

Château de

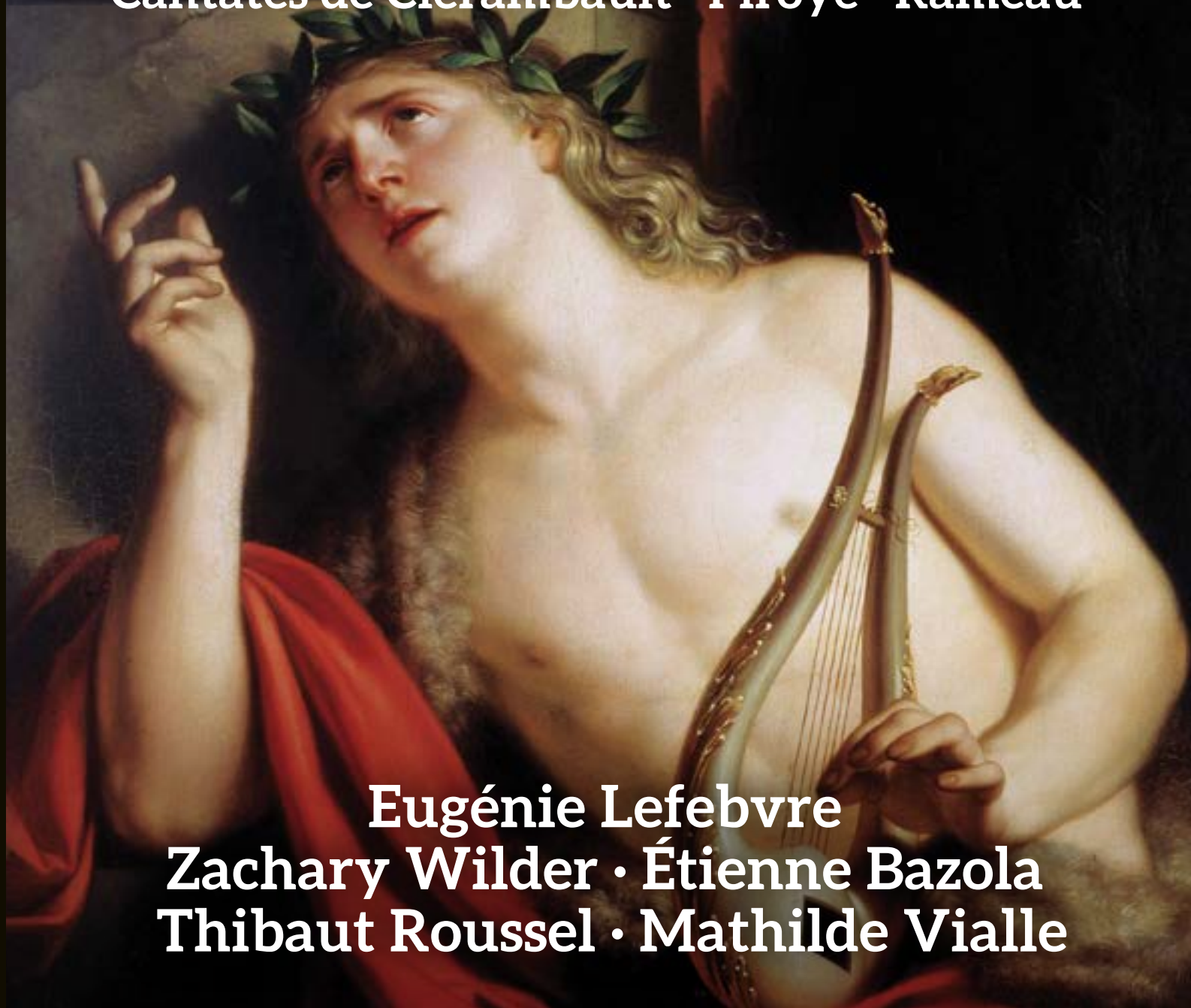
VERSAILLES
Spectacles

Collection
**LA CHAMBRE
DES ROIS**
N°6


CHÂTEAU DE VERSAILLES

VISAGES D'ORPHÉE

Cantates de Clérambault • Piroye • Rameau



Eugénie Lefebvre
Zachary Wilder • Étienne Bazola
Thibaut Roussel • Mathilde Vialle

MENU

VISAGES D'ORPHÉE

62'16

Nicolas Clérambault (1676 – 1749) – *Orphée*

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Récit « Le fameux chantre de la Thrace » | |
| | Air – <i>Tendre et piqué</i> « Fidèle échos de ces bois » | 2'30 |
| 2 | Récit « Mais que sert à mon désespoir » | 1'06 |
| 3 | Air – <i>Gay</i> « Allez Orphée » | 2'38 |
| 4 | Récit « Cependant le Héros arrive » | |
| | Air « Monarque Redouté » | 3'01 |
| 5 | « Laissez-vous toucher par mes pleurs » | |
| | « Vous avez ressenti la flamme » | 4'29 |
| 6 | Récit « Pluton surpris d'entendre » | 0'35 |
| 7 | Air – <i>Gay</i> « Chantons la victoire éclatante » | 2'30 |

version ms., BnF-Musique, X-618 (3) – 1710

Étienne Bazola, basse-taille · Flûte : Thomas Leconte · Violon : Josèphe Cottet

Charles Piroye (ca 1670 – 1724) – *Le Retour d'Eurydice aux Enfers*

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | Prélude pour les basses | |
| | Récit « Le Fidèle époux d'Eurydice » | |
| | Air « Rien ne peut arrêter la flamme triomphante » | 3'40 |
| 9 | Air « Belle Reine d'un cœur » | 1'31 |
| 10 | Prélude | |
| | Récit « Cependant le Héros secondé par son père » | |
| | Air « Que la bizarre loi du sévère Pluton » | 1'29 |
| 11 | Désespoir d'Orphée | 2'13 |
| 12 | Récitatif « C'est ainsi qu'accablé des rigueurs de son sort » | |
| | Tendrement « Que l'excès des vives ardeurs » | |
| | Ariette « Vous dont le regard curieux » | 3'37 |

Paris 1717

Zachary Wilder, taille

Jean-François Dandrieu (1682 – 1738)

- 13 **La lyre d'Orphée** 3'42
Second livre de pièces de clavecin – Paris 1728
(Transcription pour luth par Thibaut Roussel)
Thibaut Roussel

Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) – Orphée

- 14 **Récitatif** « Par le charme vainqueur d'un chant harmonieux » 1'15
15 **Air – Très gai** « Que du bruit de tes hauts exploits » 3'37
16 **Récit** « Mais son âme sensible à la seule Eurydice »
Air – Gracieux « J'ai pour témoin » 1'30
17 **Récit** « À ce penser flatteur » 1'06
18 **Air** « En vain par de nouveaux accords » 4'42
19 **Récit** « Inutiles regrets ! » 0'32
20 **Air – Gay** « En amour, il est un moment » 4'13

ms., BnF-Musique, Vm⁷ 3612 – 1721

Eugénie Lefebvre, dessus · Violon : Josèphe Cottet · Flûte : Thomas Leconte

Marin Marais (1656 – 1728)

- 21 **Les Voix Humaines** 4'10
Second livre de pièces de viole – Paris 1701
Mathilde Vialle · Thibaut Roussel

Jean-Marie Leclair (1697 – 1764)

- 22 **Sonata II - Largo** 7'59
Second livre de sonates à deux violons sans basse, ca 1747
Josèphe Cottet · Louis Creac'h

- Eugénie Lefebvre** Dessus
- Zachary Wilder** Taille
- Étienne Bazola** Basse-taille
- Josèphe Cottet** Violon
Violon luthier anonyme – Autriche, milieu du XVIII^e siècle
Archet de Craig Ryder
- Louis Creac’h** Violon
Violon de Frébinet, vers 1750
Archet de Solange Chivas, 2011
- Thomas Leconte** Flûte allemande
Flûte de Jean-Jacques Melzer, 2002 – d’après Hotteterre, *ca* 1700
- Valérie Balssa-Jaffrès** Flûte allemande et petite flûte
Flûte de Jean-Jacques Melzer, 2000 – d’après Hotteterre, *ca* 1700
Petite flûte d’Alain Weemaels – d’après Jean-Hyacinthe Rottenburgh
- Antoine Touche** Violoncelle
Violoncelle d’Aymeric Guillard, 2017 – d’après Antonio Stradivari
Archet de Jean-Yves Tanguy, 2019 – d’après Tourte
- Mathilde Vialle** Basse de viole
Basse de viole de Marcello Ardizzone, 2005 – d’après Colichon
Archet de Craig Ryder
- Ronan Khalil** Clavecin
Clavecin franco-flamand d’après A. Ruckers (Anvers, 1646) refait par Pascal Taskin, à 2 claviers, 61 notes. Atelier Ducornet & Emmanuel Danset.
- Thibaut Roussel** Théorbe et luth
Théorbe de Maurice Ottiger, 2010 – d’après Tieffenbrücker
Luth théorbé de Félix Lienhard, 2021

Conception et édition du programme par Thibaut Roussel, Thomas Leconte et Mathilde Vialle



Orpheus, Jean François Paul Duqueyrol, XIX^e siècle

Visages d'Orphée

Par Thibaut Roussel

Laissez-vous toucher par mes pleurs...

La force et l'expression des sentiments qui contribuent à faire libérer Eurydice des profondeurs du Tartare, donnent à Orphée une place toute particulière dans le cœur des compositeurs du XVIII^e siècle. Aussi bien capable de charmer les animaux que de faire pleurer les pierres, il est une figure idéale qui incarne les valeurs d'une sensibilité nouvelle, tout en renvoyant les artistes à leur propre pouvoir d'évocation.

Au crépuscule du règne de Louis XIV sont créées les sociétés de Concerts et Paris devient peu-à-peu le foyer de nouvelles formes artistiques.

C'est à travers le prisme naissant de la cantate qu'Orphée se verra offrir quelques-unes de ses plus belles pages musicales. Terrain d'expression tout indiqué pour conter l'histoire du malheureux poète de Rhodope, ce genre nouveau venu d'Italie, nécessite peu de moyens. Le plus souvent à

voix seule, accompagnée simplement d'une basse continue – puis plus tardivement complétée par des instruments de dessus appelés « symphonie » – la cantate place le chanteur dans la peau d'un narrateur qui conte l'histoire en alternant les airs et les récits. Le genre permet une grande fluidité d'expression et le chanteur peut ainsi être amené à commenter l'action, à décrire le cadre dans lequel se déroule l'histoire, à interpeller directement le héros, voire à incarner l'un des personnages du drame. Le discours poétique se doit donc d'être vecteur des sentiments humains, de l'évolution psychologique du héros, et la musique d'en souligner l'expression.

En opposition aux héros épiques omniprésents dans le paysage lyrique du Grand-Siècle, les contours d'une évolution des modèles classiques se dessinent progressivement par la transformation de la figure du héros: on attribue au personnage une psychologie plus complexe et plus humaine qui le rapproche

de celle de son auditoire. Tournant le dos à des « portraits chimériques qui ne ressemblent en rien de ce qu'on connaît »¹, le spectateur doit pouvoir s'identifier au personnage, partager ses valeurs et sa sensibilité pour pouvoir à la fois l'admirer et le plaindre.

Rendez-moi ma chère Eurydice...

Dans ce petit précipité d'opéra, le chanteur se voit confier tous les rôles et cette incarnation multiple devient alors un tour de force : il brise la distance subjective pour ressentir pleinement les joies et les peines du héros. Dans la cantate de Clérambault, le narrateur chante les *hauts exploits et la victoire éclatante* d'Orphée triomphant de Pluton. Il prend personnellement parti, encourageant le fils de la muse Calliope, et lui insuffle le courage dont il a besoin. Plus tard, il devient Pluton, dans un récit plein d'autorité. La cantate aboutit à son sommet d'intensité dans une supplication

désespérée où il incarne Orphée lui-même, tentant d'infléchir la décision du Dieu des Enfers, engageant alors toute la sensibilité dont il est capable.

Toutes ces prises de rôles placent le chanteur sur un fil d'équilibriste, dans une recherche toujours plus tenue pour réduire la frontière entre le pur récit factuel et l'incarnation du *fameux chanteur de la Thrace*.

Dans ce jeu de rôle, leurs contemporains identifient les compositeurs eux-mêmes à la figure d'Orphée. Selon le librettiste Pierre-Charles Roy, par ses *lugubres sons*, Nicolas Clérambault descend lui-même aux Enfers pour séduire Pluton. Voltaire surnomme Jean-Philippe Rameau l'« Euclide-Orphée », et en Angleterre, on compare Henry Purcell à l'« Orpheus Britannicus ». Cette cantate de Clérambault participera grandement à la renommée du compositeur organiste de Saint-Sulpice. On la retrouve très régulièrement au programme du Concert Spirituel, plus de

¹ Sébastien Chamfort, *Dictionnaire Dramatique*, Paris, 1776.

quinze ans après sa publication en 1710, (elle sera même ajoutée au programme lors de la création parisienne des *Quatre Saisons* de Vivaldi en 1728). Tellement populaire que Charles Piroye, organiste lillois, compose en 1717 une suite à cette cantate, reprenant l'histoire à l'endroit où Clérambault l'arrête, afin d'en proposer un dénouement. Nous pouvons aussi parier que Rameau, arrivé à Paris avant 1706, a entendu et apprécié cette cantate, au point d'offrir en 1721 sa propre vision de l'histoire tragique d'Orphée et Eurydice.

