonne leur bavolet». C'est exactement ce que craint la jeune fille dont le parler «paysan» et la détermination à ne pas se laisser faire donnent un ton irrésistible à cet air.



Bal à la Française, Almanach royal de 1682

Dans l'intérieur d'un palais, le Louvre ou les Tuileries, le roi, reconnaissable à son chapeau sur la tête, danse avec une jeune femme. L'orchestre joue au fond. Au tout premier plan, un seau à rafraîchir est rempli de bouteilles. A gauche, une jeune femme porte une partition de Monsieur Charpentier dont le titre est « Menuet de Strasbourg ».

Airs sérieux et à boire [Drinking songs and other serious airs]

By Catherine Cessac

In the second half of the 17th century, airs were the favourite repertoire of aristocratic and bourgeois gatherings, within the framework of the so-called *salons*, where, during special events, one could enjoy readings, literary games, interspersed with a light meal, as well as much music making. The compositions, occasionally improvised, and the performances were by professionals or amateurs, the distinction between these categories not being as clear as they are today.

The *air de cour* [courtly air] made its appearance in the last decades of the 16th century and can be defined as a short monodic or polyphonic piece accompanied by the lute. It refers to songs for dancing and drinking, *chansons gaillardes* [popular airs], *airs de ballet* and *airs galants* [noble airs], which made up the majority of the repertoire, in the wake of the tender and precious literary mode that was flourishing at the time. In around 1650, the *air de cour*

gave way to the *air sérieux*, in which the solo voice took centre stage, accompanied by a basso continuo, the lute sometimes giving way to the harpsichord. Although there were no fundamental changes from a formal point of view, the writing evolved according to the taste and style of the time.

Charpentier left a monumental corpus embracing all the secular and religious genres of his time. Having been very little published, this work is for the most part preserved in autographed manuscripts covering more than four thousand pages. However, the forty or so airs that have come down to us, except for one (*À ta haute valeur*), come from sources outside this corpus, notably printed sources, such as the *Recueils d'airs sérieux et à boire* published by Christophe Ballard and, above all, *Le Mercure galant*, a monthly periodical intended to inform the whole of France about political and cultural matters, through the medium of a dialogue

between the editor and an imaginary correspondent, which legitimises the gallant tone in which the columns are often written. The relationship between Charpentier and Jean Donneau de Visé, founder and manager of the gazette, who collaborated in the 1670s and 1680s on several plays for the theatre (*Circé*, *L'Inconnu*, *La Pierre philosophale*, *Vénus et Adonis*), explains this privileged place for the airs in the pages of *Le Mercure*, accompanied by eulogistic comments: “I maintain that you will give me a great deal of thanks for this air, since it is by M. Charpentier, famous for a thousand works that have been seducing the whole of France” (*Le Mercure galant*, January 1678); “The air is by M. Charpentier whose works you tell me are so highly regarded in your province” (*idem*, February 1678). This can even stretch as far as veritable propaganda: “And here is *Le Bavolet* by M. Charpentier, which you are so keen to see taken note of, and which Guénégaud's company added last year to the gallant play *L'Inconnu*. As some performances are to be given immediately after All Saints' Day, those from your province who will

be in attendance will be able to inform you just how much this pleasant song is appreciated” (*idem*, October 1680).

Other collections date from the first half of the 18th century, including Jean-Baptiste-Christophe Ballard's *Mélanges de Musique Latine, Française, et Italienne*, which proves that Charpentier was not forgotten more than thirty years after his death; he is even described as a “musician of reputation, whose memory has not yet faded among those who value good harmony” (*Airs choisis à 1, 2 et 3 voix*, Prault fils, Boivin et Leclerc, 1738). Finally, various manuscripts contain unpublished airs.

Some of the airs, presented as such, are taken from more substantial works whose authors are among the most famous of the century. In 1732 the air *Oiseaux de ces bocages* appeared, as a parody in French of the Italian aria *Nott'e di* from the first interlude of Molière's *Le Malade imaginaire* in its revised version of 1674. These airs are sometimes the only remnants of a lost play, such as the two extracts from *L'Inconnu* in the 1679 revival: *Ne fripez*

pas mon bavolet and *Si Claudine ma voisine*. This air was originally composed for Thomas Corneille's *Le Triomphe des Dames*, a machine play first performed in August 1676. Finally, the air *Il faut aimer, c'est un mal nécessaire* is the only surviving musical trace of the music for *L'Inconnu* at the time of its premiere in 1675. In January 1681, this is how *Le Mercure galant* presented the publication of the exceptional composition on the text of the stanzas of Pierre Corneille's *Le Cid*, which was first performed in 1637: "I am sending you something very old and yet very new. It is old concerning the verses and very new concerning the air. Monsieur Charpentier, whose ability and merit you know, is working on the stanzas of *Le Cid*, of which he will provide a verse each month" (*Le Mercure galant*, January 1681). Of the six stanzas in Act I, Scene 6 of *Le Cid*, only the first three will be printed in *Le Mercure*.

An even more unsuspected association is that between Charpentier and La Fontaine. It is again *Le Mercure galant* (October 1689) which brings it to light: "Although the song I am sending you is not new; it is currently so popular in Paris that it

can only be favourably received in the provinces. The words are by the illustrious Monsieur de La Fontaine, and the air by the famous Charpentier, who has such a great knowledge of all the beauties of music". The air *Brillantes fleurs, naissez* opens the small opera *Galatée* of which only the first two acts were completed. The poem was first published by La Fontaine in *Le Songe de Vaux* in 1665, with some variations. The success of the air can be measured by the numerous parodies or arrangements that have been made of it, such as *Feuillages verts, naissez* for two voices and basso continuo. Charpentier's airs are usually performed by one voice with or without basso continuo. Although the upper voice is most often used, the special place occupied by the *haute-contre* is no doubt related to the register in which the composer sang and in which he had to perform the airs himself. The literary form can be strophic, and the musical organisation follows two patterns: either in two parts, repeated or not, or in a *rondeau*, the first part being repeated after the second, identically as in *Auprès du feu l'on fait l'amour* or slightly varied as in *Oiseaux*

de ces bocages. Although the practice of the *double* (singing with multiple ornaments) was no longer current in Charpentier's time, it is used in the verses of *Au bord d'une fontaine*. At other times the composer is content to ornament the last phrase before the conclusion (*En vain, rivaux assidus*). It should not be forgotten that it was customary for the performer to take the liberty of ornamenting his or her air without this being explicitly written out.

Loving and noble pieces, the airs sérieux are generally conceived in a clear language, using a simple and conjunct melody which was the preferred French manner. What could be easier to hum than *Auprès du feu l'on fait l'amour* or *Ne fripez point mon bavolet*? But if Charpentier explores this “chanson” side of the French air, he cannot, as the great man of the theatre that he is, be fully satisfied with it. Thus, when the pain of unfaithful love and the cruel death separating the lovers are evoked, the musical expression becomes darker, tense with chromaticism and dissonance, and the melody turns away from its relaxed character to follow the inflexions of the text as closely as

possible, becoming a veritable operatic narrative with its metrical changes and rhetorical effects.

The final bars of *Rendez-moi mes plaisirs*, for example, reach the heights of pathos. Charpentier first states simply “or give me death” over a slow melodic descent in conjunct intervals which leads to a beautiful interrupted cadence. The same phrase is repeated, with maximum expressiveness both melodically and harmonically. *Tristes déserts, sombre retraite* seems to come straight out of a *tragédie lyrique*, aptly named *Récit*. Carried along by an intense dramatic impulse, this heart-rending complaint of the forsaken lover soars towards the sky, collapses, breaking down into silence, whilst approaching the darkest keys in the musician's palette (C minor, F minor). In the final bars, the harmony takes a path already used in *Rendez-moi mes plaisirs*, and which Charpentier emphasises as the signature of “death”, the word on which both airs expire. *Non, non, je ne l'aime plus* is the most extended score in this set of airs. It alternates between sections in the form of short airs, with abundant imitations between the melody

and the basso continuo, and passages in recitative. The tension reaches its climax in the last recitative (“Chercher ce que l'on fuit / Fuir ce que l'on désire”) on a long chromatic rise. Then the first part of the melody is repeated but with a different text (“Non, non, ne te vante plus” instead of “Non, non, je ne l'aime plus”), reflecting the character's changing mood.

To the rhythm of the already highly musical text of *Les Stances du Cid*, with its irregular metre suitable, according to Corneille, for expressing “displeasure, irresolution and anxiety”, Charpentier adds that of his music. The music, which moves from recitative to air as in an opera or a cantata, suggests the depths of indecision with which Rodrigue is wrestling. Although published separately, the three pieces written in the same key of G minor are intended to be linked, with a ritornello providing that link. In the first stanza *Percé jusques au fond du cœur*, Charpentier uses exclusively the strictest recitative (repeated notes accompanied by long harmonies in the bass), not without expressive qualities arising from the manner of declaiming the text, the repetition of certain words,

the numerous modulations and the progressive vitality of the accompaniment. *Que je sens de rudes combats* is built entirely on a “basso obbligato” repeated every five bars, over which the air unfolds with extreme freedom. Ascending movements are favoured, followed by sudden descents in the bass, illustrating the hopelessness of Rodrigue's situation. To show that the hero's irresolution remains total, Charpentier brings to the fore the last two lines (“Faut-il laisser un affront impuni? / Faut-il punir le père de Chimène?”) successively in the high and middle registers of the voice, then repeats them by reversing the pitch of these registers. *Père, maîtresse, honneur, amour* is divided into two sections: the first returns to the recitative, much freer melodically than that of the first stanza, and also more daring harmonically. The second part is in ternary, returning to the melodic flexibility of the *chaconne*. The composer also uses a ground bass in *Sans frayeur dans ce bois* and *Ruisseau qui nourrit dans ce bois*, of which the originality of the accompaniment lies above all in the perpetual movement of quavers representing the continuous running of the water, contrasting with the

choppy discourse of the lover's air in the grip of a fatal torment.

Two airs are to the glory of the king: *À ta haute valeur* composed for the festivities planned by the Duc de Richelieu in Rueil in 1685 and *Que Louis par sa vaillance*. The latter has the specificity of being found on a royal almanack, a large, illustrated calendar and propaganda tool of Louis XIV's. Dated 1682 and entitled *Bal à la française*, it represents the return of the monarch from an expedition to Alsace. This almanack also has the advantage of giving us a portrait of Charpentier holding in his hands his score entitled *Le Menuet de Strasbourg*. According to Furetière, the *air à boire* was one of those “which are made to rejoice at the table and to encourage one another to drink”. Charpentier's airs are intended either for the bass voice or for two or three voices. The writing is spirited, the text uses words chosen in particular for

their sonority which the music likes to link together and repeat in a truly intoxicating game of alliteration and sound clashes; thus, the onomatopoeia “glouglou”, “plin plan plin plan” in *Veux-tu compère Grégoire* or the accumulation of terms (“Que le flux de sang, l'âme, la migraine, la fièvre quartaine, le trousse galant...”) in the ferociously satirical *Beaux petits yeux d'écarlate*. If he glorifies drunkenness, the air is willingly cheerful (*Si Claudine ma voisine, Ayant bu du vin clair, Ne fripez point mon bavolet*). Yet again according to Furetière, the *bavolet* was a “headdress of young peasant women living close to Paris, which is made of loose and heavy linen that has a long tail hanging over the shoulders. Peasant women are very afraid that their *bavolet* would be deformed. This is exactly what the young girl fears, and her “peasant” elocution as well as her determination not to let it happen give an irresistible colour to the air.



Femme de qualité en deshabillé reposant sur un lit d'Ange, Nicolas Bazin d'après Jean Dieu de Saint-Jean, 1686

Airs sérieux et à boire [Ernste Arien und Trinklieder]

Von Catherine Cessac

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren *Airs* das bevorzugte Repertoire bei aristokratischen und bürgerlichen Zusammenkünften in den sogenannten Salons, in denen zu besonderen Anlässen, unterbrochen von Imbissen und viel Musik, Lesungen sowie literarische Spiele stattfanden. Die Kompositionen, manchmal auch Improvisationen, und die Aufführungen wurden von Berufsmusikern oder Amateuren interpretiert, wobei die Unterscheidung zwischen diesen Kategorien nicht so eindeutig war wie heute.

Das in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts aufgekommene *Air de Cour* [Hoflied] kann als ein kurzes monodisches oder polyphones Stück mit Lautenbegleitung definiert werden. Der Begriff bezeichnete sowohl Tanz- und Trinklieder, heitere Chansons, *Airs de ballet* als auch galante Arien, die im Zuge der zärtlichen, präziösen literarischen

Strömung, die damals florierte, den größten Teil des Repertoires ausmachten. Um 1650 wurde das *Air de Cour* vom *Air sérieux* [Ernste Arie] abgelöst, in dem die Solostimme sich durchsetzt und von einem Basso continuo unterstützt wird, wobei die Laute mitunter ihren Platz dem Cembalo überlässt. Formal sind keine grundlegenden Veränderungen zu beobachten, aber die Kompositionsweise entwickelte sich entsprechend dem Geschmack und Stil der Zeit.