Place à la musique. Le rideau se lève sur notre poète. Il a perdu sa chère Eurydice le jour de ses nocces, « mordue au talon par la dent d'un serpent »². Désespéré, l'ayant longuement pleurée, pétri d'amour et refusant le sort que les Parques ont réservé à l'objet de sa tendresse, il s'apprête à descendre au royaume des Ombres. Un gouffre obscur lui offre un passage pour pénétrer aux sombres bords...

Ne séparez pas nos deux cœurs...

Faces of Orpheus

By Thibaut Roussel

Let my tears move you...

The strength and expression of the feelings that help to free Eurydice from the depths of Tartarus earned Orpheus a special place in the hearts of eighteenth-century

composers. As capable of charming animals as he is of making stones cry, he is an ideal figure who embodies the values of a new sensibility, while referring artists to their own power of evocation.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X.

In the twilight of Louis XIV's reign, concert societies were created, and Paris gradually became the home of new artistic forms.

It is through the nascent prism of the cantata that Orpheus will be offered some of his most beautiful musical opportunities. This new genre, which had come from Italy, required few resources and was the ideal medium for telling the story of the unlucky poet from Rhodope. Most often for solo voice, accompanied simply by a basso continuo – above which were later added other instruments called “symphonie” – the cantata places the singer in the role of a narrator who tells the story by alternating arias and narratives. The genre allows for great fluidity of expression, and the singer can thus be made to comment on the action, to describe the setting in which the story is unfolding, to address the hero directly, or even to embody one of the characters in the drama. The poetic discourse must therefore convey human feelings and the

psychological evolution of the hero, and the music must underline their expression.

In opposition to the epic heroes omnipresent on the operatic landscape of the *Grand-Siècle*, the contours of an evolution of the classical models were gradually taking shape through the transformation of the figure of the hero: the character is attributed a more complex and human psychology that brings him closer to that of his audience. Turning away from “idealistic portraits that resemble nothing of what we recognize”¹, the spectator must be able to relate to the character, share his values and sensibility in order to be able to admire and pity him at the same time.

Give me back my beloved Eurydice...

In this little operatic precipitate, the singer is given all the roles and this multiple incarnation becomes something of a tour de force: he overcomes the subjective gap to fully feel the joys and sorrows of the

¹ Sébastien Chamfort, *Dictionnaire Dramatique*, Paris, 1776.

hero. In Clérambault's cantata, the narrator sings of Orpheus's great exploits and brilliant victory over Pluto. He personally takes sides, encouraging the son of the muse Calliope, and inspiring him with the courage he needs. Later he becomes Pluto, in a narrative full of authority. The cantata reaches its peak of intensity in a desperate plea in which he plays Orpheus himself, trying to change the decision of the God of the Underworld, engaging all the sensitivity of which he is capable. All these roles place the singer on a tightrope, in an ever more tenuous search to reduce the boundary between the purely factual narrative and the incarnation of the famous bard of Thrace

In this role-playing, their contemporaries identified the composers themselves with the figure of Orpheus. According to the librettist Pierre-Charles Roy, Nicolas Clérambault himself descended to the Underworld to seduce Pluto with his doleful sounds. Voltaire called Jean-Philippe Rameau the “Euclid-Orpheus”,

and in England Henry Purcell was likened to the “Orpheus Britannicus”. This cantata by Clérambault was to contribute greatly to the reputation of the composer and organist of Saint-Sulpice. It was regularly included in the programme of the Concert Spirituel, more than fifteen years after its publication in 1710, (and even added to the programme at the Paris premiere of Vivaldi's *Four Seasons* in 1728). It was so popular that Charles Piroye, an organist from Lille, composed a sequel to this cantata in 1717, taking up the story at the point where Clérambault left off, in order to propose a *dénouement*. We can assume that Rameau, who arrived in Paris before 1706, heard this cantata and was touched by it to the point of delivering in 1721 his own vision of the tragic story of Orpheus and Eurydice.

Let us listen to the music. The curtain rises on our poet. He has lost his beloved Eurydice on his wedding day, “bitten on her heel by a serpent's tooth”². Desperate, having mourned her for a long time,

² Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X.

bursting with love and refusing the destiny that the Fates have reserved for the object of his affection, he prepares to descend to the kingdom of the Shadows.

An obscure chasm provides him with a passage to enter the sombre periphery...

Do not separate our two hearts...

Orpheus aus verschiedenen Perspektiven

Von Thibaut Roussel

Lasst euch von meinen Tränen rühren...

Die Intensität und der Ausdruck der Gefühle, die dazu beitragen, Eurydike aus den Tiefen des Tartarus zu befreien, verleihen Orpheus einen ganz besonderen Platz in den Herzen der Komponisten des 18. Jahrhunderts. Da er die Fähigkeit besitzt, Tiere zu bezaubern und Steine zum Weinen zu bringen, ist er die ideale Figur, um die Werte einer neuen Sensibilität zu verkörpern und gleichzeitig die Künstler auf ihre eigene suggestive Kraft zu verweisen.

Gegen Ende der Herrschaft Ludwigs XIV. wurde die *Société de Concert* gegründet, und Paris entwickelte sich allmählich

zum Zentrum innovativer künstlerischer Formen.

Durch die damals neu entstehende Gattung der Kantate wurden Orpheus einige der schönsten Kompositionen gewidmet.

Die Ausdrucksmöglichkeiten dieses aus Italien kommenden Genres, das nur wenige Mittel erfordert, scheinen besonders gut geeignet, die Geschichte des unglücklichen Dichters aus dem Rhodopen-Gebirge zu erzählen. In der Kantate, die meist nur von einer Stimme gesungen und lediglich von einem Basso continuo begleitet wird – später von Diskantinstrumenten ergänzt, die als „Symphonie“ bezeichnet werden – erhält der Sänger die Rolle eines Erzählers, der die Geschichte abwechselnd in Arien

und Rezitativen schildert. Die Gattung ermöglicht eine fließende Handlung, die vom Sänger kommentiert wird. Er kann den Rahmen beschreiben, in dem die Geschichte spielt, den Helden direkt ansprechen oder sogar eine der Figuren des Dramas verkörpern. Der poetische Diskurs hat also die menschlichen Gefühle und die psychologische Entwicklung des Helden zu vermitteln, während die Musik den Ausdruck unterstreichen muss.

Im Gegensatz zu den epischen Helden, die in der Welt der Oper des *Grand-Siècle* allgegenwärtig waren, zeichneten sich die Umriss einer Entwicklung der klassischen Modelle allmählich durch die Veränderung der Figur des Helden ab: Ihr wurde eine komplexere und menschlichere Psychologie zugeschrieben, die sie dem Publikum näherbrachte. Man wandte sich von den „chimärischen Porträts“ ab, „die in nichts dem ähneln, was man kennt“¹, denn der Zuschauer muss nunmehr die Möglichkeit haben, sich mit der Figur zu identifizieren, ihre Werte und

Empfindungen teilen, um sie bewundern und bemitleiden zu können.

Gebt mir meine teure Eurydike wieder...

In dieser „Oper in Kurzform“ werden dem Sänger alle Rollen anvertraut, und diese mehrfache Verkörperung wird zu einem Kunststück: Er durchbricht die subjektive Distanz, um die Freuden und Leiden des Helden voll und ganz zu empfinden. In Clérambaults Kantate besingt der Erzähler die hohen Heldentaten und den strahlenden Sieg des über Pluto triumphierenden Orpheus. Er ergreift persönlich Partei, ermutigt den Sohn der Muse Kalliope und flößt ihm den nötigen Mut ein. Später wird er in einem Rezitativ, in dem Plutos Autorität voll zum Ausdruck kommt, zum Herrscher über die Unterwelt. Die Kantate erreicht ihren Höhepunkt an Intensität mit dem verzweifelten Flehen, in dem der Sänger als Orpheus selbst versucht, Plutos Entscheidung zu ändern, wobei er seine ganze Sensibilität einsetzt.

All diese verschiedenen Rollenübernahmen werden für den Sänger zu

¹ Sébastien Chamfort, *Dictionnaire Dramatique*, Paris, 1776.

einer Gratwanderung, in einem immer schwächeren Versuch, die Grenze zwischen dem reinen Tatsachenbericht und der Verkörperung des *berühmten Sängers von Thrakien* zu schmälern.

Bei diesem Rollenspiel werden die Komponisten von ihren Zeitgenossen selbst mit der Figur des Orpheus identifiziert. Laut dem Librettisten Pierre-Charles Roy steigt Nicolas Clérambault mit seinen düsteren Klängen selbst in die Unterwelt hinab, um Pluto zu betören. Voltaire nannte Jean-Philippe Rameau den „Euklid-Orpheus“, und in England gab man Henry Purcell den Namen „Orpheus Britannicus“. Diese Kantate von Clérambault trug zum Ruhm des Komponisten und Organisten von Saint-Sulpice maßgeblich bei. Mehr als fünfzehn Jahre nach ihrer Veröffentlichung im Jahr 1710 stand sie noch regelmäßig auf dem Programm des Concert Spirituel, (und wurde sogar bei der Pariser Uraufführung von Vivaldis *Vier Jahreszeiten* im Jahr 1728 dem Programm hinzugefügt). Sie war so beliebt, dass Charles Piroye, ein

Organist aus Lille, 1717 eine Fortsetzung dieser Kantate komponierte, wobei er die Geschichte an der Stelle wieder aufnahm, an der Clérambault sie abbrach, um ein Ende für sie vorzuschlagen. Wir können davon ausgehen, dass Rameau, der vor 1706 nach Paris kam, diese Kantate hörte und von ihr so berührt war, dass er 1721 seine eigene Vision der tragischen Geschichte von Orpheus und Eurydike vertonte.

Bühne frei für die Musik. Der Vorhang hebt sich und gibt den Blick auf unseren Dichter frei. Er hat seine geliebte Eurydike, „vom Zahn einer Schlange in die Ferse gebissen“², am Tag ihrer Hochzeit verloren. Er ist verzweifelt, hat lange um sie getrauert, liebt sie unendlich, widersetzt sich dem Schicksal, das die Parzen für den Gegenstand seiner Zuneigung vorgesehen haben, und bereitet sich darauf vor, in das Reich der Schatten hinabzusteigen. Ein dunkler Abgrund bietet ihm einen Zugang zu den finsternen Gestaden...

Trennt unsere beiden Herzen nicht...

² Ovid : « Metamorphosen », 10. Buch



Orphée et Eurydice, Nicolas Poussin, ca 1650.

Orphée joue de sa lyre en s'adressant au ciel. Eurydice s'est éloignée pour cueillir des fleurs en délaissant sa pourpre et sa couronne. Sa posture est inquiète, son regard s'affole : un serpent est à ses pieds, elle vient de se faire piquer. Parmi les divinités, personne ne l'a entendue crier, seul le pêcheur s'est retourné et son sort est scellé.

Visages d'Orphée : cantates françaises au temps de la Régence

Par Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

À l'aube des Lumières, l'ambiance lugubre et quelque peu sclérosée de la cour de Versailles à la fin du règne de Louis XIV va encourager, à Paris puis dans tout le royaume, de nouvelles pratiques de sociabilité, dans lesquelles la musique va tenir une place importante. Dans cette dynamique, vont s'épanouir de nouveaux genres capables de répondre à cette nouvelle sociabilité urbaine, parmi lesquels la sonate et la cantate. Après quelques prémices à la fin du XVII^e siècle, la cantate française, dont l'âge d'or se situe entre 1703 et 1730, va se développer dans les cercles italianisants de la capitale, et notamment l'entourage du duc d'Orléans, Régent de France (1715-1723). Mécène, lui-même musicien et compositeur, le prince attire près de lui au Palais-Royal des musiciens français et ultramontains, qui vont s'attacher à allier les deux « goûts », jusque-là difficilement conciliables. Tirant

ses origines de modèles italiens, acclimatés à l'idiome et au goût français, la cantate française peut se définir ainsi : une courte histoire, issue de mythes antiques, parfois de sujets historiques, contée par une voix – rarement plus –, qui tour à tour tient le rôle de narrateur et sert de truchement aux héros. Cette voix est accompagnée de la basse continue, et parfois d'une « symphonie » d'effectif variable, composée le plus souvent d'un violon et d'une flûte. Sa forme s'articule habituellement, selon le poète Jean-Baptiste Rousseau, premier artisan du genre, en trois diptyques récitatif-air, le dernier air servant de morale à l'histoire – morale qui peut aussi donner lieu à un air supplémentaire. Tous ces éléments ont contribué au succès, vif et rapide, du genre, dans les salons mais aussi dans les premiers concerts publics, dans les académies savantes ou au Concert Spirituel, fondé à Paris en 1725,

où des cantates côtoyaient dans un même programme des motets, des sonates ou des concertos.