Charpentier hinterließ ein sehr umfangreiches Werk, das alle profanen und geistlichen Gattungen seiner Zeit umfasst. Da seine Kompositionen kaum veröffentlicht wurden, sind sie größtenteils in autografen Manuskripten erhalten, die insgesamt mehr als viertausend Seiten umfassen. Die 40 Arien, die uns bis auf eine („À ta haute valeur“) überliefert sind, stammen jedoch aus anderen Quellen, die nicht in diesem Korpus enthalten

sind, insbesondere aus gedruckten Bänden wie den von Christophe Ballard herausgegebenen *Recueils d'airs sérieux et à boire* [Sammlung von ernstern Arien und Trinkliedern] und vor allem aus dem *Mercure galant*, einer Monatszeitschrift, die ganz Frankreich über Politik und Kultur informieren wollte, indem sie einen Dialog zwischen dem Redakteur und einer imaginären Brieffreundin erfand, worin der galante Ton, in dem die Feuilletons oft geschrieben sind, begründet ist. Die Beziehungen zwischen Charpentier und Jean Donneau de Visé, dem Gründer und Leiter der Zeitschrift, die in den Jahren 1670-1680 an mehreren Bühnenstücken zusammenarbeiteten (*Circé*, *L'Inconnu*, *La Pierre philosophale*, *Vénus et Adonis*), erklären diesen bevorzugten Platz der Arien auf den Seiten des *Mercure*, begleitet von lobenden Kommentaren: „Ich behaupte, dass Sie mir für diese Arie sehr dankbar sein werden, da sie von Herrn Charpentier stammt, der für tausend Werke berühmt ist, die ganz Frankreich bezaubert haben“ (*Mercure galant*, Januar 1678); „Die Arie ist von Herrn Charpentier, von dem Sie mir

sagen, dass seine Werke in Ihrer Provinz so geschätzt werden“ (*idem*, Februar 1678). Das Lob steigert sich oft sogar bis zu einer regelrechten Propaganda: „Hier ist *Le Bavolet* von M. Charpentier, den Sie so gerne aufgeschrieben sehen möchten und den die Truppe von Guénégaud bereits im letzten Jahr dem galanten Stück *L'Inconnu* hinzugefügt hat. Da man einige Aufführungen davon unverzüglich nach Allerheiligen geben soll, können diejenigen aus Ihrer Provinz, die sich dort befinden, Ihnen sagen, wie beliebt dieses angenehme Lied ist“ (*idem*, Oktober 1680).

Andere Sammlungen stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, darunter die *Mélanges de Musique Latine, Française, et Italienne* von Jean-Baptiste-Christophe Ballard, was beweist, dass Charpentier auch mehr als dreißig Jahre nach seinem Tod nicht vergessen war; er wird sogar als „berühmter Musiker“, beschrieben „an den die Erinnerung bei denen, die eine gute Harmonie schätzen, noch nicht erloschen ist“ (*Airs choisis à 1, 2 et 3 voix*, Prault fils, Boivin et Leclerc, 1738). Darüber hinaus enthalten

verschiedene Manuskripte ebenfalls unveröffentlichte Arien.

Einige Gesänge, die als Arien bezeichnet werden, stammen aus größeren Werken, deren Autoren zu den berühmtesten des Jahrhunderts zählen. 1732 erschien die Arie *Oiseaux de ces bocages* eine französische Parodie der italienischen Arie *Nott'e di* aus dem ersten Intermezzo von Molières *Eingebildetem Kranken* in der überarbeiteten Fassung von 1674. Diese Arien bleiben manchmal die einzigen Reste eines verlorenen Stücks, wie etwa die beiden Auszüge aus *L'Inconnu* [Der Unbekannte] in der Fassung der Wiederaufnahme von 1679: *Ne fripez pas mon bavolet* und *Si Claudine ma voisine*. Diese Arie war ursprünglich für Thomas Corneilles im August 1676 uraufgeführtes Maschinenstück *Le Triomphe des Dames* komponiert worden. Die Arie *Il faut aimer, c'est un mal nécessaire* ist die einzige erhaltene Spur der Musik von *L'Inconnu* in der Fassung der Uraufführung aus dem Jahr 1675.

Im Januar 1681 schrieb der *Mercure galant* folgendermaßen über die Veröffentlichung

der außergewöhnlichen Komposition des in Stanzas geschriebenen, 1637 uraufgeführten Textes *Le Cid* von Pierre Corneille: „Ich sende Ihnen etwas sehr Altes und dennoch ganz Neues. Es ist alt in Hinblick auf die Verse, doch die Musik ist ganz neu. Herr Charpentier, dessen Fähigkeit und Verdienste Sie kennen, arbeitet an den Strophen des *Cid*, von denen er jeden Monat eine veröffentlicht wird.“ (*Mercure galant*, Januar 1681). Von den sechs Stanzas der 6. Szene aus dem 1. Akt des *Cid*, wurden allerdings nur die ersten drei im *Mercure* abgedruckt.

Von einer weiteren unerwarteten Verbindung, nämlich der zwischen Charpentier und La Fontaine, wissen wir wieder nur aus dem *Mercure galant* (Oktober 1689): „Obwohl das Lied, das ich Ihnen schicke, nicht neu ist, hat es derzeit in Paris so großen Anklang gefunden, dass es in der Provinz nur positiv aufgenommen werden kann. Die Worte stammen von dem berühmten Herrn de La Fontaine und die Melodie von dem renommierten Charpentier, der so große Kenntnis aller Schönheiten der Musik hat.“ Die Arie *Brillantes fleurs, naissez*

eröffnet die kurze Oper *Galatée*, von der nur die ersten beiden Akte vollendet wurden. Der Text war von La Fontaine erstmals 1665 in *Le Songe de Vaux* mit einigen Varianten veröffentlicht worden. Der Erfolg der Arie lässt sich an den zahlreichen Parodien oder Bearbeitungen messen, die von ihr gemacht wurden, wie z. B. *Feuillages verts, naissez* für zwei Stimmen und Basso continuo.

Die übliche Besetzung für Charpentiers Arien ist einstimmig mit oder ohne Basso continuo. Zwar wird die Oberstimme am häufigsten eingesetzt, doch die bevorzugte Stellung, die vom *Haut-contre* eingenommen wird, muss mit der Stimmlage in Verbindung gebracht werden, in der der Komponist sang, der seine Arien selbst aufführen musste.

Die literarische Form kann strophisch sein, während die musikalische Organisation zwei verschiedenen Schemata folgt: Entweder besteht sie aus zwei Teilen, die manchmal schon, manchmal nicht wiederholt werden, oder sie ist in Rondoform, wobei der erste Teil nach dem zweiten erneut vorgetragen wird,

und das entweder identisch wie in *Auprès du feu l'on fait l'amour* oder leicht variiert wie in *Oiseaux de ces bocages*. Die Praxis des *Doubles* (Gesang mit zahlreichen Verzierungen) war zu Charpentiers Zeit zwar nicht mehr üblich, aber in den Strophen von *Au bord d'une fontaine* wird es dennoch verwendet. In anderen Fällen beschränkt sich der Komponist darauf, die letzte Phrase vor dem Schluss zu verzieren (*En vain, rivaux assidus*). Man darf dabei nicht vergessen, dass sich der Interpret üblicherweise die Freiheit nahm, seinen Gesang zu verzieren, ohne dass dies ausdrücklich vermerkt war.

Die *Airs sérieux* sind zärtliche, galante Stücke, die in der Regel eine klare Sprache und eine einfache Melodie verwenden, wie es dem französischen Geschmack entsprach. Was ist leichter zu summen als *Auprès du feu l'on fait l'amour* oder *Ne fripez point mon bavolet?* Doch auch wenn Charpentier das „Chanson-artige“ des französischen *Airs* erforscht, gibt er sich als großer Theatermann nicht vollends damit zufrieden. Wenn der Schmerz der untreuen Liebe und der grausame Tod, der die Liebenden trennt, thematisiert

werden, wird der musikalische Ausdruck dunkler und durch Chromatik und Dissonanzen spannender, während die Melodie ihre Leichtigkeit verliert, um den Wendungen des Textes eng zu folgen, und sich mit ihren metrischen Veränderungen und rhetorischen Effekten zu einem echten Opernrezitativ entwickelt.

Die letzten Takte von *Rendez-moi mes plaisirs* erreichen zum Beispiel Gipfel des Pathos. Charpentier meint zunächst einfach „ou me donne la mort“ [„oder gebt mir den Tod“] über einem langsamen melodischen Abstieg in schrittweisen Intervallen, der in eine schöne *Cadence rompu*¹ mündet. Der gleiche Satz wird wiederholt, wobei sowohl melodisch als auch harmonisch größte Expressivität erreicht wird. *Tristes déserts, sombre retraite* scheint direkt einer *Tragédie lyrique* entnommen zu sein und trägt übrigens passenderweise den Titel *Récit*. Von einem intensiven dramatischen Atem getrieben, strebt diese

herzzerreißende Klage des verlassenen Liebhabers zum Himmel, sinkt in sich zusammen, zerbricht an der Stille und greift die dunkelsten Tonarten der Palette des Musikers auf (c-Moll, f-Moll). In den letzten Takten schlägt die Harmonie einen Weg ein, den Charpentier bereits in „Rendez-moi mes plaisirs“ gewählt hat und den er wirklich als Signatur des „Todes“ geltend macht, ein Wort, mit dem beide Arien enden. „Non, non, je ne l'aime plus“ [„Nein, nein, ich liebe sie nicht mehr“] ist das umfangreichste Werk dieser Reihe von Arien. Es wechselt zwischen rezitativischen Passagen und Abschnitten in Form von kleinen Arien, in denen Imitationen zwischen Gesang und Basso continuo reichlich vorhanden sind. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt im letzten Rezitativ („Chercher ce que l'on fuit,/ Fuir ce que l'on désire“ [„Suchen, was man flieht,/ Fliehen, was man begehrt“]) auf einem langen chromatischen Anstieg. Dann wird der erste Teil der Melodie wiederholt, aber mit einem anderen Text („Non, non, ne te vante plus“ [„Nein,

¹ Sekundanstieg im Fundamentalbass nach einem Dominantseptakkord (Anm. d. Ü.)

nein, rühme dich nicht mehr“]) anstatt „Non, non, je ne l'aime plus“ [„Nein, nein, ich liebe sie nicht mehr“]), was die Veränderung der Gemütslage der Figur verdeutlicht.

Zum Rhythmus des bereits an sich sehr musikalischen Textes der *Stances du Cid* mit seiner unregelmäßigen Metrik, die laut Corneille dazu geeignet ist, „Unlust, Unentschlossenheit, Sorgen“ auszudrücken, fügt Charpentier den Rhythmus seiner Musik hinzu. Diese wechselt vom Rezitativ zur Arie wie in einer Oper oder Kantate und übernimmt die Aufgabe, die Abgründe der Unentschlossenheit zu suggerieren, mit denen Rodrigue ringt. Obwohl die drei Stücke nicht gemeinsam veröffentlicht wurden, sind sie in der gleichen Tonart g-Moll geschrieben und so angelegt, dass sie aufeinanderfolgen, wobei ein Ritornell die Verbindung herstellt. In der ersten Stanze „Percé jusques au fond du cœur“ [„Bis in die Tiefe des Herzens durchbohrt“] verwendet Charpentier ausschließlich das strengste Rezitativ (wiederholte Noten unterstützt von langen Bassharmonien), das jedoch ausdrucksstarke Züge aufweist,

die sich aus der Deklamationsführung, der Wiederholung bestimmter Wörter, den zahlreichen Modulationen und der allmählichen Belebung der Begleitung ergeben. „Que je sens de rudes combats“ [„Wie fühle ich harte Kämpfe“] ist vollständig auf einem obligaten Bass aufgebaut, der sich alle fünf Takte wiederholt und über dem sich der Gesang mit extremer Freiheit entfaltet. Aufwärtsbewegungen werden bevorzugt, gefolgt von abrupten Abstürzen in tiefe Lagen, die Rodrigues ausweglose Situation veranschaulichen. Um zu zeigen, dass der Held weiterhin vollkommen unentschlossen ist, setzt Charpentier die letzten beiden Verse („Faut-il laisser un affront impuni? / Faut-il punir le père de Chimène?“ [„Soll ich eine Beleidigung ungestraft lassen / Soll ich Chimens Vater bestrafen?“]) nacheinander in die hohen und mittleren Stimmregister und wiederholt sie dann, indem er die Tonhöhe dieser Register umkehrt. „Père, maîtresse, honneur, amour“ [„Vater, Geliebte, Ehre, Liebe“] ist in zwei Abschnitte unterteilt: Der erste kehrt zum Rezitativ zurück, das melodisch viel freier ist und auch

harmonisch gewagter als das der ersten Stanze. Der zweite Teil wechselt zu einem ternären Rhythmus über und knüpft damit an die melodische Geschmeidigkeit einer Chaconne an.

In *Sans frayeur dans ce bois* und *Ruisseau qui nourrit dans ce bois*“ verwendet der Komponist ebenfalls einen obligaten Bass, wobei die Originalität der Begleitung vor allem in der ständigen Achtelbewegung liegt, die den kontinuierlichen Lauf des Wassers darstellt und im Kontrast zu der von Stille durchsetzten Rede des Liedes des Geliebten steht, der tödliche Qualen empfindet. Zwei Arien sind zu Ehren des Königs geschrieben: *À ta haute valeur*, die für die vom Herzog Richelieu geplanten Feierlichkeiten in Rueil im Jahr 1685 komponiert wurde, und *Que Louis par sa vaillance*. Letztere hat die Besonderheit, dass sie in einem königlichen Almanach zu finden ist, einem großen illustrierten Kalender und Propagandainstrument Ludwigs XIV. Er stammt aus dem Jahr 1682, trägt den Titel „Bal à la française“ und zeigt die Rückkehr des Monarchen von einer Expedition ins Elsass. Dieser

Almanach weist auch den Vorteil auf, dass Charpentier darin abgebildet ist, der seine Partitur mit dem Titel „Menuet de Strasbourg“ in Händen hält.