Parmi les thèmes favoris des cantates françaises, le mythe d'Orphée figure en bonne place, révélant des aspects intéressants de la sensibilité du temps. Les musiciens français, curieusement, s'y étaient jusque-là assez peu intéressés : quelques apparitions d'Orphée dans des ballets de cour ; un projet de tragédie à machines de Jean Racine (ca 1670) – projet auquel Louis XIV préférera le sujet de Psyché, porté par Molière et mis en musique par Lully¹ – ; une tragédie en musique de Louis de Lully (1690), sur un livret de Michel du Boullay. Quant à Marc-Antoine Charpentier, le plus italien sans doute des compositeurs français du XVII^e siècle, il s'intéressa par deux fois au mythe, notamment dans *Orphée descendant aux Enfers* (ca 1683), pièce aujourd'hui considérée comme la première cantate française.

Le mythe cristallise pourtant des thématiques chères aux idées du temps, comme la force de l'art en général, et de l'alliance entre la poésie et la musique en particulier, thèmes qui ont occupé de nombreux poètes et dramaturges depuis la fin de la Renaissance, donnant naissance à l'opéra. Capable par ses chants et sa lyre d'attendrir les bêtes sauvages et les Enfers, Orphée est en effet, avec son père Apollon, conducteur des Muses, l'un des emblèmes humanistes de ce lien entre poésie et musique qu'on ne cessera de vouloir sublimer. À l'aube du XVIII^e siècle, à la figure divine, parfaite et inaccessible d'Apollon, qui a irradié le règne du Roi-Soleil, on va cependant préférer celle, semi-divine – et donc imparfaite, malgré ses aspirations –, d'Orphée, avec sa fragilité, sa sensibilité, ses faiblesses, dans une approche plus philosophique que mythologique, plus en phase avec les idées naissantes des Lumières. La quête malheureuse du demi-dieu, qui malgré ses dons et son pouvoir perd Eurydice pour n'avoir pas su dompter ses émotions,

¹ Un des disciples du dramaturge, François-Joseph de La Grange-Chancel, proposera également sur le sujet une tragédie à machines (1736).

est en effet une métaphore de la faiblesse des hommes, et la voix d'Orphée, une voix « humaine ».

Mais la cantate n'est pas un opéra-miniature. Elle *conte* une histoire plutôt qu'elle ne la *montre*, le chanteur étant tour à tour narrateur et « passeur » des sentiments des héros, qui, sauf à de rares exceptions, ne sont pas véritablement « incarnés ». De ce fait, très peu de cantates françaises sont écrites à plusieurs voix. Beaucoup sont notées pour voix de dessus, à la fois très caractérisée et neutre. L'on sait cependant que l'on pouvait les adapter à d'autres voix que celle pour laquelle elles avaient été composées. Les trois œuvres proposées ici, de Clérambault, Piroye et Rameau, composées originellement pour dessus, ont ainsi été confiées à trois voix de registres différents: trois truchements du malheureux Orphée, qui offrent trois lectures nuancées du mythe, des passions

qu'il véhicule, et de la musique qu'il a inspirée.

Claveciniste et organiste, élève d'André Raison, (Louis-)Nicolas Clérambault tient la tribune des Grands-Augustins à Paris, lorsque, sensible au style italien qui gagne la capitale, il s'intéresse à ce nouveau genre de la cantate, dont il donnera pas moins de cinq livres entre 1710 et 1726, et dont il sera vite considéré comme l'un des plus brillants défenseurs. Charmé, dit-on, par ses premières œuvres, Louis XIV le fera « surintendant de la musique » de Madame de Maintenon², qui à son tour le nommera maître de musique de la Maison royale de Saint-Cyr, à la mort de Guillaume-Gabriel Nivers en 1714.

Extraite de son premier livre (1710), *Orphée*, « morceau unique »³, a vite contribué à la gloire du compositeur, à tel point qu'il sera assimilé à son héros. « Par de lugubres Sons, Clérambault aux lieux sombres/ Attendrit

² Évrard Titon du Tillet, *Second supplément du Parnasse françois, ou suite de l'ordre chronologique des poètes et musiciens que la mort a enlevés depuis l'année 1743, jusqu'en cette année 1755*, [Paris, Jean-Baptiste III Coignard, 1755], p. 57.

³ Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature, et les Beaux-Arts, sous le règne de Louis XV*, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1752, Lettre IV, « Sur la Cantate, la Musique d'Église, et les Maîtres les plus renommés », p. 90.

sçavamment le Souverain des Ombres» chante Jean Serré de Rieux⁴. Pour le poète Pierre-Charles Roy, «Son Génie allioit le Sçavoir et la Grâce,/ Par lui le Chantre de la Thrace,/ Orné d'une nouvelle voix,/ Eût charmé les Enfers une seconde fois»⁵. La cantate *Orphée* sera programmée au moins neuf fois au Concert Spirituel, en 1728 (17 et 19 janvier, 7 février⁶, 17 et 19 avril, 10 et 16 novembre) et 1729 (7 mars, 2 novembre).

La version originale de cette cantate, sur un texte d'un certain M. de Rochebrune⁷, est écrite pour voix de dessus, et fait la part belle à la flûte, qui notamment prédomine dans les airs où la «voix» d'Orphée se fait entendre. Dans sa longue prière, centrale, à Pluton («Monarque redouté»), le violon, traditionnellement associé au «chantre de la Thrace», joue le rôle de basse continue, se contentant de soutenir délicatement la flûte: un choix qui oriente la prière – et par

là-même, toute la cantate – vers un affect de tendresse. La version proposée ici, pour une voix de basse, s'appuie sur une source manuscrite copiée dans les années 1720. Outre la transposition vocale (et tonale), cette version propose des changements intéressants, notamment dans le rapport entre la voix et la «symphonie». Le rôle non seulement musical mais aussi symbolique du violon est renforcé, particulièrement dans la prière centrale. La texture originale, très resserrée dans l'aigu (dessus, flûte soliste, violon d'Orphée «en basse») est ici redéployée dans un ambitus certes plus classique (basse, violon d'Orphée soliste, basse continue), mais qui souligne différemment le rapport entre le personnage et son instrument emblématique, renforçant également le caractère dramatique. Alors que dans la version originale la flûte *suggérait* la douceur du chant d'Orphée et la tendresse du héros, le demi-dieu ici *joue*, incarné

⁴ Jean Serré de Rieux, *Les Dons des enfants de Latone*, Paris, Pierre Prault, Jean Desaint, Jacques Guérin, 1734, p. 118.

⁵ Ces vers figurent sous le portrait du compositeur gravé vers 1750 par Louis-Simon Lempereur.

⁶ Concert au cours duquel les Parisiens découvrirent également, pour la première fois, les *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi.

⁷ Évrard Tilton du Tillet, *Suite du Parnasse françois, et de quelques autres Pièces en rapport à ce Monument*, [Paris, Jean-Baptiste II Coignard, 1732], p. 671.

à la fois par la voix masculine et par le violon. Le changement de voix implique donc un rapport différent non seulement au personnage mais aussi à son emblème. Orphée est de ce fait plus «incarné», plus charnel, plus directement sensible. Le rôle métaphorique de la flûte en est lui-même affermi et mis en exergue, évoquant tour à tour la mélancolie du héros («Fidèles échos») et, de manière plus suggestive, les accents implorants d'Eurydice, qui prend ainsi part, symboliquement, à la supplique («Laissez-vous toucher par mes pleurs»). Les deux instruments – et donc, en un sens, Orphée et Eurydice – s'unissent pour chanter la puissance de l'amour («Vous avez ressenti la flamme»), que répète à l'envi la morale finale («Chantons la victoire éclatante»). La cantate prend ainsi dans cette version un tour à la fois plus dramatique et emblématique que dans son modèle, plus narratif et moral.

L'œuvre s'arrête au moment où Pluton permet à Orphée de ramener Eurydice parmi les vivants, à condition qu'il ne se retourne pas vers elle avant d'avoir franchi

les portes de l'enfer; la morale peut ainsi célébrer de manière optimiste la force de l'amour, qui seul peut triompher du destin le plus sombre.

Sept ans après Clérambault, un élève de Jean-Baptiste Lully et Michel Lambert va à son tour s'intéresser au mythe, et de manière singulière. Organiste et claveciniste, Charles Piroye a tenu un temps l'orgue de l'église des Jacobins à Paris (1690-1712), puis de Saint-Honoré (1708-1712), avant de se consacrer à l'enseignement et à la composition. Maître réputé, comptant selon Titon du Tillet parmi les meilleurs organistes du temps⁸, c'est à Lille, à la tribune de l'église Sainte-Catherine, qu'il terminera sa carrière et mourra en 1724.

Imaginée, comme l'indique le sous-titre, comme une «suite de la Cantate d'Orphée», *Le Retour d'Eurydice aux Enfers*, sur un texte anonyme, reprend l'histoire là où Clérambault l'avait laissée. Orphée, après avoir fléchi Pluton, s'apprête ici à ramener Eurydice. Sur le chemin vers la lumière, tourmenté par les affres du doute, il va

⁸ Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste II Coignard, 1732, p. 404.

s'interroger sur le risque qu'il encourt s'il cède à ses passions. On connaît la suite. Sa faiblesse lui ravit à jamais Eurydice, et la force de son art ne lui sera d'aucun secours. Pour un furtif instant, ses efforts sont anéantis. Il a bravé le destin, n'a pas su dominer ses passions: l'arrêt irrévocable scelle son échec, qui l'éloigne du bonheur... à moins qu'il ne demeure aux Enfers, auprès de celle qu'il aime. Ainsi se manifeste toute la puissance de l'amour. Plus développée que son modèle dans sa structure et ses effectifs, la cantate est aussi plus dramatique, avec de larges moments descriptifs, soulignant les vicissitudes d'Orphée au royaume des morts. L'intransigeance de Pluton, les rives lugubres de l'«avare Achéron», les «noires Euménides» et leurs serpents terrifiants donnent lieu à des passages d'une réelle intensité dramatique. Outre la voix – de dessus, originellement – et la basse continue, la pièce demande deux violons et deux flûtes, ainsi qu'un «flageolet ou petite flûte», qui vient évoquer les cris terrifiants des créatures infernales. Par cet effectif riche et coloré, Piroye amplifie l'usage métaphorique de la cantate de Clérambault. Les violons sont clairement associés à la

figure d'Orphée – puissance des «accords de sa divine lyre», description des enfers, morale finale sur les faiblesses qu'entraîne la passion («Vous dont le regard curieux») –, tandis que les flûtes soulignent en filigrane l'image symbolique d'Eurydice, ses plaintes (Prélude), son retour vers la lumière («Belle reine des cœurs»), l'amour retrouvé enfin, par le sacrifice d'Orphée («Que l'excès des vives ardeurs»).

Composée dans les mêmes années, la version proposée par Jean-Philippe Rameau nous ramène vers une lecture plus traditionnelle du mythe. Celui que Voltaire allait surnommer l'«Euclide-Orphée» a laissé neuf cantates, dont sept (deux sont perdues) composées entre 1715 et 1721, en pleine Régence, auxquelles s'ajoutent deux cantates plus tardives (1728 et *ca* 1745). Toutes sont restées à l'état manuscrit, sauf deux, que le compositeur a intégrées dans son recueil de *Cantates françaises à voix seule avec symphonie*, paru vers 1729. La cantate *Orphée* ne nous est parvenue que sous forme manuscrite. L'unique copie, non-autographe, est datée du 1er juin 1721. Natif de Dijon, Rameau, après avoir séjourné à Lyon, est alors organiste

à Clermont-Ferrand. Ce n'est qu'en 1722 ou 1723 qu'il va se fixer à Paris, où il a fait un premier séjour en 1706. Il n'a alors composé essentiellement que de la musique religieuse, et n'est pas encore le grand compositeur d'opéra que l'on connaît, genre qu'il n'abordera qu'en 1733 (*Hippolyte et Aricie*).

S'appuyant sur un texte anonyme⁹, sa cantate *Orphée* est particulièrement développée. Pour autant, et malgré une plainte poignante («Amour, c'est toi qui fais mon crime»), la voix du héros s'y réduit à quelques vers. L'essentiel de l'histoire, et toute la rigueur du mythe nous est donc transmise par le narrateur, qui se fait le truchement de toutes les nuances du désespoir du demi-dieu. Cette dernière lecture du mythe est ici chantée dans sa voix d'origine (dessus), accompagnée d'un violon, parfois coloré de la flûte dans les moments tendres ou douloureux, dans une symbolique comparable à celle des versions de Clérambault et Piroye.