Laut Furetière gehörte das *Air à boire* [Trinklied] zu denen, „die gemacht werden, um sich bei Tisch zu vergnügen und zum Trinken zu motivieren“. Die Charpentiers sind entweder für eine Bassstimme oder für zwei oder drei Stimmen geschrieben. Die Kompositionsweise ist lebhaft, der Text verwendet Wörter, die besonders wegen ihres Klangs ausgewählt, von der Musik aneinandergereiht und in einem wahrhaft berausenden Spiel von Alliterationen und Klangschocks wiederholt werden. So finden sich Lautmalereien wie „glouglou“, „plin plan plin plan“ in *Veux-tu compère Grégoire* oder die Anhäufung von Begriffen („Que le flux de sang, l'âme, la migraine, la fièvre quartaine, la trousse galant...“ [„Möge der Blutstrom, die Seele, die Migräne, das Vier-Tages-Fieber, der galante Beutel...“]) im unbarmherzig satirischen *Beaux petits yeux d'écarlate*. Diese Lieder verherrlichen die

Trunkenheit, doch sind sie auch heiter (*Si Claudine ma voisine, Ayant bu du vin claret, Ne fripez point mon bavolet*). Ebenfalls laut Furetière war das *Bavolet* eine „Kopfbedeckung junger Bäuerinnen in der Nähe von Paris, die aus feinem, gestärkten Leinen hergestellt wird und einen langen, über

die Schultern hängenden Stoffstreifen hat. Die Bäuerinnen wollen nicht, dass man ihr *Bavolet* zerknittert“. Genau das aber befürchtet das Mädchen, dessen „bäuerliche“ Sprache und seine Entschlossenheit, sich nicht alles gefallen zu lassen, der Arie einen unwiderstehlichen Ton verleihen.



Couturière du XVIIème siècle, vêtue d'un bavolet, G. J. Gatine, 1827



Jean de La Fontaine, Hyacinthe Rigaud, 1680

Préface et Ouverture de Galatée (1682)

par Monsieur de La Fontaine, dont les vers inspireront Monsieur Charpentier

« Je n'ai point commencé cet ouvrage dans le dessein d'en faire un opéra avec les accompagnements ordinaires, qui sont le spectacle et les autres divertissements. Je n'ai eu pour but que de m'exercer en ce genre de comédie ou de tragédie mêlé de chansons, qui me donnait alors du plaisir [...]. »

Brillantes fleurs, naissez,
Herbe tendre, croissez
Le long de ces rivages;
Venez, petits oiseaux,
Accorder vos ramages
Au doux bruit de leurs eaux.
Clymène sur ces bords
Vient chercher les trésors
De la saison nouvelle;
Messagers du matin,
Si vous voyez la belle,
Chantez sur son chemin.
Et vous, charmantes fleurs,
Douce filles des pleurs
De la naissante Aurore,
Méritez que la main
De celle que j'adore
Vous moissonne en chemin.
Mais j'aperçois Acis: il aime Galatée.
Son ardeur pourrait bien être enfin écoutée.
Il est beau, c'est assez; et les filles des dieux
Ne consultent que leurs yeux.



Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

par Laurent Brunner

Marc-Antoine Charpentier est l'ange de la musique baroque française. Né près de Paris en 1643, il reçut jeune une formation musicale, sans doute au sein d'une maîtrise, où il travailla sa voix qui devait devenir celle de haute-contre après la mue. Il devait avoir de bonnes connaissances en musique et des talents de compositeur pour partir à Rome dès 1660, à l'âge de dix-sept ans. Il y reste trois années, et prend avec certitude des leçons auprès de Giacomo Carissimi, le maître de l'oratorio romain, qui exerce une influence déterminante sur sa manière de composer.

De retour en France, Charpentier se lie sans doute au cercle «italien» des musiciens de Paris, mais c'est à partir de 1671 qu'il prend son essor : Lully brouillé avec Molière et se tournant vers la tragédie lyrique, c'est Charpentier qui va le remplacer dans la composition des musiques des comédies-ballets. Ainsi naissent les musiques de *La Comtesse d'Escarbagnas*, du *Mariage Forcé* et surtout du *Malade Imaginaire*. Mais déjà Molière disparaît...

Charpentier entre au service de la prestigieuse Musique du Dauphin, dont il devient compositeur en 1679, en parallèle

de son service auprès de Mademoiselle de Guise, où il chante également comme haute-contre dans ses propres œuvres. De cette période datent les magnifiques pastorales *Actéon* et *La Couronne de Fleurs*, l'idylle en musique *Les Arts Florissants*, ou *Les Plaisirs de Versailles*.

1683 voit hélas Charpentier manquer l'entrée majeure qui lui était promise: malade, il ne peut se présenter au concours de recrutement des quatre Maîtres de Musique de la Chapelle Royale. C'est Lalande qui sera choisi et prendra vite la place majeure dans la Musique de la Chapelle puis de la Cour. Charpentier de son côté entrera au service des Jésuites en 1688, et leur donnera de nombreuses compositions sacrées notamment pour le Collège Louis Le Grand: oratorios et pièces sacrées, grands et petits motets seront ainsi l'essentiel de sa production de maturité, dont *David et Jonathas* qui représente en 1688 une éblouissante expérience d'opéra sacré. Mais les oratorios latins que sont ses «Histoires Sacrées» sont également des chefs-d'œuvre, tout comme ses nombreuses cantates, antiennes, messes

et leçons des ténèbres (il en écrit trente-et-une, imposant véritablement ce genre). Si son *Te Deum*, si célèbre aujourd'hui, ne fut jamais joué devant le Roi, on sait que Louis XIV tenait la musique de Charpentier en haute estime.

Pour l'opéra enfin, le privilège royal obtenu par Lully empêche tout autre de faire jouer une tragédie lyrique. Charpentier devra donc attendre le décès du surintendant pour créer en 1693 *Médée*, œuvre splendide qui ne sera cependant pas un succès. Il faut y voir un signe des temps: l'extraordinaire carrière des opéras de Lully, longtemps après sa disparition, laisse peu le champ à des successeurs, qui doivent se démarquer fortement pour exister, sous peine d'être comparés au créateur du genre... Charpentier, à ce titre, ne représente pas un courant novateur, en composant à cinquante ans ce premier opéra dans un style particulièrement lullyste, même si la construction des chœurs ou la richesse des parties instrumentales sont marquées de son génie propre. Ses cantates profanes, dont notamment *La descente d'Orphée aux Enfers*, particulièrement dramatique, initient

un style qui fera florès au début du XVIII^e siècle.

Charpentier finit son existence comme Maître de Musique de la Sainte Chapelle, de 1698 à son décès en 1704: il lui dédie ses dernières pièces sacrées, bijoux

chatoyants comme l'ensemble de son œuvre redécouverte et promue par un *Te Deum* qui deviendra dès les années 1950 un véritable « tube », puis sa symphonie d'ouverture l'indicatif de l'Eurovision, alors que Lully n'était plus qu'un nom dans les livres – tardive revanche.

Marc-Antoine Charpentier is the angel for French baroque music. Born in Paris in 1643, he received his musical training at a young age, undoubtedly as a member of a choir school, where he worked on his voice which was to become that of a countertenor once his voice had broken. He must have had good musical knowledge and talent as a composer in order for him to set off for Rome as soon as 1660, at the age of seventeen. He remained there for three years, and most certainly took lessons from Giacomo Carissimi, the master of Roman oratorio who had a determining influence on his manner of composing.

Once back in France, Charpentier without a doubt got to know the “Italian” circle of musicians in Paris, but he gained in importance after 1671: Lully having fallen out with Molière and devoting himself more to the *tragédie lyrique*, it was Charpentier who replaced him for the composition of music for the *comédie-ballets*. It is thus that the music of *La Comtesse d'Escarbagnas*, the *Mariage forcé* and above all the *Malade Imaginaire* came to life. But Molière himself was soon to be no more...

Charpentier entered into the service of the prestigious Musique du Dauphin, of

which he became composer in 1679, while being in the service of Mademoiselle de Guise, where he also sang countertenor in his own compositions. It is during this period that the magnificent pastorals *Actéon* and *La Couronne de Fleurs*, the musical idyll *Les Arts Florissants* and *Les Plaisirs de Versailles* were produced.

Unfortunately for Charpentier is, 1683 a year of a major missed opportunity which should have come his way: because of illness he was unable to participate in the competitive recruitment for the four Masters of Music of the Royal Chapel. It was Lalande who was chosen and who rapidly took up the major post in the Music of the Chapel and later the Court. As for Charpentier, he entered into the service of the Jesuits in 1688, producing for them a number of sacred compositions notably for the Collège Louis le Grand: oratorios and sacred pieces, Grands and petits motets would thus be essentially what he would compose in his mature period, including *David et Jonathas* which was to represent an incredible example of sacred opera. Nevertheless, the *Histoires Sacrées* which are latin

oratorios are also *chefs-d'œuvre* just as numerous cantatas are, anthems, masses and *Leçons de Ténèbres* (he wrote thirty one of them, thus imposing them as a genre). While his celebrated *Te Deum* so well known today was never played before the king, we do know that Louis XIV held Charpentier's music in high esteem.

As for opera, the royal privilege which Lully had obtained prevented anyone else from composing a *tragédie lyrique*.

Charpentier was therefore obliged to wait until the death of the superintendent before producing *Médée* in 1693, a splendid work but which was not a success. It was a sign of the times: the extraordinary career of Lully's operas lasted long after his passing, leaving little space for his successors, who had to clearly distinguish themselves in order to exist, they were under the threat of being compared to the creator of the genre... In this respect, Charpentier did not represent an innovative force, by composing at fifty years of age his first opera in a particularly Lullyist style, even if the construction of the choruses and the instrumental parts carry the mark of his

own genius. His secular cantatas of which notably *La Descente d'Orphée aux Enfers*, particularly dramatic, initiates a style that would flourish at the beginning of the 18th century.

Charpentier ended his career as Master of Music of the Sainte Chapelle, from 1698 until his death in 1704: he dedicated to it

his last sacred works, brilliant gems just like all of his musical output rediscovered and promoted thanks to a *Te Deum* which was to become a true success as early as the 1950s, and then his overture / symphony signature tune of Eurovision, whereas Lully was just a name hidden away in books – a late revenge.

Marc-Antoine Charpentier ist der Engel der französischen Barockmusik.

Er wurde 1643 in der Nähe von Paris geboren und erhielt in jungen Jahren eine musikalische Ausbildung, wahrscheinlich in einer Maîtrise, wo er seine Stimmschule, die nach dem Stimmbruch zu einem Haute-Contre wurde. Als er 1660 im Alter von siebzehn Jahren nach Rom ging, muss er bereits gute Musikkenntnisse und kompositorisches Talent gehabt haben. In Rom blieb er drei Jahre und nahm mit Sicherheit Unterricht bei Giacomo

Carissimi, dem Meister des römischen Oratoriums, der einen entscheidenden Einfluss auf seine Art zu komponieren ausübte.

Zurück in Frankreich schloss sich Charpentier zweifellos dem „italienischen“ Kreis der Pariser Musiker an, doch erst ab 1671 fand er eine stärkere Resonanz als Komponist: Da sich Lully mit Molière zerstritten hatte und sich der *Tragédie lyrique* zuwandte, wurde Charpentier zum neuen Komponisten für die Musik der Ballet-Komödien gewählt: So entstanden die Musik zu *La Comtesse d'Escarbagnas*,

Le Mariage Forcé [Die Zwangsheirat] vor allem zu *Le Malade Imaginaire* [Der eingebildete Kranke]. Doch bald schon stirbt Molière...

Charpentier tritt in den Dienst der prestigeträchtigen „Musique du Dauphin“, deren Komponist er 1679 wird, und hatte parallel dazu eine Anstellung bei Mademoiselle de Guise, wo er als Haute-Contre seine eigenen Werke singt. Aus dieser Zeit stammen die wunderschönen Pastoralen *Actéon* und *La Couronne de Fleurs*, das Idyll mit Musik *Les Arts Florissants* oder *Les Plaisirs de Versailles*.

1683 verpasste Charpentier leider den großen Auftritt, der ihm versprochen worden war: Er erkrankte und konnte nicht an der Endausscheidung für die vier Kapellmeister der Chapelle Royale teilnehmen. Es wurde Lalande ausgewählt, der recht bald eine führende Position in der Musik der Kapelle und später des Hofes einnahm. Charpentier seinerseits erhielt 1688 eine Anstellung bei den Jesuiten und lieferte ihnen zahlreiche geistliche Kompositionen, insbesondere für das Collège Louis le Grand: den

Großteil seines reifen Schaffens bilden Oratorien, große und kleine Motetten und geistliche Stücke, darunter *David et Jonathas*, eine biblische Oper, die 1688 einen Geniestreich darstellt. Aber auch die lateinischen Oratorien, seine „Histoires Sacrées“, sind Meisterwerke, ebenso wie seine zahlreichen Kantaten, Antiphonen, Messen und „Leçons des Ténèbres“ (er schrieb einunddreißig davon und setzte damit dieses Genre wirklich durch). Obwohl sein heute so berühmtes *Te Deum* nie vor dem König aufgeführt wurde, weiß man, dass Ludwig XIV. Charpentiers Musik sehr schätzte.