Quelques mots enfin sur cette «lyre d'Orphée». Dans la représentation, picturale et musicale du mythe, tous les artistes se sont en effet plus ou moins attachés à évoquer cet instrument emblématique mais quelque peu énigmatique, du moins dans sa forme antique et mythologique. La transposition sonore de cet emblème du pouvoir de la musique, représenté tantôt comme une lyre antique (cordes pincées), tantôt comme une *lira da braccio* (cordes frottées à archet), a donné lieu à diverses interprétations, sur le plan organologique, esthétique et symbolique. Des pièces instrumentales contribuent ici à nous guider dans cette lecture sonore du mythe, des cordes pincées du clavecin et du théorbe, aux cordes frottées de la viole. Mais c'est l'archet à la fois virtuose et touchant de Jean-Marie Leclair, fondateur de l'école française de violon, qui, par des arpèges éloquents, fait entendre ici les plaintes d'un dernier Orphée, et lui donne un dernier visage.

⁹ Plusieurs noms ont été avancés, parmi lesquels Nicolas Barbier, avocat, membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon et féru d'Italie, ou le dramaturge François-Antoine Joly.

Faces of Orpheus: French cantatas from the Regency period

By Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

At the dawn of the Age of Enlightenment, the gloomy and somewhat fossilised atmosphere of the court of Versailles at the end of the reign of Louis XIV encouraged in Paris, and then throughout the kingdom, new developments in sociability, in which music played an important part. This dynamic led to the emergence of new genres capable of responding to this new urban sociability, to include the sonata and the cantata. After some early stages at the end of the 17th century, the French cantata, the golden age of which took place between 1703 and 1730, developed in the Italian-speaking circles of the capital, and in particular in the entourage of the *Duc d'Orléans*, Regent of France (1715-1723). As a patron of the arts and a musician and composer himself, the prince attracted French and ultramontane musicians to the Palais-Royal, where they endeavoured

to combine the two “goûts” (“tastes”), which until then had been difficult to reconcile. Drawing its origins from Italian models, adjusted to the French idiom and taste, the French cantata can be defined in the following manner: a short story, based on ancient myths, sometimes on historical subjects, recounted by one voice – rarely more than one – which in turn plays the role of narrator and serves as a vector for the heroes. This voice is accompanied by a *basso continuo*, and sometimes by a “symphonie” of varying size, usually consisting of a violin and a flute. According to the poet Jean-Baptiste Rousseau, the first artisan of the genre, its form is usually articulated in three diptychs of recitative and aria, with the last aria serving as the moral of the story – a moral that can also give rise to an additional aria. All these elements contributed to the rapid success of the genre, not only in the

salons but also in the first public concerts, in the learned academies or at the *Concert Spirituel*, founded in Paris in 1725, where cantatas stood alongside motets, sonatas or concertos in the same programme.

Among the favourite themes of French cantatas, the myth of Orpheus features prominently, revealing interesting aspects of the sensitivity of the time. Curiously, French musicians had until then shown little interest in it: a few appearances of Orpheus in the *ballets de cour*; a project for a *tragédie à machines* by Jean Racine (c.,1670) – a project which Louis XIV preferred to the subject of Psyché, brought to life by Molière and set to music by Lully¹ – ; a *tragédie en musique* by Louis de Lully (1690), on a libretto by Michel du Boullay. As for Marc-Antoine Charpentier, arguably the most Italian of 17th-century French composers, He took an interest in the myth on two occasions, notably in *Orphée descendant aux Enfers* (c.,1683), a piece now considered as the first French cantata. Yet the myth crystallises themes dear to the ideas of the time, such as the

power of art in general, and the alliance between poetry and music in particular, themes that have occupied many poets and playwrights since the end of the Renaissance, giving rise to opera. Capable of moving wild animals and the underworld with his songs and his lyre, Orpheus is in fact, along with his father Apollo, leader of the Muses, one of the humanist emblems of this link between poetry and music that will never cease to be sublimated. At the dawn of the 18th century, the divine, perfect, and inaccessible figure of Apollo, who shone over the reign of the Sun King, was to be replaced by the semi-divine – and therefore imperfect, despite his aspirations – figure of Orpheus, with his fragility, his sensitivity and his weaknesses, in an approach that was more philosophical than mythological, more in tune with the emerging ideas of the Enlightenment. The unfortunate quest of the demigod, who despite his gifts and power loses Eurydice for not having been able to dominate his emotions, is in fact a metaphor for human weakness, and Orpheus' voice a “human” voice. But the cantata is not an opera-

¹ One of the playwright's disciples, François-Joseph de La Grange-Chancel, also proposed a *tragédie à machines* on the subject (1736).

miniature. It tells a story rather than shows it, the singer being in turn the narrator and the “emissary” of the heroes' feelings, which, with rare exceptions, are not truly “personified”. As a result, very few French cantatas are written for several voices. Many are scored for the upper voice, which is both highly distinctive and neutral. It is known, however, that they could be adapted to voices other than the one for which they were composed. The three works proposed here, by Clérambault, Piroye and Rameau, originally composed for *dessus*, were thus entrusted to three voices of different registers: three means of expression for the unfortunate Orpheus, which offer three nuanced readings of the myth of the passions it conveys, and of the music it has inspired. A harpsichordist and organist, a pupil of André Raison, (Louis-) Nicolas Clérambault was a member of the *Grands-Augustins* in Paris when, sympathetic to the Italian style that was

gaining ground in the capital, he became interested in the new genre of the cantata, of which he wrote no less than five books between 1710 and 1726, and of which he was soon considered to be one of the most brilliant advocates. Charmed, it is said, by his early works, Louis XIV made him “surintendant de la musique” for Madame de Maintenon², who in turn appointed him master of music at the Maison royale de Saint-Cyr, upon the death of Guillaume-Gabriel Nivers in 1714.

Taken from his first book (1710), *Orphée*, a “unique piece”³, quickly contributed to the composer's renown, to the point that he was assimilated to his hero. “By sorrowful sounds, Clérambault in the sombre places/ Waits deftly for the Sovereign of the Shadows” sings Jean Serré de Rieux.⁴ For the poet Pierre-Charles Roy, “His Genius combined Knowledge and Grace,/ Through him the Bard of Thrace,/ Adorned with a new voice,/ Would have

² Évrard Tilton du Tillet, *Second supplément du Parnasse françois, ou suite de l'ordre chronologique des poètes et musiciens que la mort a enlevés depuis l'année 1743, jusqu'en cette année 1755*, [Paris, Jean-Baptiste III Coignard, 1755], p 57.

³ Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature, et les Beaux-Arts, sous le règne de Louis XV*, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1752, Lettre IV, « Sur la Cantate, la Musique d'Église, et les Maîtres les plus renommés », p. 90.

⁴ Jean Serré de Rieux, *Les Dons des enfants de Latone*, Paris, Pierre Prault, Jean Desaint, Jacques Guérin, 1734, p. 118.

charmed the Underworld a second time”⁵. The cantata *Orphée* was performed at least nine times at the *Concert Spirituel*, in 1728 (17 and 19 January, 7 February⁶, 17 and 19 April, 10 and 16 November) and 1729 (7 March, 2 November).

The original version of this cantata, based on a text by a certain M. de Rochebrune⁷, is written for upper voices, and gives pride of place to the flute, which notably predominates in the arias where Orpheus' “voice” is heard. In the long central prayer to Pluto (“Dreaded Monarch”), the violin, traditionally associated with the “bard of Thrace”, plays the role of *basso continuo*, contenting itself with delicately supporting the flute: a choice that orients the prayer – and hence the whole cantata – towards an amorous affect. The version presented here, for a bass voice, is based on a manuscript source copied in the 1720s. In addition to the vocal (and tonal) transposition, this version proposes some interesting changes, notably in the relationship between the voice and the “symphonie”. The role of the

violin, not only musical but also symbolic, is reinforced, especially in the central prayer. The original texture, very closely composed in the upper register (treble, solo flute, Orpheus' violin serving as bass) is here redeployed in a more classical range (bass, Orpheus' violin soloist, *basso continuo*), but which emphasises in a different way the relationship between the character and his emblematic instrument, at the same time reinforcing the dramatic character. Whereas in the original version the flute suggested the pleasing nature of Orpheus' song and the gentleness of the hero, here the demigod plays, embodied by both the male voice and the violin. The change of voice thus implies a different relationship not only to the character but also to his icon. Orpheus is thus more “incarnate”, more physical, more directly emotional. The metaphorical role of the flute is itself strengthened and emphasised, evoking in turn the melancholy of the hero (“Fidèles échos”) and, more suggestively, the imploring accents of Eurydice, who thus

⁵ These verses appear under the portrait of the composer engraved around 1750 by Louis-Simon Lempereur.

⁶ During this concert, Parisians also discovered, for the first time, Antonio Vivaldi's Four Seasons.

⁷ Évrard Titon du Tillet, *Suite du Parnasse françois, et de quelques autres Pièces en rapport à ce Monument*, [Paris, Jean-Baptiste II Coignard, 1732], p. 671.

symbolically takes part in the supplication (“Laissez-vous toucher par mes pleurs”). The two instruments – and thus, in a sense, Orpheus and Eurydice – unite to sing of the power of love (“Vous avez ressenti la flamme”), which is repeated over and over again in the final moral “Chantons la victoire éclatante”. The cantata thus takes a more dramatic and emblematic turn in this version than in its more narrative and moral model. The work concludes when Pluto allows Orpheus to take Eurydice back to the living, on condition that he does not look back at her until he has passed through the gates of hell; the moral can thus optimistically celebrate the power of love, which alone can triumph over the gloomiest fate.

Seven years after Clérambault, a pupil of Jean-Baptiste Lully and Michel Lambert was to take an interest in the myth, and in a singular way. Charles Piroye, an organist and harpsichordist, was for a time organist at the Jacobins church in Paris (1690-1712), then at Saint-Honoré (1708-1712), before devoting himself to teaching and

composition. He was a renowned master and, according to Titon du Tillet, one of the best organists of the time.⁸ He ended his career in Lille, on the organ loft of the church of Sainte-Catherine and died in 1724.

Conceived, as the subtitle indicates, as a “sequel to the Orpheus Cantata,” *Le Retour d'Eurydice aux Enfers*, based on an anonymous text, takes up the story where Clérambault had left it. Orpheus, after having bowed to Pluto, is here preparing to take back Eurydice. On his way towards the light, racked by the pangs of doubt, he will ask himself what the risk would be if he were to give way to his desires. We know what happens next. His weakness takes Eurydice away from him forever, and the force of his art will be of no help to him. For a brief moment, his efforts are crushed. He has defied fate, has not been able to control his desires: the irrevocable judgment cementing his failure, which takes happiness away from him... unless he remains in the Underworld, with the one he loves. This is how the power of love manifests itself. Its structure and musical

⁸ Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste II Coignard, 1732, p. 404.

forces being more developed than in its model, the cantata is also more dramatic, with large descriptive passages, underlining the vicissitudes of Orpheus in the kingdom of the dead. Pluto's intransigence, the gloomy shores of the "miserly Acheron", the "black Eumenides" and their terrifying serpents give rise to passages of real dramatic intensity. In addition to the voice – originally a *dessus* – and the *basso continuo*, the piece requires two violins and two flutes, as well as a "flageolet or small flute", which evokes the terrifying screams of the devilish creatures. With this rich and colourful instrumentation, Piroye amplifies the metaphorical use of Clérambault's cantata.

The violins are clearly associated with the character of Orpheus – the power of the "chords of his divine lyre", the description of the underworld, the final moral on the weaknesses of passion ("Vous dont le regard curieux") –, while the flutes implicitly emphasize the symbolic image of Eurydice, her complaints (Prelude), her return to the light ("Belle reine des cœurs"), the love regained finally, through Orpheus' sacrifice

("Que l'excès des vives ardeurs"). Composed in the same years, the version proposed by Jean-Philippe Rameau takes us back to a more traditional reading of the myth. The man whom Voltaire was to nickname the "Euclid-Orpheus" left nine cantatas, seven of which were composed between 1715 and 1721, at the height of the Regency (two are lost), to which two later cantatas (1728 and ca 1745) should be added. All of them have remained in manuscript form, except for two, which the composer included in his collection of *Cantates françaises à voix seule avec symphonie*, published around 1729. The cantata *Orphée* has only come down to us in manuscript form. The only non-autograph copy is dated 1 June 1721. Born in Dijon, Rameau, after an initial sojourn in Lyon, went on to become organist in Clermont-Ferrand. It was not until 1722 or 1723 that he settled in Paris, where he had first stayed in 1706. At that time, he composed mainly religious music, and was not yet the great opera composer we know, a genre he would not take on until 1733 (*Hippolyte & Aricie*).