Was die Oper schließlich betrifft, so verhinderte das königliche Privileg, das Lully erhalten hatte, dass andere eine *Tragédie lyrique* aufführen durften. Charpentier musste also den Tod des Superintendenten abwarten, um 1693 *Medea* aufzuführen, ein herrliches Werk, das jedoch kein Erfolg wurde. Man muss hier ein Zeichen der Zeit sehen: Die außergewöhnliche Karriere von Lullys Opern, lange nach seinem Tod, lässt wenig Raum für Nachfolger, die stark

hervorstechen müssen, um zu existieren, da sie sonst mit dem Schöpfer des Genres verglichen werden... Charpentier war in dieser Hinsicht keine innovative Strömung, als er im Alter von fünfzig Jahren seine erste Oper in einem besonders „lullystischen“ Stil komponierte, auch wenn der Aufbau der Chöre und der Reichtum der Instrumentalpartien von seinem eigenen Genie geprägt sind. Seine weltlichen Kantaten, darunter vor allem das dramatische Werk *La descente d'Orphée aux Enfers* [Orpheus' Abstieg in die Unterwelt], führten einen Stil ein, der zu

Beginn des 18. Jahrhundert. sehr erfolgreich war.

Charpentier wirkte von 1698 bis zu seinem Tod 1704 als Maître de Musique an der Sainte Chapelle: Ihm widmete er seine letzten geistlichen Werke, schillernde Juwelen wie sein gesamtes Werk... Wiederentdeckt und gefördert durch ein *Te Deum*, wovon das Präludium, bzw. dessen Hauptthema, seit den 1950er Jahren als Eurovisions-Melodie allgemein bekannt ist, während Lully nur noch ein Name in den Büchern war – eine späte Rache.



Scène de taverne, Bartolomeo Manfredi, 1620



Stéphane Fuget

Stéphane Fuget

Stéphane Fuget est claveciniste, pianiste et chef d'orchestre.

Il a étudié le piano avec des maîtres comme Catherine Collard et Jean-Claude Pennetier, l'orgue avec Nicole Pillet-Wiener, le clavicorde avec Ilton Wjunisky, le clavecin avec Christophe Rousset, Pierre Hantaï et Ton Koopman, la direction d'orchestre avec Nicolas Brochot... et la vielle à roue en autodidacte !

Il a un premier prix de clavecin et de basse continue du CNSM de Paris. Il est également diplômé du Conservatoire Royal de La Haye. Il est lauréat du concours international de clavecin de Brugge en 2001.

Stéphane Fuget s'est d'abord fait connaître avec un ensemble de musique de chambre baroque et préclassique: L'Entretien des Muses. Son disque de trios de Haydn sorti chez Calliope en 2004 a été unanimement salué par la critique internationale. L'ensemble s'est régulièrement

produit en concert tant en France qu'à l'étranger, avec des solistes de renommée internationale comme Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa... On a pu l'entendre régulièrement sur les ondes : France Musique, Radio Classique, DeutschlandRadio Berlin, etc.

Puis, pendant une dizaine d'années, il s'est consacré à sa carrière internationale de chef de chant dans les plus grandes maisons d'opéra. Aux côtés de chefs comme Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi ou Marc Minkowski, il travaille sur les plus grandes scènes internationales: Staatsoper et Theater an der Wien (Vienne), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelone), La Monnaie (Bruxelles), Opéra de Leipzig, Théâtre Royal de Drottningholm (Suède), Lotte Concert Hall (Séoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. Il a pu

ainsi tisser des liens étroits avec les artistes les plus prestigieux: Anne-Sofie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg...

À la demande d'Anne-Sofie von Otter, il a été appelé par l'Opéra de Francfort pour ses qualités de spécialiste de la musique baroque française sur une production de *Médée* de Charpentier.

Parallèlement, il développe sa carrière de chef invité. Il dirige ainsi Le Concert d'Astrée d'Emmanuelle Haïm à l'opéra de Lille et dans la région nord dans un spectacle de Stuart Seide, l'Ensemble Dix dans *Jephté* de Carissimi à Paris, l'ensemble Opalescences lors d'une production de la *Flûte enchantée* de Mozart au Fort du Vert-Galant (France), le Joy Ballet Orchestra dans *Les Paladins* de Rameau à Tokyo et tout récemment l'Orchestre

de l'Opéra Royal dans un enregistrement des *Leçons de Ténèbres* de Couperin (Label Château de Versailles Spectacles).

Animé du désir de travailler avec des jeunes artistes, il développe au CRR de Paris, une classe de chef de chant et une classe d'opéra baroque, classes uniques en France. Celles-ci l'amènent à expérimenter sur de nombreuses productions d'opéra sa vision de la déclamation et de l'ornementation dans le répertoire baroque: *le Couronnement de Poppée* et *le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, *Semele* et *Rodelinda* de Hændel, la *Calisto* de Cavalli, le *Tito* de Cesti, *Psyché* de Lully, l'*Orfeo* de Rossi, *Le Jugement de Midas* de Grétry, l'*Euridice* de Peri...

Pour exprimer au mieux le fruit de cette expérience et de ces recherches, il décide de créer en 2018 son propre ensemble, Les Épopées, avec lequel il propose une vision résolument nouvelle en matière d'interprétation.

Stéphane Fuget is a harpsichordist, pianist and conductor.

He has studied piano with masters such as Catherine Collard and Jean-Claude Pennetier, organ with Nicole Pillet-Wiener, clavichord with Ilton Wjunisky, harpsichord with Christophe Rousset, Pierre Hantaï and Ton Koopman, conducting with Nicolas Brochot... and is a self-taught hurdy-gurdy player!

He has a first prize in harpsichord and basso continuo from the CNSM in Paris. He is also a graduate of the Royal Conservatory of The Hague. He is a laureate of the Bruges International Harpsichord Competition in 2001.

Stéphane Fuget first made his name with a baroque and pre-classical chamber music ensemble: L'Entretien des Muses. His recording of Haydn trios released by Calliope in 2004 was unanimously acclaimed by international critics. The ensemble has performed regularly in concert both in France and abroad, with internationally renowned soloists such as Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa... It has been heard regularly

on the airwaves: France Musique, Radio Classique, Deutschland Radio Berlin, etc.

Then, for about ten years, he devoted himself to his international career as a conductor in the greatest opera houses. Alongside conductors such as Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi and Marc Minkowski, he has worked on the greatest international stages: Staatsoper and Theater an der Wien (Vienna), DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brussels), Leipzig Opera, Royal Theatre of Drottningholm (Sweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, etc. He has thus been able to forge close links with the most prestigious artists: Anne-Sophie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg... At the request of Anne-Sofie von Otter, he was invited by the Frankfurt Opera House because of his expertise in French Baroque music to a production of Charpentier's *Medée*.

At the same time, he has been developing his career as a guest conductor. He conducted Emmanuelle Haïm's *Le Concert d'Astrée* at the Lille Opera and in the northern region in a production by Stuart Seide, Ensemble Dix in Carissimi's *Jephté* in Paris, Ensemble Opalescences in a production of Mozart's *Die Zauberflöte* at the Fort du Vert-Galant (France), the Joy Ballet Orchestra in Rameau's *Les Paladins* in Tokyo, and most recently the Orchestre de l'Opéra Royal for a recording of Couperin's *Leçons de Ténèbres* (Label Château de Versailles Spectacles).

Motivated by the desire to work with young artists, At the CRR of Paris, he developed a

singing coach class and a class of baroque opera, that are both unique in France. These led him to experiment his vision of declamation and ornamentation on numerous opera productions in the Baroque repertoire: *l'Incoronazione di Poppea* and *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* by Monteverdi, *Semele* and *Rodelinda* by Handel, *Calisto* by Cavalli, *Tito* by Cesti, *Psyché* by Lully, the *Orfeo* by Rossi, *Le Jugement de Midas* by Grétry, the *Euridice* by Peri...

In order to best express the fruit of this experience and research, he decided to create his own ensemble, Les Épopées, in 2018, with which he proposes a resolutely new vision of interpretation.

Stéphane Fuget ist Cembalist, Pianist und Dirigent.

Er studierte Klavier bei Meistern wie Catherine Collard und Jean-Claude Pennetier, Orgel bei Nicole Pillet-Wiener, Clavichord bei Ilton Wjunisky, Cembalo bei Christophe Rousset, Pierre Hantaï und Ton Koopman, Dirigieren bei Nicolas Brochot... und Radleier als Autodidakt!

Er erhielt einen ersten Preis für Cembalo und Basso continuo am CNSM [dem staatlichen Konservatorium von Paris]. Außerdem ist er Absolvent des Königlichen Konservatoriums von Den Haag und Preisträger des Internationalen Cembalowettbewerbs von Brügge 2001.

Stéphane Fuget machte sich zunächst mit einem Ensemble für barocke und vorklassische Kammermusik einen Namen: L'Entretien des Muses. Seine Aufnahme von Haydn-Trios, die 2004 bei Calliope erschien, wurde von der internationalen Kritik einhellig gelobt. Das Ensemble trat regelmäßig in Konzerten in Frankreich und im Ausland auf und arbeitete mit international renommierten Solisten wie Véronique Gens, Claire Lefilliâtre, Valérie Gabail, Mayuko Karasawa u. a.

m. zusammen. Er war auch häufig im Rundfunk zu hören: in France Musique, Radio Classique, im Deutschlandradio Berlin usw.

Danach widmete sich Stéphane Fuget etwa zehn Jahre lang seiner internationalen Karriere als Korrepetitor an den größten Opernhäusern. An der Seite von Dirigenten wie Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi und Marc Minkowski arbeitete er an den größten internationalen Bühnen: Wiener Staatsoper und Theater an der Wien, DNO (Amsterdam), Liceu (Barcelona), La Monnaie (Brüssel), Oper Leipzig, Schlosstheater Drottningholm (Schweden), Lotte Concert Hall (Seoul), Palais Garnier, Opéra Bastille, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Capitole (Toulouse), Opéra de Strasbourg, Bordeaux, Rennes, Lille, Nancy, Montpellier, usw. Auf diese Weise konnte er enge Beziehungen zu den renommiertesten Künstlern knüpfen: Anne-Sofie von Otter, Jennifer Larmore, Véronique Gens, Sandrine Piau, Gaële Arquez, Marie-Nicole Lemieux, Kurt Streit, Julian Prégardien, Jeremy Ovenden, Nathan Berg u. a. m.

Auf den Vorschlag von Anne-Sofie von Otter hin wurde Stéphane Fuget als Spezialist für französische Barockmusik von der Oper Frankfurt für eine Produktion von Charpentiers *Médée* engagiert.

Gleichzeitig entwickelte er seine Karriere als Gastdirigent weiter. Er dirigierte Emmanuelle Haïms Ensemble Le Concert d'Astrée an der Oper von Lille und im Norden Frankreichs in einer Aufführung unter der Regie von Stuart Seide, das Ensemble Dix in Carissimis *Jephté* in Paris, das Ensemble Opalescences in einer Produktion von Mozarts *Zauberflöte* im Fort du Vert-Galant (Frankreich) und zuletzt das Joy Ballet Orchestra in Rameaus *Les Paladins* in Tokio.

Motiviert durch den Wunsch, mit jungen Künstlern zu arbeiten, entwic-

kelte er am CRR (dem regionalen Konservatorium) von Paris eine Klasse für Korrepetitoren sowie eine Klasse für Barockoper, die in Frankreich einzigartige Studienrichtungen sind. Das führt ihn dazu, seine Auffassung von Deklamation und Ornamentik im barocken Repertoire in zahlreichen Opernproduktionen zu erproben: *L'Incoronazione di Poppea* und *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* von Monteverdi, in *Semele* und *Rodelinda* von Händel, in *Cavallis Calisto*, *Cestis Tito*, Lullys *Psyché*, Rossis *Orfeo*, Grétrys *Le Jugement de Midas*, Peris *Euridice* usw.

Um das Ergebnis dieser Erfahrung und Forschungen am besten zum Ausdruck zu bringen, beschloss er 2018, sein eigenes Ensemble Les Épopées zu gründen, mit dem er eine entschieden neue Auffassung von Interpretation vorschlägt.



La Menasseuse, Hyacinthe Rigaud, 1709



Stéphane Fuget & Les Épopées

Les Épopées

La Compagnie lyrique Les Épopées tire son nom de ces grands récits fondateurs dont la lecture nous fait encore rêver aujourd'hui. Sous l'impulsion de son chef, Stéphane Fuget, elle tisse un voyage musical à la vision riche et émouvante, au-delà des frontières de la notation.

En effet, la partition est une trame, une sorte de trompe-l'œil. L'interprétation doit trouver vie au-delà du dessin de cette notation: la mélodie du chant baroque, à la fois habillée d'une extravagante profusion d'ornements, et très déclamatoire.

Côté ornementation, la musique doit être à l'image du monde baroque. À cette époque, l'architecture, la sculpture, la peinture, le vêtement, l'art de la table, chaque détail de la vie est rempli d'ornements. La musique n'échappe pas à ce goût, mais pour des raisons pratiques de lecture, la très grande majorité de ces ornements n'est pas notée sur les partitions. Il convient aux interprètes, s'appuyant sur les sources, d'en restituer l'incroyable profusion. Ainsi parée,

l'interprétation fait scintiller la musique, comme le soleil rehausse le chatoiement des miroirs dans la Galerie des Glaces à Versailles.

Côté déclamation, la voix fait sonner le texte en enrichissant la ligne musicale d'une multitude de micro intervalles, d'infimes inflexions. Non plus des hauteurs de notes, mais des hauteurs de déclamation. Le discours ainsi libéré, le texte soudain compréhensible passe au premier plan. Plus proche de nous, porté librement par l'émotion du chant, il parvient droit au cœur de l'auditeur.

D'une grande modernité, le résultat sonore est inattendu, saisissant, et d'une charge émotionnelle à laquelle il est bien difficile de rester insensible...