Based on an anonymous text⁹, his cantata *Orphée* is particularly developed. However, despite a poignant complaint (“Amour, c'est toi qui fais mon crime”) the hero's voice is reduced to a few lines. The essence of the story, and all the rigour of the myth, is thus communicated to us by the narrator, who acts as a vector for all the nuances of the demigod's despair. This last reading of the myth is sung here in its original voice (*dessus*), accompanied by a violin, sometimes coloured by the flute in the gentle and painful moments, in a symbolism comparable to that of the versions by Clérambault and Piroye.

Finally, a few words about “Orpheus' lyre”. In the pictorial and musical representation of the myth, all artists have more or less endeavoured to evoke this emblematic

but somewhat enigmatic instrument, at least in its ancient and mythological form. The sound transposition of this emblem of the power of music, sometimes represented as an ancient lyre (plucked strings), sometimes as a *lira da braccio* (bowed strings), has given rise to various interpretations, on the organological, aesthetic and symbolic levels. Instrumental pieces help to guide us in this sonic reading of the myth, from the plucked strings of the harpsichord and theorbo to the bowed strings of the viol. But it is the virtuoso and touching bow of Jean-Marie Leclair, founder of the French violin school, which, through eloquent arpeggios, allows for the complaints of a final Orpheus to be heard here, giving him a concluding face.

⁹ Several names were put forward, including Nicolas Barbier, a lawyer, member of the *Académie des Beaux-Arts de Lyon* and a lover of Italy, and the playwright François-Antoine Joly.



*Orphée jouant de sa lyre aux animaux, Benedetto Gennari, XVII^e siècle.
Ici, la représentation de l'instrument du Chantre de la Thrace est bien celle d'une lira da braccio.*

Orpheus aus verschiedenen Perspektiven: französische Kantaten aus der Zeit der Regentschaft Philippes von Orléans

Von Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

An der Schwelle zur Aufklärung führte die düstere, etwas erstarrte Atmosphäre am Hof von Versailles am Ende der Herrschaft von Ludwig XIV. in Paris und später im ganzen Königreich zu neuen gesellschaftlichen Gepflogenheiten, bei denen die Musik eine wichtige Rolle spielte. Im Rahmen dieser Dynamik entfalteten sich innovative Gattungen, die der damaligen städtischen Geselligkeit gerecht wurden, darunter die Sonate und die Kantate. Nach einigen Anfängen am Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich die französische Kantate, deren goldenes Zeitalter zwischen 1703 und 1730 lag, in den italienisch geprägten Kreisen der Hauptstadt, insbesondere im Umkreis des Herzogs von Orléans, Regent von Frankreich (1715-1723). Als Mäzen,

der selbst Musiker und Komponist war, zog der Fürst französische und ultramontane Musiker in seine Nähe in das Palais-Royal, wo sie sich darum bemühten, die beiden bis dahin schwer zu vereinbarenden „Geschmacksrichtungen“ miteinander zu verbinden. Die französische Kantate geht auf italienische Vorbilder zurück, die an das französische Idiom und den französischen Geschmack angepasst wurden, und lässt sich wie folgt beschreiben: Eine kurze Geschichte, die auf antiken Mythen, manchmal auch auf historischen Themen beruht, wird von – selten mehr als – einer Stimme erzählt, die abwechselnd die Rolle des Erzählers und der Helden übernimmt. Diese Stimme wird vom Basso continuo und manchmal von einer „Symphonie“ in

unterschiedlicher Besetzung begleitet, die aber meistens aus einer Violine und einer Flöte besteht. Dem Poeten Jean-Baptiste Rousseau zufolge, dem ersten Textdichter dieser Gattung, gliedert sich die Form für gewöhnlich in drei Triptychen aus Rezitativ und Arie, wobei die letzte Arie als Moral der Geschichte dient – eine Moral, die auch noch zu einer zusätzlichen Arie führen kann. All diese Elemente trugen zum lebhaften, raschen Erfolg des Genres bei, nicht nur in den Salons, sondern auch in den ersten öffentlichen Konzerten, in den gelehrten Akademien oder im 1725 in Paris gegründeten *Concert Spirituel*, wo Kantaten neben Motetten, Sonaten und Konzerten gemeinsam auf einem Programm standen.

Unter den beliebtesten Themen der französischen Kantaten nimmt der Orpheus-Mythos einen hohen Stellenwert ein und offenbart interessante Aspekte der Sensibilität der Zeit. Französische Musiker hatten sich seltsamerweise bis dahin kaum dafür interessiert: einige Auftritte

von Orpheus in höfischen Balletten; ein Projekt für eine Maschinentragödie von Jean Racine (ca. 1670) – dem Ludwig XIV. jedoch das Thema Psyche vorzog, das von Molière aufgegriffen und von Lully¹ vertont wurde –; sowie eine Tragödie mit Musik von Louis de Lully (1690) nach einem Libretto von Michel du Boullay. Was Marc-Antoine Charpentier betrifft, den wohl italienischsten aller französischen Komponisten des 17. Jahrhunderts, so beschäftigte er sich zweimal mit dem Mythos, unter anderem in *Orphée descendant aux Enfers* [*Orpheus' Abstieg in die Unterwelt*] (ca. 1683). Dieses Stück gilt heute als erste französische Kantate.

Dabei kristallisiert der Mythos Themen heraus, die den Ideen der Zeit teuer waren, wie die Macht der Kunst im Allgemeinen und der Verbindung von Poesie und Musik im Besonderen. Diese Thematiken beschäftigten seit der Spätrenaissance zahlreiche Dichter und Dramatiker und führten zur Entstehung der Oper. Orpheus, der mit seinem Gesang und

¹ Einer der Schüler des Dramatikers, François-Joseph de La Grange-Chancel, schrieb zu diesem Thema eine Maschinentragödie (1736).

seiner Leier wilde Tiere und die Unterwelt erweichen kann, ist zusammen mit seinem Vater Apollon, dem Anführer der Musen, eines der humanistischen Symbole für die Verbindung zwischen Poesie und Musik, die man immer wieder sublimieren wollte. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts zog man jedoch der göttlichen, vollkommenen und unerreichbaren Figur des Apollon, die die Herrschaft des Sonnenkönigs geprägt hatte, die halbgöttliche, und damit trotz ihrer Bestrebungen unvollkommene Figur des Orpheus mit seiner Verletzlichkeit, seiner Sensibilität und seinen Schwächen vor, und zwar in einem eher philosophischen als mythologischen Ansatz, der mehr den aufkommenden Ideen der Aufklärung entsprach. Die unglückliche Suche des Halbgottes, der trotz seiner Gaben und seiner Macht Eurydike verliert, weil er seine Gefühle nicht beherrschen kann, ist in der Tat eine Metapher für die Schwäche der Menschen, und Orpheus' Stimme somit eine „menschliche“ Stimme.

Eine Kantate ist jedoch keine Miniaturoper. Sie *erzählt* eher eine Geschichte, als dass sie sie *zeigt*, wobei der Sänger abwechselnd als Erzähler und „Vermittler“ der Gefühle der Helden fungiert, die, von seltenen Ausnahmen abgesehen, nicht wirklich „verkörpert“ werden. Aus diesem Grund sind nur sehr wenige französische Kantaten mehrstimmig geschrieben. Viele sind für eine *Dessus*-Stimme² notiert, die sowohl sehr charakteristisch als auch neutral ist. Bekanntlich konnte man sie jedoch auch an andere Stimmen anpassen als die, für die sie ursprünglich komponiert wurden. Die drei hier aufgenommenen Werke von Clérambault, Piroye und Rameau, die ursprünglich für *Dessus* geschrieben wurden, haben wir mit drei Stimmen in unterschiedlichen Registern besetzt: Diese drei Darstellungen des unglücklichen Orpheus bieten drei nuancierte Lesarten des Mythos, der von ihm vermittelten Leidenschaften und der durch ihn inspirierten Musik.

² Die Stimmlage Dessus bezeichnet in der französischen Barockmusik die Sopranstimme (Anm. d. Ü.)

Der Cembalist und Organist (Louis-) Nicolas Clérambault, Schüler von André Raison, hatte den Organistenposten der Empore der Grands-Augustins in Paris inne, als er sich für die neue Gattung der Kantate interessierte, für die er zwischen 1710 und 1726 nicht weniger als fünf Bücher schrieb und als deren brilliantester Verfechter er bald galt. Angeblich von seinen frühen Werken bezaubert, machte ihn Ludwig XIV. zum „Superintendenten der Musik“ von Madame de Maintenon³, die ihn ihrerseits nach dem Tod von Guillaume-Gabriel Nivers im Jahr 1714 zum Musikmeister des königlichen Hauses von Saint-Cyr ernannte.

Orphée, ein „einzigartiges Stück“⁴ aus seinem ersten Kantaten-Buch (1710), trug schnell so sehr zum Ruhm des Komponisten bei, dass er mit seinem Helden gleichgesetzt wurde. „Mit düsteren Klängen, erwartet Clérambault an dunklen Orten / kunstvoll den Herrscher der Schatten“, meint Jean Serré de Rieux⁵. Für den Dichter Pierre-Charles Roy, verband „sein Genie Wissen und Grazie, / Der Sänger von Thrakien, durch ihn mit einer neuen Stimme geschmückt, / bezauberte die Unterwelt ein zweites Mal.“⁶ Die Kantate *Orphée* wurde im Rahmen des *Concert Spirituel* mindestens neunmal aufs Programm gesetzt: 1728 (17. und 19. Januar, 7. Februar⁷, 17. und

³ Évrard Titon du Tillet, *Second supplément du Parnasse françois, ou suite de l'ordre chronologique des poètes et musiciens que la mort a enlevés depuis l'année 1743, jusqu'en cette année 1755*, [Paris, Jean-Baptiste III Coignard, 1755], p. 57. [Zweiter Ergänzungsband des *Parnasse françois, oder Fortsetzung der chronologischen Reihenfolge der Dichter und Musiker, die uns der Tod seit dem Jahr 1743 und bis ins Jahr 1755 nahm*]

⁴ Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature, et les Beaux-Arts, sous le règne de Louis XV [Briefe über die berühmten Männer der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste unter der Herrschaft Ludwigs XV.]*, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1752, Lettre IV, « Sur la Cantate, la Musique d'Église, et les Maîtres les plus renommés » [IV. Brief, „Über die Kantate, die Kirchenmusik und die berühmtesten Meister“], p. 90.

⁵ Jean Serré de Rieux, *Les Dons des enfants de Latone [Die Gaben der Kinder Latonas]*, Paris, Pierre Prault, Jean Desaint, Jacques Guérin, 1734, p. 118.

⁶ Diese Verse befinden sich unter dem Porträt des Komponisten von Louis-Simon Lempereur (1750)

⁷ Bei diesem Konzert hörte das Pariser Publikum auch zum ersten Mal Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten*.

19. April, 10. und 16. November) und 1729 (7. März, 2. November).

Die Originalfassung dieser Kantate, die auf dem Text eines gewissen M. de Rochebrune⁸ beruht, ist für die Stimmlage *Dessus* geschrieben und stellt die Flöte in den Vordergrund, die besonders in den Arien dominiert, in denen Orpheus' „Stimme“ zu hören ist. In seinem langen, zentralen Gebet an Pluto („Monarque redouté“ [„Gefürchteter Monarch“]) übernimmt die Violine, die traditionell mit dem „Sänger von Thrakien“ in Verbindung gebracht wird, die Rolle des Basso continuo und begnügt sich damit, sanft die Flöte zu unterstützen: eine Entscheidung, die das Gebet – und damit die gesamte Kantate – auf den Ausdruck zärtlicher Gefühle ausrichtet. Die hier vorgeschlagene Fassung für Bassstimme basiert auf einer handschriftlichen Quelle, die in den 1720er Jahren kopiert wurde. Neben der vokalen (und tonalen) Transposition bietet sie interessante

Änderungen, insbesondere in Hinblick auf die Beziehung zwischen Stimme und „Symphonie“. Die nicht nur musikalische, sondern auch symbolische Rolle der Violine wird insbesondere im zentralen Gebet verstärkt. Die ursprüngliche Textur, die in den hohen Lagen sehr eng ist (*Dessus*, Soloflöte, Violine des Orpheus „im Bass“), wird hier in einem klassischeren Ambitus (Bass, Solovioline des Orpheus, Basso continuo) neu entfaltet, der jedoch die Beziehung zwischen der Figur und ihrem charakteristischen Instrument anders betont, was auch die Dramatik verstärkt. Während in der Originalfassung die Flöte die Lieblichkeit von Orpheus' Gesang und die Zärtlichkeit des Helden andeutete, spielt der Halbgott hier sein Instrument selbst und wird sowohl von der männlichen Stimme als auch von der Violine verkörpert. Die andere Stimmlage impliziert also nicht nur eine unterschiedliche Beziehung zur Figur, sondern auch zu ihrem Symbol.

⁸ Évrard Titon du Tillet, *Suite du Parnasse françois, et de quelques autres Pièces en rapport à ce Monument* [Fortsetzungsband *des Parnasse françois und einiger Stücke, die mit diesem Monument in Zusammenhang stehen*], [Paris, Jean-Baptiste II Coignard, 1732], p. 671.

Orpheus ist dadurch mehr „verkörper“, leiblicher und direkter zu spüren. Die metaphorische Rolle der Flöte wird auf diese Weise ebenfalls bestärkt und hervorgehoben, da sie abwechselnd die Melancholie des Helden („Fidèles échos“ [„Treue Echos“]) und auf suggestiv Weise die flehenden Töne von Eurydike hervorruft, die so symbolisch an der Bitte teilnimmt („Laissez-vous toucher par mes pleurs“ [„Lasst euch von meinen Tränen rühren“]). Die beiden Instrumente – und somit in gewisser Hinsicht Orpheus und Eurydike – vereinen sich, um die Macht der Liebe zu besingen („Vous avez senti la flamme“ [„Ihr habt die Flamme des Gottes gefühlt“]), die in der abschließenden Moral („Chantons la victoire éclatante“ [„Singen wir vom strahlenden Sieg“]) mehrmals wiederholt wird. So nimmt die Kantate in dieser Fassung eine sowohl dramatischere als auch symbolträchtigere Wendung als in ihrer eher erzählerischen, moralischen Vorlage.

Das Werk endet in dem Moment, in dem Pluto Orpheus erlaubt, Eurydike wieder zu den Lebenden zu bringen, allerdings unter der Bedingung, sich erst zu ihr umzuwenden, nachdem er die Tore der Unterwelt durchschritten hat; die Moral kann so auf optimistische Weise die Macht der Liebe feiern, die allein über das dunkelste Schicksal triumphieren kann.

Sieben Jahre nach Clérambault beschäftigte sich ein Schüler von Jean-Baptiste Lully und Michel Lambert seinerseits mit dem Mythos, und zwar auf erstaunliche Weise. Charles Piroye war Organist und Cembalist, spielte eine Zeit lang in der Pariser Jakobinerkirche Orgel (1690-1712) und in Saint-Honoré (1708-1712), bevor er sich dem Unterrichten und Komponieren widmete. Er war ein angesehener Meister, der laut Titon du Tillet zu den besten Organisten seiner Zeit zählte⁹. Seine Karriere beendete er als Organist der Kirche Sainte-Catherine in Lille, wo er 1724 starb.

⁹ Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste II Coignard, 1732, p. 404.

Le Retour d'Eurydice aux Enfers [Eurydikes Rückkehr in die Unterwelt] wurde, wie der Untertitel besagt, als „Fortsetzung der *Cantate d'Orphée*“ gedacht und nimmt die Geschichte mit einem anonymen Text dort auf, wo sie bei Clérambault endet. Nachdem Orpheus Pluto umgestimmt hat, bereitet er sich in diesem Werk darauf vor, Eurydike zurückzuholen. Auf dem Weg zum Licht, von Zweifeln geplagt, fragt er sich, ob er sich in Gefahr begibt, wenn er seinen Leidenschaften nachgibt. Der Rest ist bekannt. Seine Schwachheit raubt ihm Eurydike für immer, und die Macht seiner Kunst kann ihm nicht mehr helfen. Ein flüchtiger Blick hat alle seine Bemühungen zunichte gemacht. Er hat zwar dem Schicksal getrotzt, konnte aber seine Leidenschaften nicht beherrschen: Das unwiderrufliche Urteil besiegelt sein Scheitern, das ihn vom Glück entfernt... es sei denn, er bleibt bei der geliebten Frau in der Unterwelt. So zeigt sich die ganze Macht der Liebe. Die Kantate ist in Struktur und Besetzung weiter entwickelt als ihr Vorbild und ist auch dramatischer, mit langen beschreibenden Momenten, die die Wechselfälle von Orpheus' Schicksal

im Reich der Toten hervorheben. Plutos Unnachgiebigkeit, die düsteren Ufer des „geizigen Acheron“, die „schwarzen Eumeniden“ und ihre furchterregenden Schlangen führen zu Passagen von echter dramatischer Intensität. Neben der Stimme – ursprünglich einem Dessus – und dem Basso continuo erfordert das Stück zwei Violinen und zwei Flöten sowie ein „Flageolett oder kleine Flöte“, ein Instrument, das an die schrecklichen Schreie der Höllenwesen erinnern soll. Mit dieser reichen, farbenprächtigen Besetzung verstärkt Piroye den metaphorischen Gebrauch von Clérambaults Kantate. Die Violinen sind eindeutig mit der Figur des Orpheus verbunden – die Macht der „Akkorde seiner göttlichen Leier“, die Beschreibung der Unterwelt, die abschließende Moral über die Schwächen, die die Leidenschaft mit sich bringt („Vous, dont le regard curieux“ [„Ihr, deren neugieriger Blick“]) –, während die Flöten das symbolische Bild von Eurydike hervorheben, ihre Klagen (Prélude), ihre Rückkehr zum Licht („Belle reine d'un cœur“ [„Schöne Königin eines Herzens“]) und

die schließlich durch Orpheus' Opfer wiedergefundene Liebe („Que l'excès des vives ardeurs“ [„Wie oft lässt das Übermaß an heftiger Leidenschaft“]).

Die Fassung von Jean-Philippe Rameau wurde in denselben Jahren komponiert und führt uns zu einer traditionelleren Lesart des Mythos zurück. Der Komponist, den Voltaire später den „Euklid-Orpheus“ nennen sollte, hinterließ neun Kantaten, von denen sieben (zwei davon sind verloren) zwischen 1715 und 1721, also mitten in der Zeit der Regentschaft, komponiert wurden, zu denen noch zwei spätere Kantaten (1728 und ca. 1745) hinzukommen. Alle blieben nur als Manuskripte erhalten, bis auf zwei, die der Komponist in seine 1729 erschienene Sammlung *Cantates françaises à voix seule avec symphonie* einfügte. Die Kantate *Orphée* ist nur in handschriftlicher Form überliefert. Die einzige, nicht autografische Abschrift ist auf den 1. Juni 1721 datiert. Der in Dijon geborene Rameau war nach einem Aufenthalt in Lyon zu dieser Zeit Organist in Clermont-Ferrand. Erst 1722 oder 1723 ließ er sich

in Paris nieder, nachdem er sich 1706 zum ersten Mal dort aufgehalten hatte. Zu dieser Zeit komponierte er hauptsächlich geistliche Musik und war noch nicht der große Opernkomponist, als den wir ihn kennen. Dieser Gattung sollte er sich erst 1733 (*Hippolyte & Aricie*) widmen.

Seine Kantate *Orphée*, die auf einem anonymen Text basiert, ist besonders breit angelegt. Trotz einer ergreifenden Klage („Amour, c'est toi qui fais mon crime“ [„Amor, du bist es, der mein Verbrechen beging“]) ist die Stimme des Helden jedoch auf wenige Verse reduziert. Das Wesentliche der Geschichte und die ganze Härte des Mythos wird uns also vom Erzähler berichtet, der sich zum Vermittler aller Schattierungen der Verzweiflung des Halbottes macht. Diese letzte Lesart des Mythos wird hier in der Originalstimme (*Dessus*) gesungen, begleitet von einer Violine. In zärtlichen oder schmerzhaften Momenten wird diese manchmal von den Klangfarben der Flöte ergänzt, wobei die Symbolik mit der der Versionen von Clérambault und Piroye vergleichbar ist.

Abschließend noch ein paar Worte zu der „Lyra des Orpheus“. In der Tat haben sich alle Künstler in bildlichen und musikalischen Darstellungen des Mythos mehr oder weniger bemüht, dieses charakteristische, aber etwas rätselhafte Instrument anzudeuten, zumindest in seiner antiken und mythologischen Form. Die klangliche Umsetzung dieses Emblems der Macht der Musik, das manchmal als antike Leier (gezapfte Saiten) und manchmal als *Lira da braccio* (mit Bogen gestrichene Saiten) dargestellt wird, hat zu verschiedenen Interpretationen geführt,

sowohl auf organologischer als auch auf ästhetischer und symbolischer Ebene. Instrumentalstücke tragen hier dazu bei, uns von den gezupften Saiten des Cembalos und der Theorbe bis zu den gestrichenen Saiten der Gambe durch diese klangliche Lesart des Mythos zu führen. Doch es ist der berührende, virtuose Bogen von Jean-Marie Leclair, dem Begründer der französischen Violinschule, der uns hier mit beredten Arpeggien die Klagen eines letzten Orpheus zu Gehör bringt und ihm von einer weiteren Perspektive aus betrachtet.



*Orphée venant chercher Eurydice aux Enfers, Pierre-Paul Rubens, 1637.
Pluton et Proserpine laissent Orphée emmener Eurydice hors des Enfers à condition qu'il ne se retourne pas :
c'est le défi lancé à Orphée que Rubens peint, au fin fond des entrailles du monde.*



Mathilde Vialle

Mathilde Vialle

Née en 1988, Mathilde débute la viole de gambe à l'âge de 8 ans au CNR de Bordeaux dans la classe de Paul Rousseau. Après avoir travaillé pendant deux ans auprès de Matthieu Lusson au CNR de Poitiers où elle a obtenu son DEM (diplôme d'études musicales), elle intègre le CNSM de Lyon dans la classe de Marianne Muller. Elle poursuit ses études auprès de Philippe Pierlot et Mienieke Van der Velden au Koninklijk Conservatorium à La Haye, où elle obtient un Master avec distinction. Lors de ses études, elle bénéficie également des conseils de Wieland Kuijken.

Membre fondateur de l'ensemble Le Vertigo, elle se produit au sein de diverses formations telles que l'ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), La Main Harmonique (Frédéric Bétous), Apotheosis (Korneel Bernolet) ou encore l'ensemble Les Timbres et l'ensemble Artifices (Alice Julien-Laferrière).

Elle fonde le Duo Coloquintes avec la violoniste Alice Julien-Laferrière. Un premier CD du duo est sorti en mai 2016, autour de transcriptions de pièces de clavier de J.J. Froberger, pour le label Son an Ero. Un deuxième disque, consacré cette fois à Louis Couperin, est paru début 2020 pour le label Seulétoile. Ce disque est salué par la critique et récompensé par un Diapason d'Or.

Lauréate de plusieurs concours internationaux, elle enregistre pour le label Château de Versailles Spectacles un disque autour des suites pour viole et basse continue de François Couperin, sorti en 2021, et salué par la critique (CHOC du magazine *Classica*). Pour le même label, elle enregistre un autre disque autour de pièces pour deux violes de gambe (avec la violiste Myriam Rignol) consacré aux compositeurs Saint-Colombe et Marin Marais. Elle participe également à l'enregistrement du disque *Le Coucher du Roi* (Thibaut Roussel) toujours pour le label CVS.

Born in 1988, Mathilde started playing viola da gamba at the age of 8 at the CNR in Bordeaux in Paul Rousseau's class. After working for two years with Matthieu Lusson at the CNR of Poitiers where she obtained her DEM (Diploma of Musical Studies), she then joined the CNSM of Lyon in Marianne Mullers class. She continued her studies with Philippe Pierlot and Mienieke Van der Velden at the Koninklijk Conservatorium in The Hague, where she obtained a Master's degree with distinction. During her studies, she also received advice from Wieland Kuijken.

A founding member of the ensemble Le Vertigo, she performs with various groups such as L'Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), La Main Harmonique (Frédéric Bétous), L'Ensemble Apotheosis (Korneel Bernolet) and L'Ensemble Les Timbres and Artifices (Alice Julien-Laferrrière).

She founded the Duo Coloquintes with the violinist Alice Julien-Laferrrière. A first CD of the duo was released in May 2016, based on transcriptions of keyboard pieces by J.J.Froberger, for the Son an Ero label. A second record, this time devoted to Louis Couperin, was released in early 2020 for the Seulétoile label. This record was acclaimed by the critics and awarded a Diapason d'Or.

Winner of several international competitions, Mathilde recorded a disc of suites for viol and basso continuo by François Couperin, published in 2021 by the Château de Versailles Spectacles label, and acclaimed by the critics (*Classica* magazine's CHOC). For the same label, she recorded an album of pieces for two violas da gamba (with the violist Myriam Rignol) devoted to the composers Saint-Colombe and Marin Marais. She also participated in the recording of *Le Coucher du Roi* (Thibaut Roussel) for the CVS label.

Mathilde Vialle, Jahrgang 1988, begann bereits im Alter von 8 Jahren am CNR (Staatliches Konservatorium der Region Bordeaux (Anm. d. Ü.)) von Bordeaux in der Klasse von Paul Rousseau Gambenunterricht zu nehmen. Nachdem sie zwei Jahre lang bei Matthieu Lusson am CNR (Staatliches Konservatorium der Region Bordeaux (Anm. d. Ü.)) von Poitiers studiert hatte, erhielt sie das Diplom für Musikstudien DEM. Danach trat sie ins CNSMD von Lyon in die Klasse von Marianne Muller ein. Sie setzte ihr Studium bei Philippe Pierlot und Mienke Van der Velden am Koninklijk Conservatorium in Den Haag fort, wo sie ihr Masterstudium mit Auszeichnung abschloss. Im Laufe ihres Studiums kamen ihr auch die Ratschläge Wieland Kuijkers zugute.