L'ensemble Les Épopées reçoit régulièrement le soutien de la DRAC Bourgogne-Franche-Comté, de la Région Bourgogne-Franche-Comté, du département de l'Yonne, des Communautés de Communes et Communes du Grand sénonais et du Jovinien, de l'Adami, de la Spedidam, de la Sacem, du Centre National de la Musique, du réseau Canopé et de l'Institut français. Avec le soutien de la Caisse des Dépôts, mécène principal des Épopées. L'ensemble Les Épopées reçoit le soutien de la Fondation Orange.

The lyrical company Les Épopées takes its name from those great constituent narratives which still inspire us to dream even today. Under the impetus of its conductor, Stéphane Fuget, it is weaving a musical journey that is producing a rich and moving vision, beyond the limits of musical notation. Indeed, the score is merely a framework, a sort of *trompe-l'œil*. The interpretation must seek to find life beyond the simple pattern which the notes form: the threnody of baroque song, is at one and the same time dressed in an extravagant profusion of ornaments and very declamatory.

In terms of ornamentation, the music must be a reflection of the Baroque world. At that time, architecture, sculpture, painting, clothing, the art of the table, every detail of life was filled with ornamentation. Music was no exception to this fashion, but for practical reasons of clarity, the vast majority of these ornaments were not noted on the scores. It was up to the performers, relying on the sources, to re-establish the incredible

ornamental profusion. Thus adorned, the interpretation allows the music to sparkle, just as the sun enhances the shimmering of the mirrors in the Hall of Mirrors at Versailles. As far as declamation is concerned, the voice makes the text clearer by enriching the musical line with a multitude of micro-intervals, tiny inflections. We no longer refer to the pitch of notes, but the pitch of declamation. With speech thus liberated, the text is suddenly comprehensible, and at last in the foreground. Closer to us, and carried freely by the emotion of the song, it goes directly to the heart of the listener.

The result is a very modern, unexpected and striking sound, with an emotional charge to which it is difficult to remain indifferent...

Les Épopées regularly receive support from the DRAC Bourgogne-Franche-Comté, the Région Bourgogne-Franche-Comté, the Département de l'Yonne, the Communautés de Communes et Communes du Grand sénonais et du Jovinien, the Adami, the Spedidam, the Sacem, the Centre National de la Musique, the Canopé network and the Institut français. The Caisse des Dépôts is the main sponsor of Les Épopées. Les Épopées is also supported by the Orange Foundation.

Die lyrische Truppe *Les Épopées* [Die Epen] bezieht sich mit ihrem Namen auf die großen Gründungsgeschichten, die uns noch heute zum Träumen bringen. Unter der Leitung ihres Dirigenten Stéphane Fuget lädt das Ensemble zu einer musikalischen Reise mit reichen, ergreifenden Perspektiven ein, die über die Grenzen der Notation hinausgehen.

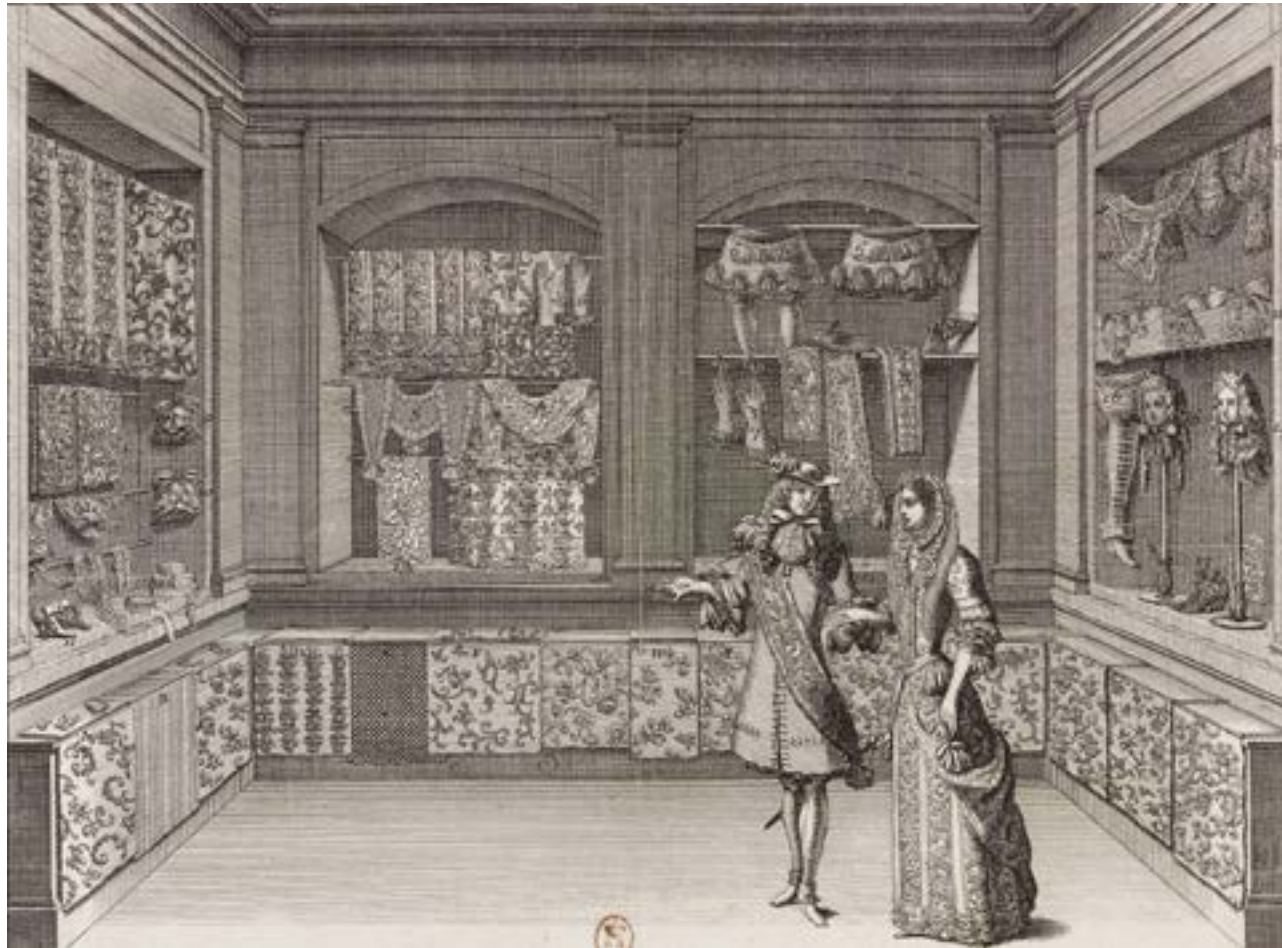
Die Partitur ist nämlich nur ein Rahmen, eine Art *Trompe-l'œil*. Die Interpretation muss über die Gestaltung dieser Notation hinausgehen: durch den speziellen Vortrag des barocken Gesangs, der sowohl in eine extravagante Fülle von Verzierungen gekleidet als auch sehr deklamatorisch ist.

Was die Verzierungskunst betrifft, so muss die Musik die Welt des Barocks widerspiegeln. Damals waren die Architektur, die Bildhauerei, die Malerei, die Kleidung, die Tischkultur, ja jedes Detail des Lebens mit Ornamenten versehen. Die Musik entzieht sich dem nicht, aber aus praktischen Gründen der Lesbarkeit werden die meisten dieser Verzierungen nicht in den Partituren vermerkt. Es ist Sache der Interpreten, sich auf die Quellen zu stützen und die unglaubliche Fülle an Verzierungen zu rekonstruieren. So geschmückt, bringt

die Interpretation die Musik zum Funkeln, so wie das Sonnenlicht den Schimmer der Spiegel im Spiegelsaal von Versailles verstärkt. In Hinblick auf die Deklamation bringt die Stimme den Text zum Klingen, indem sie die musikalische Linie mit einer Vielzahl von Mikro-Intervallen, winzigen Stimmmodulationen, anreichert. Es handelt sich nicht mehr um die Tonhöhe der Noten, sondern um die Tonhöhe der Deklamation. Durch die so befreite Sprache tritt der plötzlich verständliche Text in den Vordergrund. Er erscheint uns näher zu sein und erreicht frei getragen von der Emotion des Gesanges das Herz des Zuhörers.

Das Ergebnis ist sehr modern, unerwartet, erstaunlich und emotional geladen, sodass man keinesfalls davon unberührt bleiben kann.

Das Ensemble *Les Épopées* erhält regelmäßige Unterstützung von der DRAC Bourgogne-Franche-Comté, der Region Bourgogne-Franche-Comté, dem Département Yonne, den Communautés de Communes und Communes du Grand sénonais et du Jovinien, Adami, Spedidam, Sacem, dem Centre National de la Musique, dem Canopé-Netzwerk und dem Institut français. Die Caisse des Dépôts ist Hauptförderer von *Les Épopées*. Die Fondation Orange unterstützt ebenfalls die Projekte des Ensembles.



Boutique de galanterie, Jean Lepautre d'après Jean Berain, 1678. Cette gravure fut publiée par Donneau de Vizé dans le l'Extraordinaire du Mercure Galant, un supplément de la revue mensuelle, dont le numéro de Janvier était consacré aux femmes. On pouvait y lire en commentaire de l'auteur: "Aux Dames. Ce n'est point vous faire un présent, Mesdames, que de vous donner l'Extraordinaire, c'est vous rendre un ouvrage qui vient de vous."



*Comme un autre Jason... ou Femme à la tête de porc, Jean Mathieu, 1640. Le cartouche est éloquent:
"Comme un autre Jason et plus subtil encore, pour être possesseur de cette Toison d'Or; Ce galant par son art
et sa façon mignarde, enchante finement le Monstre qui la garde."*

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643 – 1704)

Airs sérieux et à boire

1. *Auprès du feu l'on fait l'amour* · H.446

Auprès du feu l'on fait l'amour,
Aussi bien que sur la fougère.
N'attendez pas belle bergère,
Que le printemps soit de retour,
Pour choisir un berger sincère.

We make love by firelight,
Just as we do amid the ferns.
Fair shepherdess, do not wait
For springtime to return,
Before you choose a loyal shepherd.

Wir lieben uns im Schein des Feuers,
So wie wir es inmitten der Farne tun.
Schöne Hirtin, wartet nicht
Auf die Rückkehr des Frühlings,
um einen treuen Hirten zu wählen.

2. *Beaux petits yeux d'écarlate* · H.448

Beaux petits yeux d'écarlate,
Belle bouche grande et plate,
Joli nez rebroussé,
Beau menton retroussé,
Chevelure de filasse,
Bras maigrelets et mollasses,
Main plus sèche que brésil.
Las, je tombe dans la tombe,
Si mon cœur, qui prend feu
comme mèche à fusil,
N'est secouru dans le péril.
Sauvons-nous, sauvons-nous,
si nous savons nager,
La vieille Proserpine pour nous submerger
A fait tomber sur nous un déluge d'urine.
Que le flux de sang,

Pretty little scarlet eyes,
Fine full, flat lips,
Lovely turned-up nose,
Pretty pointed chin,
Mane of flaxen hair,
Weak and scrawny arms,
Hands drier than Brazil wood.
Alas! I shall go to my grave,
Should my heart,
which catches fire like a fuse
not be saved from this peril.
We must save ourselves, my friends,
if we can swim,
For old Proserpina
has unleashed a deluge of urine to drown us.
May dysentery,

Hübsche kleine scharlachrote Augen,
Feine volle, flache Lippen,
Hübsche hochgezogene Nase,
Hübsches spitzes Kinn,
Mähne aus flachsfarbenem Haar,
Schwache und dürre Arme,
Hände trockener als Brasilholz.
Ach! Ich werde in mein Grab gehen,
Sollte mein Herz,
das Feuer fängt wie eine Lunte
nicht vor dieser Gefahr gerettet werden.
Wir müssen uns selbst retten, meine Freunde,
wenn wir schwimmen können,
Denn die alte Proserpina
hat eine Flut von Urin entfesselt, um uns zu ertränken.
Mai-Dysenterie,

L'âme, la migraine,
 La fièvre quartaine,
 Le trousse galant,
 La serre, l'entraîne,
 L'étrangle à l'instant,
 La teigne, la rogne, la happe,
 L'empogne, la peste, la cogne,
 Dans le monument
 La teigne, la rogne, la happe,
 L'empogne, la peste, la cogne,
 La cogne, la cogne dans le monument.
 La peste, la cogne dans le monument.

Lunacy, migraine,
 Quartan fever,
 Cholera,
 Stifle her, carry her off,
 Choke her on the spot,
 May ringworm, eat away at her, snap her up,
 Grasp hold of her, may the plague knock her down,
 Into the grave.
 May ringworm, eat away at her, snap her up,
 Grasp hold of her, may the plague knock her down,
 Knock her down, into the grave.
 May the plague knock her down into the grave.

Irrsinn, Migräne,
 Quartanisches Fieber,
 Cholera,
 Erstick sie, tragt sie fort,
 Erstickt sie auf der Stelle,
 Mögen Ringelflechte, sie zerfressen, sie zerreißen,
 Möge die Pest sie packen, möge die Pest sie umhauen,
 Ins Grab.
 Mögen Ringelflechte sie zerfressen, sie zerreißen,
 Möge die Pest sie packen,
 möge die Pest sie umhauen, ins Grab.
 Möge die Pest sie ins Grab stürzen.

3. Tout renaît, tout fleurit · H.468

Tout renaît,
 tout fleurit dans la saison nouvelle,
 Nous guérets, nos bois et nos champs,
 Annoncent aux bergers le retour du printemps:
 Heureux, hélas! Si ma cruelle
 Pouvait m'annoncer à son tour,
 Qu'elle est sensible à mon amour!