Sie ist Gründungsmitglied des Ensembles Le Vertigo, tritt aber auch mit verschiedenen anderen Ensembles auf wie etwa: Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), La Main Harmonique (Frédéric Bétous), Apotheosis (Korneel

Bernolet) oder Les Timbres und Ensemble Artifices (Alice Julien-Laferrière).

Mit der Geigerin Alice Julien-Laferrière gründete sie das Duo Coloquintes. Eine erste CD dieses Duos kam für das Label Son an Ero im Mai 2016 rund um Transkriptionen von Klavierstücken J.J. Frobergers heraus. Eine zweite CD, die Louis Couperin gewidmet ist, erschien zu Beginn des Jahres 2020 für das Label Seulétoile. Diese Aufnahme wurde von den Kritikern sehr gelobt und mit einem Diapason d'Or ausgezeichnet.

Mathilde ist Preisträgerin mehrerer internationaler Wettbewerbe. Für das Label CVS nahm sie eine CD mit Suiten für Viola und Basso continuo von François Couperin auf, die 2021 veröffentlicht wurde und von der Kritik gelobt wurde (CHOC des Magazins *Classica*). Für dasselbe Label nahm sie (zusammen mit der Gambistin Myriam Rignol) ein Album mit Stücken für zwei Gamben der Komponisten Saint-Colombe und Marin Marais auf. Ebenfalls für das Label CVS nahm sie an der Aufnahme der CD *Le Coucher du Roi* (Thibaut Roussel) teil.



Thibaut Roussel

Thibaut Roussel

Après des études de guitare classique et de son, il se spécialise dans l'interprétation de la musique ancienne avec l'étude du théorbe, des guitares anciennes ainsi que des luths renaissances et baroques au conservatoire de Versailles dans la classe de Benjamin Perrot. Depuis toujours passionné par le patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles, il axe aujourd'hui son orientation musicale autour de la redécouverte de compositeurs oubliés.

Il se produit en soliste et continuiste dans des ensembles de musique spécialisée tels que l'Ensemble Correspondances, (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), l'Escadron Volant de la Reine, Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Le Centre de Musique Baroque de Versailles (Olivier Schneebeli), l'en-

semble La Rêveuse (Benjamin Perrot et Florence Bolton), le Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), avec le violiste Robin Pharo, avec le chanteur Marc Mauillon, la mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac...

Particulièrement intéressé par la création et la musique contemporaine ainsi que son interprétation sur instruments anciens, il crée des pièces spécialement écrites pour le théorbe et instruments de la famille des luths et guitares au sein de divers récitals et festivals (Montpellier, Versailles...).

En 2021, aux côtés de la violiste Mathilde Vialle et le claveciniste Sébastien Daucé, Thibaut Roussel a fait paraître au Label Château de Versailles Spectacles, *Le Coucher du Roi* (CD + DVD bonus) et *Secrets de Roy*, disques applaudis par la critique (CHOC de *Classica*).

After studying classical guitar and sound, Thibaut Roussel specialised in the interpretation of early music with the study of the theorbo and early guitars as well as renaissance and baroque lutes at the Versailles Conservatory in Benjamin Perrot's class. He has always been fascinated by the French musical heritage of the 17th and 18th centuries, and today his musical orientation is centred upon the rediscovery of neglected composers. He performs as a soloist and continuo player in specialised music ensembles such as the Ensemble Correspondances, (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), l'Escadron Volant de la Reine, Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), The Centre de Musique Baroque de Versailles (Olivier Schneebeli), the ensemble

La Rêveuse (Benjamin Perrot and Florence Bolton), the Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), with the violinist Robin Pharo, with the singer Marc Mauillon, the mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac...

Particularly interested in creation and contemporary music as well as its interpretation on early instruments, he creates pieces specially written for the theorbo and instruments of the lute and guitar family in various recitals and festivals (Montpellier, Versailles...).

In 2021, alongside Mathilde Vialle and Sébastien Daucé, Thibaut Roussel released for the Château de Versailles Spectacles label, *Le Coucher du Roi* (CD + bonus DVD) and *Secrets de Roy*, which were unanimously praised by the critics (CHOC by *Classica*).

Nach einem Studium in Gitarre und Sound spezialisierte sich Thibaut Roussel auf die Interpretation Alter Musik und studierte am Konservatorium in Versailles Theorbe, historische Gitarren sowie Renaissance – und Barocklauten in der Klasse von Benjamin Perrot. Seit jeher begeisterte er sich für die französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, heute fokussiert er sich vor allem auf die Wiederentdeckung vergessener Komponisten.

Als Solist und Continuospieler tritt er mit Ensembles auf, die auf diese Musik spezialisiert sind. Hierzu gehören das Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), L'Escadron Volant de la Reine, Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), das Centre de musique baroque de Versailles (Olivier Schneebeli), das Ensemble La Rêveuse (Benjamin Perrot et Florence Bolton), das Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar),

unter anderem mit dem Gambisten Robin Pharo, dem Sänger Marc Mauillon, der Mezzosopranin Stéphanie d'Oustrac und weiteren.

Da er sich besonders für zeitgenössische Musik und Kreation sowie deren Interpretation auf historischen Instrumenten interessiert, komponiert er spezielle Stücke für die Theorbe sowie für Instrumente aus der Familie der Lauten und Gitarren, die er auf verschiedenen Konzerten und Festivals (Montpellier, Versailles usw.) präsentiert.

Zusammen mit der Gambistin Mathilde Vialle und dem Cembalisten Sébastien Daucé, Thibaut Roussel veröffentlichte beim Label Château de Versailles Spectacles *Le Coucher du Roi* (CD + Bonus-DVD) und *Secrets de Roy*, die von der Kritik gefeiert wurden (CHOC von *Classica*).

Als begeisterter Sänger, der bereits in jungen Jahren am CRR in Tours studierte, begann Étienne Bazola seine Ausbildung am CRD in Orléans. Im Juni 2012 erhielt er einen ersten Preis für Operngesang am CNSMD de Lyon. Dort perfektionierte er seine Arbeit an den Repertoires von Lied, Oper, Oratorium und französischer Melodie in zahlreichen Meisterklassen.

Seine Karriere führte ihn allmählich in Richtung Barockmusik, wobei er sich besonders der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts widmete. Die Begegnung mit dem Dirigenten des Ensembles Correspondances Sebastien Daucé, mit dem er seit 2008 konzertiert,

hat ihn dazu inspiriert, sich intensiver mit diesem Repertoire zu beschäftigen, in dem er regelmäßig von der Kritik gelobt wird.

Zudem sang er auf den größten Bühnen an der Seite talentierter Dirigenten, wie in der Pariser Philharmonie in Lullys *Armide* unter der Leitung von Christophe Rousset, auf der Bühne der Opéra-Comique unter der Leitung von Raphael Pichon in Rameaus *Dardanus* oder in den großen Barockoratorien auf den größten europäischen Festivals.

Der vielseitige und eklektische Musiker Étienne Bazola ist seit über 20 Jahren parallel dazu als Produzent elektronischer Musik tätig.



Étienne Bazola

Étienne Bazola

Basse-taille

Mâîtrisien dès son plus jeune âge au CRR de Tours et passionné par le chant, Étienne Bazola débute son cursus au CRD d'Orléans. En juin 2012 il obtient un premier prix de chant lyrique au CNSMD de Lyon. Il y perfectionne son travail sur les répertoires du lied, de l'opéra, de l'oratorio et de la mélodie française lors de nombreuses masterclass.

Il mène progressivement sa carrière vers la musique baroque et se consacre plus particulièrement à la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles. Sa rencontre avec le chef de l'ensemble Correspondances Sebastien Daucé, avec lequel il se produit depuis 2008, l'aura amené à approfondir ce

répertoire dans lequel il est régulièrement salué par la critique.

Il a également chanté sur les plus grandes scènes aux côtés de chefs talentueux, comme à la philharmonie de Paris dans *Armide* de Lully sous la direction de Christophe Rousset, sur la scène de l'opéra-Comique sous la direction de Raphael Pichon dans *Dardanus* de Rameau ou encore dans les grands oratorios baroques dans les plus grands festivals européens.

Musicien complet et éclectique, Étienne Bazola mène en parallèle depuis plus de 20 ans une activité de producteur de musique électronique.

Passionate about singing, Étienne Bazola began his studies at the CRR of Tours. In June 2012 he obtained a first prize in opera singing at the CNSMD in Lyon. There he perfected his work on the Lied, opera, oratorio and French melody repertoires during numerous master classes.

His career gradually shifted towards baroque music and he devoted himself more particularly to French music of the 17th and 18th centuries. His meeting with the conductor of the ensemble Correspondances, Sebastien Daucé, with whom he has been performing since 2008, encouraged him

to deepen his knowledge of this repertoire, in which he is regularly acclaimed by the critics.

He has performed on the greatest stages alongside talented conductors, such as at the Philharmonie de Paris in Lully's *Armide* under the direction of Christophe Rousset, on the stage of the Opéra-Comique with Raphael Pichon in Rameau's *Dardanus*, and in the great baroque oratorios at the most important European festivals.

A complete and eclectic musician, Étienne Bazola has also been active as an electronic music producer for over 20 years.

Als begeisterter Sänger, der bereits in jungen Jahren am CRR in Tours studierte, begann Étienne Bazola seine Ausbildung am CRD in Orléans. Im Juni 2012 erhielt er einen ersten Preis für Operngesang am CNSMD de Lyon. Dort perfektionierte er seine Arbeit an den Repertoires von Lied, Oper, Oratorium und französischer Melodie in zahlreichen Meisterklassen.

Seine Karriere führte ihn allmählich in Richtung Barockmusik, wobei er sich besonders der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts widmete. Die Begegnung mit dem Dirigenten des Ensembles Correspondances Sebastien Daucé, mit dem er seit 2008 konzertiert,

hat ihn dazu inspiriert, sich intensiver mit diesem Repertoire zu beschäftigen, in dem er regelmäßig von der Kritik gelobt wird.

Zudem sang er auf den größten Bühnen an der Seite talentierter Dirigenten, wie in der Pariser Philharmonie in Lullys *Armide* unter der Leitung von Christophe Rousset, auf der Bühne der Opéra-Comique unter der Leitung von Raphael Pichon in Rameaus *Dardanus* oder in den großen Barockoratorien auf den größten europäischen Festivals.

Der vielseitige und eklektische Musiker Étienne Bazola ist seit über 20 Jahren parallel dazu als Produzent elektronischer Musik tätig.



Zachary Wilder

Zachary Wilder

Taille

Fort d'une technique irréprochable, de la beauté de son timbre et d'une musicalité raffinée, le ténor américain Zachary Wilder est régulièrement salué pour ses accomplissements dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est tout autant recherché pour les concerts que pour les productions d'opéras des deux côtés de l'Atlantique.

Il collabore désormais avec les ensembles les plus fameux du monde, dont Pygmalion, Les Arts Florissants, L'Arpeggiata, Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée, Le Poème Harmonique, Le Concert Spirituel, Bach Collegium Japan, the Boston Early Music Festival, Cappella Mediterranea, Collegium Vocale Gent, Early Music Vancouver, The English

Baroque Soloists, Ensemble Matheus, I Gemelli, the Handel & Haydn Society, l'Association Bach des Pays-Bas, le Royal Philharmonic Orchestra, le San Francisco Symphony Orchestra, and le Saint Louis Symphony Orchestra. Ces collaborations l'ont amené à se représenter dans les plus grandes salles du monde entier et à participer à des projets d'envergure, dont l'immense tournée Monteverdi 450 par Sir John Eliot Gardiner et The English Soloists en 2017 (rôles d'Eurimaco dans *Il Ritorno d'Ulisse* et Lucano dans *L'Incoronazione di Poppea*).

La discographie considérable de Zachary Wilder comporte de nombreux disques salués par la critique.

American tenor Zachary Wilder's impeccable technique, beautiful tone and refined musicianship have earned him regular acclaim for his achievements in 17th and 18th century music. He is regularly sought after for concert and opera productions on both sides of the Atlantic.

He has collaborated with some of the world's most renowned ensembles, including Pygmalion, Les Arts Florissants, L'Arpeggiata, Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée, Le Poème Harmonique, Le Concert Spirituel, Bach Collegium Japan, the Boston Early Music Festival, Cappella Mediterranea, Collegium Vocale Gent, Early Music Vancouver, The English

Baroque Soloists, Ensemble Matheus, I Gemelli, the Handel & Haydn Society, the Netherlands Bach Association, the Royal Philharmonic Orchestra, the San Francisco Symphony Orchestra, and the Saint Louis Symphony Orchestra. These collaborations have led him to perform in the world's greatest halls and to take part in major projects, including the huge Monteverdi 450 tour by Sir John Eliot Gardiner and The English Soloists in 2017 (as Eurimaco in *Il Ritorno d'Ulisse* and Lucano in *L'Incoronazione di Poppea*).