All is reborn,
 all will blossom in the new season,
 Our fallowland, our woods and fields,
 Declare to the shepherds the return of spring:
 Joyful, alas! If only my cruel one
 Could in turn declare to me,
 That she will accept my love!

Alles wird wiedergeboren,
 alles blüht in der neuen Jahreszeit,
 Unser Brachland, die Wälder und Felder,
 Verkünden den Hirten die Rückkehr des Frühlings:
 Glücklich, ach! Wenn nur meine grausame Liebste
 Ähnliches mir verkünden würde,
 Dass sie für meine Liebe empfänglich ist!

4. Que Louis par sa vaillance · H.459bis

Que Louis par sa vaillance
 Nous fait passer de beaux jours.
 Chacun chante, chacun danse,
 Chacun songe à ses amours.
 Pour le bonheur de la France,
 Puisse-t'il vivre toujours.

May Louis in his valiance
 Give us wonderful days.
 Let each one sing, each one dance,
 Each dream of those he adores.
 For the glory of France,
 May he live for evermore.

Möge Ludwig in seiner Tapferkeit
 Uns wunderbare Tage schenken.
 Möge ein jeder singen, ein jeder tanzen,
 Jeder träume von seinen Liebschaften.
 Für den Ruhm Frankreichs,
 Möge er für immer leben.

5. Si Claudine ma voisine · H.499b

Si Claudine
Ma voisine
S' imagine
Sur ma mine
Que je ne suis bon à rien ;
Qu'en cachette
La follette
Me permette
La fleurette,
Elle s'en trouvera bien.

Le courage
Qui m'engage,
Lui présage
Qu'à mon âge
Je sais parler comme il faut.
Qu'on s'explique
Par duplique,
Ma réplique
Fait la nique
À qui me croit en défaut.

If my neighbour
Claudine
Sees
In me
A man good for nothing;
May my little boat
In its hiding place
Allow me
To woo her,
May it please her.

The courage
I must summon,
Shows her
That at my age
I know just what to say.
One might gather,
To counter,
My rejoinder,
Mocking,
They who find me lacking.

Wenn meine Nachbarin
Claudine
Sieht
In mir
Einen Taugenichts
Möge mein kleines Boot
In seinem Versteck
Mir erlauben
Sie zu werben,
Möge es ihr gefallen.

Der Mut
den ich aufbringen muss,
Zeigt ihr
Dass ich in meinem Alter
genau weiß, was ich sagen muss.
Man könnte meinen,
Meine Antwort,
Meine Erwiderung,
Bringt Spott über die,
Die mich für unzulänglich halten.

6. Ne fripez pas mon bavolet · H.499a

Ne fripez poan mon bavolet,
C'est aujourd'uy dimanche.
Je vous le dis tout net,
J'ai des épingles sur ma manche,
Ma main pèse autant qu'elle est blanche ;
Et vous gagnerez un soufflet.

Attendez à demain que je vaze à la ville,
J'aurai mes vieux habits,

Do not crease my cap,
For today is Sunday.
I shall say it plainly,
On my sleeve pins are fastened
So heavy as to turn my hand ashen,
And you shall earn a slap.

Wait for me to go to town tomorrow,
I will wear my old attire,

Zerknittern Sie nicht mein Häubchen
Denn heute ist Sonntag.
Ich sage es ganz deutlich,
Ich habe Nadeln an meinem Ärmel,
So schwer, dass meine Hand aschfahl wird,
Und Sie werden eine Ohrfeige ernten.

Warten Sie auf mich,
wenn ich morgen in die Stadt gehe,

Et les lundis
 Je ne sis pas si difficile;
 Mais à présent, tout franc,
 Si vous faites l'impertinent,
 Si vous gâtez mon linge blanc,
 Je vous barrai comme il faut de la hâte,
 Je vous battrai, pincerai, piquerai,
 Je vous moudrai, grugerais, pillerai,
 Menu comme la chair en pâte;
 Oum, voyez-vous,
 J'avons une terrible tête
 que je cachons sous noutte bonnet.

And on Mondays,
 I shall be slower to ire;
 But for now, to be clear,
 Should you be so impertinent,
 As to spoil my white clothes,
 I shall scold you right away,
 I shall beat you, pinch you, skewer you,
 I shall grind your bones,
 To make my bread;
 So see here,
 Beneath this bonnet lie
 thoughts to fear.

Ich werde mein altes Gewand tragen,
 Und montags
 Ich bin nicht so wählerisch;
 Aber jetzt, ganz offen,
 Wenn Sie frech werden,
 Wenn Sie meine weiße Wäsche verschmutzen,
 Werde ich Ihnen einen Strich durch die Rechnung machen,
 Ich werde Sie schlagen, kneifen, aufspießen
 Ich werde Sie zermahlen, anknabbern, ausplündern
 Wie fein zerhacktes Fleisch
 Denn, sehen Sie,
 Unter dieser Haube liegen
 Gedanken zum Fürchten.

7. Celle qui fait tout mon tourment · H.450

Celle qui fait tout mon tourment,
 Je l'aime à la folie;
 Depuis longtemps je suis amant
 De l'aimable Sylvie,
 La voir et l'aimer seulement,
 C'est toute mon envie.
 Celle qui fait...

La voir et l'aimer seulement
 C'est toute mon envie;
 Je n'ai point passé de moment
 Sans l'avoir bien servie:
 Celle qui fait...

Je n'ai point passé de moment
 Sans l'avoir bien servie;
 Les maux que je souffre en l'aimant
 Me coûteront la vie:
 Celle qui fait...

She who causes all my torment,
 I love her madly;
 For so long I have loved,
 The delightful Sylvie,
 Just to see and love her,
 Is my one desire.
 She who...

Just to see and love her,
 Is my one desire.
 I have spent barely a moment
 Out of her service:
 She who...

I have spent barely a moment
 Out of her service;
 The pain I suffer in my love for her
 Shall cost me my life:
 She who...

Sie, die all meine Qualen verursacht,
 Ich liebe sie wahnsinnig;
 Schon so lange liebe ich sie,
 Die reizende Sylvie,
 Sie nur zu sehen und zu lieben,
 Ist mein ganzes Verlangen.
 Sie, die...

Sie nur zu sehen und zu lieben,
 Ist mein ganzes Verlangen;
 Ich habe keinen Augenblick verbracht.
 Ohne ihr gut gedient zu haben;
 Sie, die...

Ich habe keinen Augenblick verbracht.
 Ohne ihr gut gedient zu haben;
 Die Schmerzen, die ich durch die Liebe zu ihr erleide
 Werden mich das Leben kosten:
 Sie, die...

Les maux que je souffre en l'aimant
Me coûteront la vie;
Dès que je la vois, cependant
Mon âme en est ravie :
Celle qui fait...

The pain I suffer in my love for her
Shall cost me my life;
Yet the moment I see her
My soul is revived:
She who...

Die Schmerzen,
die ich durch die Liebe zu ihr erleide
Werden mich das Leben kosten,
Doch sobald ich sie sehe,
Erfreut sich meine ganze Seele
Sie, die...

8. Ayant bu du vin clairet · H.447

Ayant bu du vin clairet,
Colin trouva sa bergère,
Qui dormait sur la fougère,
Et par un zèle indiscret,
Lui leva son bavolet:
Connaissant l'humeur cruelle,
De la farouche Catin,
Il dit, pardonnez la belle,
Si j'ai trop fait le badin;
Mon cher Colin, lui dit-elle,
Il faut excuser le vin.

After drinking claret wine,
Colin found his shepherdess,
Sleeping on a tuffet,
And in his brazen eagerness,
Lifted up her bonnet;
Remembering the harshness
Of the savage country girl,
He rushed to beg forgiveness,
For this impudent churl,
My dear Colin, she replied,
Beg forgiveness for the wine.

Nachdem er leichten Rotwein getrunken hatte,
Fand Colin seine Hirtin,
Schlafend im Farn,
Und in seinem schamlosen Eifer,
Hob er ihre Haube an
Dann erinnerte er die Härte
des wilden Mädchens vom Lande,
Eilte er um Vergebung zu bitten,
Für seine unverschämte Tat
Mein lieber Colin, antwortete sie,
Bitte um Verzeihung für den Wein.

9. Rendez-moi mes plaisirs · H.463

Rendez-moi mes plaisirs, rendez-moi ma Sylvie,
Dieux cruels qui venez déterminer son sort.
Ah! Vous êtes jaloux du bonheur de ma vie,
Et pour la posséder, vous me l'avez ravie;
Mes cris pour la ravoir ne sont qu'un vain effort.
Rendez-moi mes plaisirs, rendez-moi ma Sylvie,
Dieux cruels qui venez déterminer son sort.
Ou me donnez la mort.

Give me back my joy, give me my Sylvie,
You cruel gods who decide her fate.
Oh! So jealous were you of the joy in all my days,
That to possess it, you have stolen her away;
My cries to lay eyes upon her once more, in vain.
Give me back my joy, give me my Sylvie,
You cruel gods who decide her fate.
Or leave me slain.

Gebt mir meine Freude zurück, gebt mir meine Sylvie,
Ihr grausamen Götter, die Ihr über ihr Schicksal entscheidet.
Oh! So eifersüchtig seid ihr auf meine Lebens Freude
Um sie zu besitzen, habt ihr sie mir gestohlen;
Mein Flehen sie noch einmal zu erblicken, ist vergebens.
Gebt mir meine Freude zurück, gebt mir meine Sylvie,
Ihr grausamen Götter, die Ihr über ihr Schicksal entscheidet.
Oder lasst mich erschlagen.

10. Rentrez, trop indiscrets soupirs · H.464

Rentrez, trop indiscrets soupirs,
Rentrez dans le fond de mon âme,
Amarillis pourrait s'offenser de ma flamme,
Ah! Ne lui dites rien de mes brûlants désirs.
Mais, inutilement, pour celer mon martyre,
Soupirs, je vous retiens
dans le fond de mon cœur.
Puisque mes yeux pleins de langueur
Disent malgré moi que j'expire.

Return, loud sighs,
Return to the depths of my soul,
Amaryllis may take insult in my fire,
Oh! Tell her nothing of my burning desire.
To conceal my anguish I confine
My sighs to my heart,
in vain.
For my eyes do with languor shine,
And make plain, I shall die from the pain.

Kehrt zurück, laute Seufzer,
Kehrt zurück in die Tiefen meiner Seele,
Amaryllis möge sich an meinem Feuer ergötzen,
Oh, sag ihr nichts von meinem brennenden Verlangen.
Um meine Qualen zu verbergen, beschränke ich
Meine Seufzer in mein Herz,
vergebens.
Denn meine Augen voller Wehmut
Machen deutlich, dass ich verschiede.

11. Fenchon, la gentille Fenchon · H.454

Fenchon, la gentille Fenchon,
Cette Fenchon qu'on voit les dimanches si brave,
Disait un jour d'un air fort grave,
Les yeux penchés sur son manchon:
Manchon, pauvre petit manchon,
S'il te venait de queue aussi longue qu'une rave,
On te prendrait pour un bichon.

Fenchon, lovely Fenchon,
Fenchon who on Sundays looks so charming,
Once said, with a voice so grave,
Looking at her muff:
Muff, my poor muff,
One need but add a tail the length of a turnip,
And you would be mistaken for a poodle.

Fenchon, liebe Fenchon
Fenchon, die sich sonntags so fein kleidet,
Sagte einst, mit ernster Stimme,
Den Blick auf ihrem Muff gesenkt:
Muff, mein armer Muff
Hättest du einen Schwanz so lang wie eine Rübe
Könnte man dich mit einem Pudel verwechseln.

12. Stances du Cid · H.457-459

Percé jusques au fond du cœur · H.457

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,

Pierced to my heart's depths
By a stroke as unexpected as it is mortal,
Wretched avenger in a just quarrel
Miserable object of unjust severity,

Mitten ins Herz bin ich getroffen
Von einem Pfeil so unerwartet und so tödlich.
Ein Bedauernswerter Rächer i
n einem gerechten Streit

Je demeure immobile,
et ma force abattue
Cède au coup qui me tue.

Si près de voir mon feu récompensé,
Ô dieux, l'étrange peine!
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur, le père de Chimène!

Que je sens de rudes combats · H.459

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur
mon amour s'intéresse:
Il faut venger un père, ou perdre une maîtresse:
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.

Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô dieux, l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Père, maîtresse, honneur, amour · H.458

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux,
l'autre indigne du jour.

Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,

I am transfixed,
and my stricken soul
Yields to the killing blow.

So close to seeing my love rewarded,
O God, the bitter pain!
By this affront my father is the offended,
And the offender is the father of Chimene!

What fierce conflict I feel!
My love takes sides against my honour:
I must avenge a father, lose a lover.
One stirs my wrath,
the other one restrains me.

Forced to the sad choice of betraying Chimene,
Or living in infamy,
In both events my pain is infinite.
O God, the bitter pain!
Can an insult go unpunished?
Must the father of Chimene be punished?

Father, lover, honour, love,
Noble and harsh constraint, sweet tyranny,
All my delight is dead, or honour dulled.
One makes me sad,
the other unworthy.
Dear and cruel hope of a generous mind,
In love, at the same time,

Das unglückliche Opfer eines ungerechten Schicksals,
Ich bin wie gelähmt und liege schon am Boden.
Der Schlag der mich nun trifft kann tödlich sein.

Wie nahe stand doch die Erfüllung meiner Liebe
Oh Gott, welch eine Qual!
Ein Ehrenhandel, mein Vater ist beleidigt worden.
Beleidigt von Chimenes Vater

Wie hart werden die Kämpfe werden
Meine Ehre wird sich gegen meine Liebe stellen
Ich muss den Vater rächen und verliere die Geliebte.
Das eine treibt mich an,
das andere hält mich zurück.

So traurig es auch ist, ich bin vor die Wahl gestellt, verrät ich meine Liebe
oder soll ich ohne Ehre weiterleben
Unendlich ist das Leid, das jede Entscheidung mit sich bringt
Mein Gott, was für eine Qual!
Darf so eine Beleidigung ohne Strafe bleiben?
Darf ich den Vater von Chimene strafen?

Vater, Geliebter, Ehre, Liebe,
Mein Adelsstolz verpflichtet mich zur Härte,
Dagegen steht das Ansinnen der Liebe,
Das eine stürzt mich ins Unglück,
das andere ein Leben ohne Würde.
Teuer zugleich und grausam stellt sich die Hoffnung dar
für einen Mann von Ehre, der auch noch liebt,

Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?

13. Quoi! Rien ne peut vous arrêter · H.462

Quoi! Rien ne peut vous arrêter,
Votre amour cède à la gloire
Et vous voulez me quitter
Pour courir après la victoire.
Rend-elle un vainqueur plus heureux
Que la tendresse d'une maîtresse
Qui partage ses feux.

14. À ta haute valeur · H.440

À ta haute valeur, quel héros peut atteindre
Ta piété fait voir de grandes actions.
Monarque tout parfait,
tu n'as plus rien à craindre,
Ni de tes ennemis ni de tes passions.

Worthy foe of my greatest pleasure,
Blade that creates my pain,
Were you given me to retain my honour?
Were you given me to lose my Chimene?

What! Can nothing stop you?
Your love yields to glory
And you want to leave me
In order to chase victory?
What could make a victor more happy
Than the tenderness of a lover
Who shares in his ardour.

To your high value, what hero could ascend?
Your piety reveals the greatest of actions.
Most perfect monarch,
you have nothing to apprehend,
Not your enemies, not your passions.

Du meines Schweres scharfer Stahl bist zugleich meines Glückes größter Feind
und die Ursache meines Leides
Wurdest du in meine Hand gegeben, damit ich meine Ehre rette?
Hat man dich mir gegeben, um Chimene zu verlieren?

Was! Kann Euch nichts aufhalten?
Eure Liebe weicht dem Ruhm
Und Ihr wollt mich verlassen
Um dem Sieg nachzujagen?
Was könnte einen Sieger mehr glücklich machen
als die Zärtlichkeit einer Geliebten
Die seine Leidenschaft teilt.

An deinen hohen Wert kann kein Held heranreichen.
Deine Frömmigkeit offenbart die größte aller Taten.
Vollkommener Herrscher,
du hast nichts zu befürchten,
Weder deine Feinde noch Ihre Leidenschaften.

15. En vain, rivaux assidus · H.452

En vain, rivaux assidus,
Vous me donnez de la peine,
Tous vos soupirs pour Climène
Ne sont que soupirs perdus.
Ce n'est pas que cette belle pense à recevoir ma foi;
C'est plutôt que la cruelle
N'aimera ni vous ni moi.

In vain, ardent rivals,
You fill me with pity,
All your sighs for Climene
Are but sighs in vain.
It is not that this fair maiden may accept my troth;
But that this cruel creature
Has no love for us both.

Vergeblich, glühende Rivalen,
Ihr erfüllt mich mit Mitleid,
All Eure Seufzer für Climene
Sind nur vergebliche Seufzer.
Es geht nicht darum, dass diese schöne Maid mich erhört;
Sondern dass diese grausame Kreatur
für keinen von uns beiden Liebe hat.

16. Ruisseau qui nourrit dans ce bois · H.466

Ruisseau qui nourrit dans ce bois
De mille et mille fleurs le brillant assemblage,
Je viens pour la dernière fois
T'entretenir de ma volage;
Un autre a reçu ses faveurs,
Jaloux, désespéré d'un si sensible outrage,
Je ne troublerai plus ton onde par mes pleurs,
Hélas! Puisque je meurs.

Nourishing stream in this wood
Carpeted with flowers in your gracefulness,
This is the last time I come, for good,
To tend you in my flightiness;
Another has received her favours.
Jealous, desperate, filled with ire,
No longer shall you swell with my tears,
Alas! As I shall soon expire.

Nährendes Bächlein in diesem Wald
Tausende Blumen betonen deine Anmut,
Dies ist das letzte Mal, dass ich komme, für immer,
Um dir von meiner flatterhaften Geliebten zu erzählen;
Ein anderer hat ihre Gunst erhalten.
Eifersüchtig, verzweifelt, voller Zorn,
Sollst du nicht länger durch meine Tränen anschwellen,
Ach! Denn ich werde bald nicht mehr sein,

17. Feuillages verts, naissez · H.449a

Feuillages verts, naissez,
Herbes tendres, croissez
Le long de ce rivage:
Et vous petits oiseaux,
Accordez votre ramage,
Au bruit de ces ruisseaux.
Et vous brillantes fleurs,
Dignes filles des pleurs
Qu'a répandu l'aurore,

Green leaves, unfurl,
Tender shoots, uncurl.
Along these banks:
Come, little birds,
Tune your sweet song,
To the melody of the streams.
And you, charming flowers,
Worthy daughters of the tears
That settle as the dawn dew,

Grüne Blätter, entfaltet euch,
Zarte Triebe, entfaltet euch.
An diesen Ufern:
Kommt, kleine Vögel,
Stimmt euer süßes Lied an,
Zur Melodie der Bäche.
Und ihr, liebliche Blumen,
Würdige Töchter der Tränen
Die in der Morgendämmerung vergossen wurden,

Méritez que la main
De la nymphe que j'adore
Vous moissonne en chemin.

Climène sur ces bords,
Vient cueillir les trésors
De la saison nouvelle;
Messagers du matin
Si vous trouvez cette belle,
Chantez sur son chemin.

Be plucked by the hand
Of the nymph I adore
As she passes you by.
Climene has come to these banks,
To gather the treasures
Of the new season;
Messengers of the morning
Should you find this beauty, sing,
As she passes you by.

Werdet gepflückt von der Hand
der Nymphe, die ich anbetete
Wenn sie an euch vorbeigeht.
Climene ist zu diesen Ufern gekommen,
Um die Schätze zu sammeln
Die die neue Jahreszeit bereithält;
Boten des Morgens
Sollten Sie diese Schönheit sehen singen Sie,
während sie an Ihnen vorbeigeht.

18. Oiseaux de ces bocages · H.456

Oiseaux de ces bocages,
Cessez quelque temps vos doux ramages,
Écoutez mes tristes chants,
Plaignez les maux que je ressens.

Une inhumaine
Cause ma peine,
Faut-il mourir
Sans espoir de l'attendrir?

Birds of these groves,
Cease awhile your gentle warbling,
Listen to my sad songs,
Pity the woes I suffer.
A pitiless nymph
Causes my suffering:
Must I die
Without a hope of softening her heart?

Vögel dieser Haine,
Hört eine Weile auf mit eurem sanften Zwitschern,
Hört auf meine traurigen Lieder,
Habt Mitleid mit meinem Leid.
Eine erbarmungslose Nymphe
Verursacht mein Leid:
Muss ich sterben
Ohne die Hoffnung, ihr Herz zu erweichen?

19. Tristes déserts, sombre retraite · H.469

Tristes déserts, sombre retraite,
Rochers, à qui, toujours, j'ai confié mon sort;
Écoutez le récit de la douleur secrète,
Qui me fait courir à la mort:
J'aimais, j'étais aimé;
Du bonheur de ma vie, le roi,
les dieux étaient jaloux.
Hélas! Ce temps n'est plus,

Mournful wilderness, sombre refuge,
Rocks to which I have always confided my lot:
Listen as I tell you
of the secret sorrow,
Which hastens my death:
I loved, I was loved;
So happy was my life
Alas! Alas, that time is no more!

Traurige Wildnis, düstere Zuflucht,
Felsen, denen ich immer mein Los anvertraut habe:
Hört zu, wenn ich Euch von dem
geheimen Kummer erzähle,
Der meinen Tod beschleunigt:
Ich habe geliebt, ich wurde geliebt;
So glücklich war mein Leben
Ach! Ach, diese Zeit ist nicht mehr!

L'infidèle Sylvie,
De mon rival fait son époux.
Je vous ai dit l'excès de ma douleur secrète,
Vous serez témoins de ma mort.

Faithless Sylvia,
Has chosen my rival for her husband.
I have told you the extremity of my secret sorrow,
You will bear witness to my death.

Die treulose Sylvia,
Hat meinen Rivalen zum Gatten erwählt.
Ich habe Ihnen das Ausmaß meines geheimen Kummers mitgeteilt,
Sie werden Zeuge meines Todes sein.

20. Consolez-vous, chers enfants de Bacchus · H.4516

Consolez-vous, chers enfants de Bacchus,
À quoi bon ce chagrin étrange
En voyant de votre vendange
Couler si peu de jus.
Nous n'en aurons pas en abondance
Mais en récompense,
Notre vin nouveau vendangé sans eau
Sera si fin, si divin, si fort, si puissant,
si bon, si charmant, si brillant, si pétillant
Qu'un seul verre dans un écot
Fera plus de fracas que n'aurait fait un pot.

Take heart, dear children of Bacchus,
This strange sorrow has no use
Despite seeing your harvest
Render so little juice.
We shall have no abundance,
But in recompense,
Our young wine, its harvest undiluted
Shall be so fine, so divine, so flavourful, so powerful,
so disarming, so charming, so startling, so sparkling
That a single glass shared at a tavern,
Will make a greater din than would an entire flagon.

Tröstet Euch, liebe Kinder des Bacchus,
Dieser seltsame Kummer hat keinen Sinn
Obwohl ihr eure Ernte seht,
die so wenig Saft abwirft.
Wir werden keinen Überfluss haben,
Aber zur Belohnung,
Wird unser junger Wein, seine Ernte unverdünnt
so fein, so göttlich, so geschmackvoll, so kraftvoll sein,
so entwaffnend, so charmant, so verblüffend, so prickelnd
Dass ein einziges Glas in einer Taverne geteilt,
ein größeres Getöse verursacht als eine ganze Kanne.

21. Au bord d'une fontaine · H.443bis

Au bord d'une fontaine,
Tircis brûlant d'amour,
Contait ainsi sa peine
Aux échos d'alentour:
Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Félicité passée,
Que n'ai-je en te perdant,
perdu le souvenir ?

Beside a fountain,
Tircis burning with love,
Recounted his pain,
To echoes from above:
Lost happiness,
That can never return
Torment of consciousness,
Lost happiness,
In losing you I do regret,
that my memory is lost forever.

Neben einem Springbrunnen,
brannte Tircis vor Liebe,
So erzählte er von seinem Schmerz.
Den Echos der Umgebung:
Verlorenes Glück,
das nie mehr zurückkehren kann
Qualen des Bewusstseins,
Verlorenes Glück,
Dich zu verlieren, bedeutet auch,
dass meine Erinnerung für immer verloren ist.

J'aimais la jeune Annette
J'étais tous ses plaisirs;
Une flamme secrète
Unissait nos désirs:
Félicité passée...
Il vaut mieux disait-elle,
Mourir que de changer,
Cependant l'infidèle
Aime un autre berger:
Félicité passée...
O jours dignes d'envie,
Je ne vous verrai plus!
Au printemps de ma vie,
Vous êtes disparus:
Félicité passée...

I loved the young Annette
I was her every pleasure;
A secret fire
United our desires:
Lost happiness...
She told me she would rather
Die than choose another,
And yet that unfaithful one
Has a new shepherd as her lover:
Lost happiness...
Oh days to be desired,
I shall see you no more!
In the springtime of my life,
You are lost for evermore:
Lost happiness...

Ich liebte die junge Annette
Ich war ihre ganze Freude;
Ein geheimes Feuer
Vereinte unsere Sehnsüchte:
Verlorenes Glück...
Sie sagte mir, sie würde lieber
sterben, als einen anderen zu wählen,
Und doch hat die Untreue
nun einen neuen Hirten als Liebhaber:
Verlorenes Glück...
Oh Tage, die man sich wünscht,
Ich werde dich nicht mehr sehen!
In der Frühlingszeit meines Lebens,
Du bist für immer verloren:
Verlorenes Glück...

22. Allons sous ce vert feuillage · H.444

Allons sous ce vert feuillage
Goûter le frais de l'ombrage,
Allons sous ce vert feuillage
Passer la chaleur du jour.
Cependant, nos moutons, le long de la prairie,
Bondiront tour à tour sur l'herbette fleurie,
Et comme nous, feront l'amour.
Le pin son amoureux,
Nous dit, en son langage,
Qu'il faut nous approcher de ce charmant séjour.

Let us sit beneath the green leaves
And savour the cool shade,
Let us sit beneath the green leaves
The day's heat we shall evade.
Yet our sheep, along the prairie,
Shall leap among the flowers so merry,
And like us, shall make love.
The amorous lark above,
Tells us though his song,
That in this charming place we do belong.

Lasst uns unter den grünen Blättern sitzen
Und genießen den kühlen Schatten,
Lasst uns unter den grünen Blättern sitzen
Um der Hitze des Tages zu entgehen.
Doch unsere Schafe auf den Weiden,
Springen über das blühende Gras,
Und wie wir werden sie sich lieben.
Die verliebte Lerche oben,
Sagt uns durch ihr Lied,
Dass wir an diesen zauberhaften Ort gehören.

23. Sans frayeur dans ce bois · H.467

Sans frayeur dans ce bois, seule je suis venue,
J'y vois Tircis sans être émue.
Ah! N'ai-je rien à ménager?
Qu'un jeune cœur insensible est à plaindre!
Je ne cherche point le danger,
Mais du moins, je voudrais le craindre.

Fearlessly, into this wood, I have come alone,
I see Tircis here, yet I am unmoved.
Ah! Have I nothing to cherish?
How an insensitive young heart is to be pitied!
I do not seek danger,
But at least I should like to fear it!

Furchtlos, in diesen Wald, bin ich allein gekommen,
Ich sehe Tircis hier, doch ich bin ungerührt.
Ach! Habe ich denn nichts zu schätzen?
Ein unempfindliches junges Herz ist zu bemitleiden!
Ich suche die Gefahr nicht,
Aber ich möchte sie wenigstens fürchten!

24. Il n'est point de plaisir véritable

Il n'est point de plaisir véritable
Si l'amour ne l'assaisonne pas
On a beau dans le bien le plus fiable,
Rechercher de sensibles appas
Il n'est point de plaisir véritable
Si l'amour ne l'assaisonne pas
Ses langueurs n'ont rien que d'agréable,
On se perd dans ses tendres hélas!
À l'amour il faut rendre les armes,
Tôt ou tard il triomphe de nous.
Plus on veut résister à ses charmes,
Plus on doit redouter son courroux:
À l'amour il faut rendre les armes,
Tôt ou tard il triomphe de nous.
De ses maux, ne prenons point d'alarmes,
S'ils sont grands le remède en est doux:
À l'amour il faut rendre les armes,
Tôt ou tard il triomphe de nous.

There is no true pleasure
If unseasoned by love
And in the most faithful treasure,
We have oft sought feminine charms.
There is no true pleasure
If unseasoned by love
There is no joy in its languor,
We are lost in its tender woes,
We must lay down our weapons to love,
And soon, lest it conquer us all.
The more we resist its charms,
The more we must fear its wrath:
We must lay down our weapons to love,
And soon, lest it conquer us all.
Let us not be alarmed by its evils,
While great, the remedy is gentle:
We must lay down our weapons to love,
And soon, lest it conquer us all.

Es gibt kein wahres Vergnügen
Wenn es nicht mit Liebe gewürzt ist
Und im treuesten Schatz,
Wir haben oft weibliche Reize gesucht.
Es gibt kein wahres Vergnügen
Wenn es nicht mit Liebe gewürzt ist
Ihr Schmachten ist nichts als angenehm,
Wir sind verloren in ihrem zarten Schmerz,
Der Liebe muss man die Waffen strecken,
Früher oder später wird sie über uns triumphieren.
Je mehr wir ihren Reizen widerstehen,
desto mehr müssen wir ihren Zorn fürchten:
Der Liebe muss man die Waffen strecken,
Früher oder später wird sie über uns triumphieren.
Wir sollten uns nicht vor seinen Übeln fürchten,
Wenn sie auch groß sind, ist das Heilmittel süß:
Der Liebe muss man die Waffen strecken,
Früher oder später wird sie über uns triumphieren.

25. Non, non, je ne l'aime plus · H.4556

Non, non, je ne l'aime plus,
Elle a repris sa foi, mes liens sont rompus.

En vain, mon cœur, tu veux défendre sa querelle,
La volage Philis aime un autre berger,
Climène cherche à m'engager,
Je la trouve cent fois
plus belle que la cruelle,
Que l'infidèle dont son amour veut me venger.
Cesse, cesse mon cœur de me parler pour elle,
Vouloir me détourner de cet amour nouvel,
C'est prendre des soins superflus.

Mais tout plein du courroux que le dépit m'inspire,
D'où vient que je soupire,
Je pense au temps heureux de nos tendres amours
Où l'ingrate avec moi trouvait les jours trop courts.
Je voudrais lui parler et ne veux lui rien dire
Je la fuis, et voudrais la rencontrer toujours,
Ah! Mon cœur tu n'es point sorti de son empire.

Chercher ce que l'on fuit
Fuir ce que l'on désire
Penser à tous moments
Aux biens qu'on a perdus
Souffrir de cette perte
Un rigoureux martyre,
On ne hait pas ainsi,
Le croire c'est abus.
Non, non, ne te vante plus.
Trop lâche et faible cœur,
que tes nœuds soient rompus.

No, no, I love her no more,
She withdrew her promise, my bonds are broken.

In vain, my heart, you seek to take her part,
Flighty Phyllis loves another shepherd,
Climene seeks to captivate me,
I find her a hundred times
more beautiful than the cruel,
Faithless nymph for whom her love may avenge me.
Cease, cease, my heart, to speak on her behalf,
To seek a diversion from this new love,
Is to labour fruitlessly.

But, filled with the rage born out of my bitterness,
Why do I sigh,
I think of the happy times of our tender love
When the ingrate found the days with me too short.
I would speak to her, yet wish to tell her nothing
I flee her, yet still wish to meet her,
Ah! My heart, you have not yet escaped her grip.

To seek what one flees
To flee what one desires
To think always
Of the treasure one has lost
To suffer from this loss
Cruelly martyred,
This is not how one hates,
To believe so is illusion.
No, no gloat no more.
Weak and cowardly heart,
that your bonds are broken.

Nein, nein, ich liebe sie nicht mehr,
Sie hat ihr Versprechen zurückgenommen, meine Bande sind gebrochen.

Vergebens, mein Herz, suchst du in ihrem einen Platz,
Die flüchtige Phyllis liebt einen anderen Hirten,
Climene versucht, mich zu fesseln,
Ich finde sie hundertmal
schöner als die grausame,
Treulose Nympe, für die ihre Liebe mich rächen mag.
Hör auf, hör auf, mein Herz, für sie zu sprechen,
Eine Ablenkung von dieser neuen Liebe zu suchen,
Ist vergebliche Mühe.

Doch, erfüllt von der Wut, die aus meiner Bitterkeit geboren ist,
Warum seufze ich?
Ich denke an die glücklichen Zeiten unserer zärtlichen Liebe
Als die Undankbare die Tage mit mir zu kurz fand.
Ich würde gerne mit ihr sprechen und möchte ihr doch nichts sagen
Ich fliehe sie und möchte sie doch treffen,
Ach, mein Herz, du bist ihrem Griff noch nicht entronnen.

Zu suchen, was man flieht
Zu fliehen, was man begehrt
Immer an den Schatz denken
An den Schatz, den man verloren hat
Unter diesem Verlust zu leiden
Grausam gemartert,
Das ist nicht die Art, wie man hasst,
So zu glauben ist Illusion.
Nein, kein Prahlern mehr.
Schwaches und feiges Herz,
dass deine Fesseln zerbrochen sind.

26. Ah ! Laissez-moi rêver · H.441

Ah ! Laissez-moi rêver
Dans cette solitude,
Laissez calmer l'excès de mon inquiétude
Par le cher souvenir de mon fidèle amant.
Hélas ! Je ne vois plus ce berger si charmant,
Du moins pour soulager une peine si rude.

Ah! Let me dream
In this solitude,
May my excess sorrow be smothered
By the cherished memory of my faithful lover.
Alas! I can see that charming shepherd no more,
Not even to soothe a pain so sore.

Ach! Lass mich träumen
In dieser Einsamkeit,
Möge mein übermäßiger Kummer besänftigt werden
Durch die Erinnerung an meinen treuen Geliebten.
Ach! Ich kann diesen charmanten Hirten nicht mehr sehen,
Wenigstens um einen so schweren Schmerz zu lindern.

27. Veux-tu, compère Grégoire · H.470

Veux-tu, compère Grégoire,
Dormir sans fin ?
Au lieu de rire et de boire,
De ce bon vin :
Vite, vite, vite qu'on éveille
Ce gros cochon,
Faisons bruire à son oreille
Le carillon
Du glou-glou de la bouteille
Et du plin, plan, plin, plin, plan, du flacon.

Gregory, my old friend, would you,
Sleep for evermore?
Instead of laughing and drinking
This fine wine:
Hurry, hurry, let us awake
This fat pig,
Let us ring in his ear
The bells
Of the glug-glug of the bottle
And the tinkle-tankle of the flagon.

Gregor, mein alter Freund, würdest du,
für immer schlafen?
Anstatt zu lachen und zu trinken
Diesen feinen Wein:
Schnell, schnell, schnell, wecken wir ihn auf!
Dieses fette Schwein,
Lasst uns in seinen Ohren läuten
Die Glocken
Vom Gluck-Gluck der Flasche
Und dem Klimpern der Kanne.

28. Ah ! Qu'on est malheureux d'avoir eu des désirs · H.443

Ah ! Qu'on est malheureux d'avoir eu des désirs,
D'avoir fait de l'amour ses plus charmants plaisirs,
Quand il faut renoncer à l'ardeur qui nous presse.
On ne peut oublier ce qui nous a charmé,
On ne gouverne pas comme on veut la tendresse ;
Heureux, heureux qui peut haïr
ce qu'il a bien aimé.

Ah! How wretched we are to have desired,
To have made love our most charming pleasures,
When we must abandon the ardour that inspired.
We cannot forget what brought us such reward,
We do not govern tenderness as we may wish,
Joyous, joyous is he who hates
the one that he adored.

Ach, wie unglücklich sind wir, dass wir begehrt haben,
Die Liebe zu unserem schönsten Vergnügen gemacht zu haben,
Wenn wir die Leidenschaft, die uns inspirierte, aufgeben müssen.
Wir können nicht vergessen, was uns solchen Lohn brachte,
Man kann die Zärtlichkeit nicht nach Belieben steuern;
Selig, selig ist, wer hassen kann,
was er geliebt hat.

29. Il faut aimer, c'est un mal nécessaire - H.454bis

Il faut aimer, c'est un mal nécessaire,
Quand le bocage attire les amours
Qui fait la fière
Dans ce beau jour
N'est pas toujours
Sûre de plaire.

On court toujours où brille la jeunesse,
Ménagez bien cet aimable printemps.
Pour la tendresse
Il n'est qu'un temps,
Et les beaux ans
S'en vont sans cesse.

To love is a necessary evil,
When the meadow brings forth our love
What gladdens the mind
On this fine day
May yet become
A cause for dismay.

Ever chasing the light of youth,
Cherish this wonderful spring.
For tenderness
It a fleeting thing.
And every good year
Will forever disappear.

Zu lieben ist ein notwendiges Übel,
Wenn die Wiese unsere Liebe hervorbringt
Was das Gemüt erfreut
An diesem schönen Tag
Kann noch ein
Grund zur Bestürzung sein.

Immer auf der Jagd nach dem Licht der Jugend,
Bewahren Sie diesen wunderbaren Frühling.
Denn Zärtlichkeit
Sie ist eine flüchtige Sache.
Und alle guten Jahren
Werden für immer vergehen.



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully.

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

sa saison musicale, une programmation lyrique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place 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: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because even if it was only built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die königliche Oper von Versailles

Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Bauarbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied sich der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der *Persée* von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allow us to offer the musical and artistic productions that make Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the financial support essential to excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

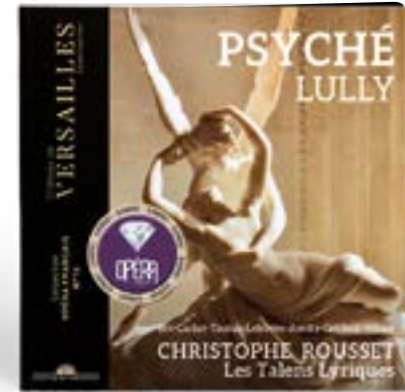
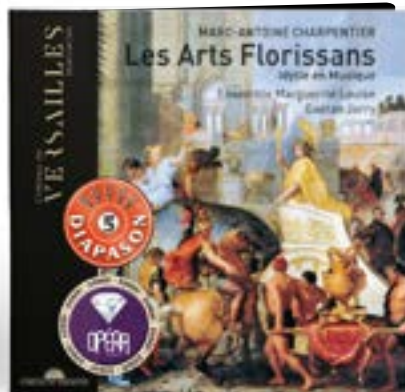
Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 24 au 28 mars 2022 dans les Salles
des Croisades du Château de Versailles**

Enregistrement, mixage et mastering :
Dominique Daigremont & Frédéric Briant

Couverture : *La Marieuse*, Gerard von Honthorst, 1625 ;
p. 5, 13, 20, 29, 30, 50-51 © Domaine public ;
p. 38, 45 © Pascal Le Mée ; p. 46 © Orianne Pascal ;
p. 84 © Thomas Garnier ; p. 88 © Agathe Poupeney ;
4^e de couverture : © Domaine Public

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

**Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :**

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 **Château de Versailles Spectacles**

La Caisse des Dépôts est mécène principal des Épopées. La Fondation Orange soutient également les projets de l'Ensemble. Les Épopées reçoivent régulièrement l'aide de la DRAC Bourgogne Franche-Comté, de la Région Bourgogne-Franche-Comté, du département de l'Yonne, des Communautés de Communes et Communes du Grand sénonais et du Jovinien, de l'Adami, de la Spedidam, de la Sacem, du Centre National de la Musique, du réseau Canopé et de l'Institut français.

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES


MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Adami

 Caisse
des Dépôts
Mécénat



Fondation 

LES
EPOPEES
STÉPHANE FUGET

RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTE

 **sacem**

 **CNC**

**INSTITUT
FRANÇAIS**

 **CANOPE**
LE RÉSEAU NATIONAL DE LA MUSIQUE

 **SPEDIDAM**

 **l'Yonne**



Les amoureux, Jean-Marc Nattier, 1744