Zachary Wilder's extensive discography includes many critically acclaimed recordings.

Der amerikanische Tenor Zachary Wilder wird regelmäßig für seine Leistungen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gelobt und zeichnet sich durch eine makellose Technik, ein schönes Timbre und eine raffinierte Musikalität aus. Er ist ein gefragter Sänger für Konzerte und Opernproduktionen auf beiden Seiten des Atlantiks.

Er arbeitet nun mit den berühmtesten Ensembles der Welt zusammen, darunter Pygmalion, Les Arts Florissants, L'Arpeggiata, Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée, Le Poème Harmonique, Le Concert Spirituel, Bach Collegium Japan, the Boston Early Music Festival, Cappella Mediterranea, Collegium Vocale Gent, Early Music Vancouver, The English

Baroque Soloists, Ensemble Matheus, I Gemelli, the Handel & Haydn Society, the Bach Association of the Netherlands, the Royal Philharmonic Orchestra, the San Francisco Symphony Orchestra, und the Saint Louis Symphony Orchestra. Diese Kooperationen haben ihn in die größten Konzertsäle der Welt geführt und ihn an Großprojekten teilnehmen lassen, darunter die riesige Monteverdi 450-Tour von Sir John Eliot Gardiner und The English Soloists im Jahr 2017 (Rollen: Eurimaco in *Il Ritorno d'Ulisse* und Lucano in *L'Incoronazione di Poppea*).

Zachary Wilders umfangreiche Diskografie enthält mehrere von der Kritik hochgelobte CDs.



Eugénie Lefebvre

Eugénie Lefebvre

Dessus

Premier prix du Concours international Corneille en 2017 et lauréate du Concours international de chant baroque de Froville en 2013, Eugénie Lefebvre fait ses études au Centre de Musique Baroque de Versailles, puis à la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

Elle apparaît sur scène avec le Concert d'Astrée, les Arts Florissants, Pygmalion, les Talens Lyriques, l'ensemble les Surprises, le Concert de la Loge, l'ensemble Correspondances, l'Escadron Volant de la Reine, la Rêveuse, Marguerite Louise, le Centre de Musique Baroque de Versailles et le Poème Harmonique. Sa passion pour l'opéra lui fait aborder des

rôles comme Dido dans *Dido and Aeneas* de Purcell, Diane dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Armide* de Lully, *Médée* de Charpentier, Pasitea et Clerica dans *Ercole Amante* de Cavalli, Amore et Aurora dans *Egisto* de Cavalli, Issé de Destouches, Doris, Olympia et Roxane dans *l'Europe Galante* de Campra, la Princesse dans *La Forêt Bleue* de Louis Aubert.

Enfin, elle participe à de nombreux enregistrements, dont récemment avec la Rêveuse, les Talens Lyriques, le Léviathan, les Surprises, l'Escadron Volant de la Reine et le Centre de Musique Baroque de Versailles.

First prize at the Corneille baroque singing competition in 2017 and laureate at the 2013 Froville baroque singing competition, Eugénie studied at the Centre de Musique Baroque of Versailles and the Guildhall School of Music and Drama in London.

She performs on stage with le Concert d'Astrée, les Arts Florissants, Pygamlion, les Talens Lyriques, Les Surprises, le Concert de la Loge, Correspondances, l'Escadron Volant de la Reine, la Rêveuse, Marguerite Louise, le Centre de Musique Baroque de Versailles, and Le Poème Harmonique. Her passion for the opera brings her to explore multiple roles such

as Dido in *Dido and Aeneas* by Purcell, Diane in *Hippolyte and Aricie* by Rameau, *Armide* by Lully, *Médée* by Charpentier, Pasitea and Clerica in *Ercole Amante* by Cavalli, Amore and Aurora in *Egisto* by Cavalli, Issé by Destouches, Doris, Olympia and Roxane in *l'Europe Galante* by Campra, la Princesse in *la Forêt Bleue* by Louis Aubert.

Eugénie frequently takes part in recordings with various ensembles such as la Rêveuse, les Talens Lyriques, le Léviathan, les Surprises, l'Escadron Volant de la Reine, le Centre de Musique Baroque de Versailles.

Eugénie Lefebvre, die 2017 den ersten Preis beim Concours international Corneille gewann und 2013 Preisträgerin des Concours international de chant baroque de Froville war, studierte am Centre de Musique Baroque de Versailles und anschließend an der Guildhall School of Music and Drama in London.

Sie ist in Auftritten mit Le Concert d'Astrée, Les Arts Florissants, Pygmalion, Les Talens Lyriques, Ensemble Les Surprises, Le Concert de la Loge, Ensemble Correspondances, L'Escadron Volant de la Reine, La Rêveuse, Marguerite Louise, Centre de Musique Baroque de Versailles und Le Poème Harmonique zu hören.

Ihre Leidenschaft für die Oper führte sie in Rollen wie Dido in Purcells *Dido and Aeneas*, Diane in Rameaus *Hippolyte et Aricie*, *Armide* von Lully, *Medea* von Charpentier, Pasitea und Clerica in Cavallis *Ercole Amante*, Amore und Aurora in Cavallis *Egisto*, Issé von Destouches, Doris, Olympia und Roxane in Campras *L'Europe Galante* und die Princesse in *La Forêt Bleue* von Louis Aubert.

Außerdem ist sie an zahlreichen Aufnahmen beteiligt, zuletzt mit La Rêveuse, Les Talens Lyriques, Leviathan, Les Surprises, L'Escadron Volant de la Reine und dem Centre de Musique Baroque de Versailles.



Orphée ramenant Eurydice des Enfers, Marc-Antoine Raimondi, ca 1511



Orphée et Eurydice, Agostino Carrache, ca 1590

VISAGES D'ORPHÉE

Nicolas Clérambault (1676 – 1749) – *Orphée*

Étienne Bazola, basse-taille

1. Récitatif

Le fameux chantre de la Thrace,
Par les regrets les plus touchants
Par les plus tendres chants,
Déplorait ainsi sa disgrâce.

Air – Tendre et piqué

Fidèles échos de ces bois,
Cessez de répondre à ma voix.
Rien ne peut soulager la douleur
qui me presse
Je ne reverrai plus l'objet
de ma tendresse.
Fût-il jamais amant plus malheureux,
Fût-il jamais un destin plus barbare,
Le tendre amour, nous unissait tous deux,
La mort cruelle nous sépare.

2. Récitatif

Mais que sert à mon désespoir
De gémir & me plaindre encore ;
Pluton retient les charmes que j'adore,
Allons implorer son pouvoir
Ce gouffre obscur m'offre un passage
Pour pénétrer aux sombres bords
Portons-y mon amour,
ma douleur et ma rage
Ramenons Eurydice
ou restons chez les morts.

1. Recitative

The illustrious bard of Thrace,
With the most touching regrets
With the sweetest of airs,
Thus lamented his disgrace .

Air – Gentle and staccato

Faithful echoes in these woods,
Cease answering my voice.
Nothing can relieve the pain
that presses me
Never again will I see the object
of my love.
Was there ever a more wretched lover,
Had he ever had a more heartless fate,
Tender love united us both,
Cruel death separates us.

2. Recitative

But what use is my despair
Whining and complaining again?
Pluto detains the charms I adore,
Let us plead with his power
This black chasm provides me a passage
To infiltrate the gloomy banks
Let us carry my love,
my agony and my rage there
Let us retrieve Eurydice
or remain with the dead.

1. Rezitativ

Der berühmte Sänger von Thrakien
Beklagte in rührendster Trauer
Mit den zärtlichsten Liedern
So sein Unglück.

Arie – Zärtlich und verletzt

Treue Echos dieser Wälder,
Lasst ab, meiner Stimme zu antworten.
Nichts kann den Schmerz lindern,
der mich bedrückt.
Ich werde den Gegenstand meiner Zärtlichkeit
nicht wiedersehen.
Gab es je einen unglücklicheren Liebhaber,
Gab es je ein grausameres Schicksal?
Zärtliche Liebe vereinte uns beide,
Der grausame Tod trennt uns.

2. Rezitativ

Doch was nützt es meiner Verzweiflung,
Noch mehr zu stöhnen und mich zu beklagen?
Pluto hält die Liebreize gefangen, die ich an bete,
Lass uns seine Macht anflehen!
Dieser dunkle Abgrund bietet mir einen Zugang,
Um in die finsternen Gestade einzudringen.
Tragen wir meine Liebe,
meinen Schmerz und meine Wut dorthin.
Lasst uns Eurydike zurückbringen
oder bei den Toten bleiben.

3. Air – Gay

Allez Orphée, allez,
que votre amour extrême
Serve d'exemple à l'Univers,
Il est beau qu'un mortel passe
jusqu'aux Enfers
Pour se rejoindre à ce qu'il aime.
Hâtez-vous, généreux Amant,
Votre amour sert à votre gloire,
L'avenir aura peine à croire
Qu'on ait aimé si constamment.
Une tendresse conjugale
N'a point encore forcé d'époux
À passer la barque fatale,
Cet honneur n'était dû qu'à vous;
Allez Orphée, &c.

4. Récitatif

Cependant le héros arrive
Sur l'inférieure rive,
Et malgré les lois d'Atropos,
Au fier dieu des Enfers,
il adresse ces mots :

Air – Lent et Tendrement

Monarque redouté de ces royaumes sombres,
Je suis le fils du Dieu du jour,
Plus malheureux cent fois,
que vos plus tristes ombres,
Et mon malheur est causé par l'amour
Vous voyez un amant fidèle
Privé du seul objet
qui l'avait enflammé;
Hélas! Le bonheur d'être aimé
Rend ma peine encore plus cruelle.

3. Air – Gay

Go Orpheus, go,
let your great love
Be an example to the Universe
It is wonderful that a mortal should go
to the Underworld
To come together with the object of his love.
Make haste, generous Lover,
Your love serves your glory
Futurity will hardly believe
That one has loved so constantly.
A conjugal love
Has never yet forced a husband
To board the fatal barque,
This honour was due only to you;
Go Orpheus, go, go...

4. Recitative

Yet, the hero arrives
On the satanic shore.
And despite the laws of Atropos,
To the proud god of the Underworld,
he addresses these words:

Air – Slow and Gentle

Dreaded monarch of these sombre realms,
I am the son of the god of day
A hundred times more wretched
than your saddest shadows
And my woe is brought on by love
You see a steadfast lover
Deprived of the only object
that had inflamed him;
Alas! The happiness of being loved
Makes my agony even more cruel.

3. Arie – Fröhlich

Geh, Orpheus, geh,
Möge deine übergroße Liebe
Dem Universum als Beispiel dienen.
Schön ist es, wenn sich ein Sterblicher bis in die
Unterwelt begibt,
Um wiederzufinden, die er liebt.
Eile, großzügiger Liebhaber,
Deine Liebe dient dir zum Ruhm.
Die Zukunft wird kaum glauben können,
Dass man so beständig geliebt hat.
Die eheliche Zärtlichkeit
Hat noch keinen Gatten gezwungen,
Mit dem verhängnisvollen Boot überzusetzen.
Diese Ehre gebührt nur dir allein.
Geh, Orpheus, geh, geh...

4. Rezitativ

Dennoch kommt der Held
An das höllische Ufer.
Und trotz der Gesetze der Atropos
Richtet er an den stolzen Gott der Unterwelt
diese Worte:

Arie – Langsam und zärtlich

Gefürchteter Monarch dieser dunklen Reiche,
Ich bin der Sohn des Tagesgottes,
Hundertmal unglücklicher,
Als Eure traurigsten Schatten,
Und mein Unglück wird von der Liebe verursacht.
Ihr seht einen treuen Liebhaber
Des einzigen Gegenstandes beraubt,
der ihn entflammte.
Ach! Das Glück, geliebt zu werden,
Macht meinen Schmerz noch grausamer.

5. Lentement

Laissez-vous toucher par mes pleurs !
D'un sort affreux, réparez le caprice ;
Rendez-moi ma chère Eurydice,
Ne séparez-pas nos deux coeurs !

Tendrement et doucement

Vous avez ressenti la flamme
Du dieu dont j'éprouve les traits ;
L'aimable fille de Cérès,
Par ses divins appâts sut embraser
votre âme.

6. Récitatif

Pluton surpris d'entendre des accords
Capables d'émouvoir tout l'empire des morts :
« Cesse de m'attendrir que ta plainte finisse,
Va, dangereux mortel, sauve-toi de ces lieux,
Va ! Ramène ton Eurydice.
Mais, avant que de voir la lumière des Cieux,
Évite l'éclat de ses yeux ».

7. Air – Gay

Chantons la victoire éclatante
Que remporte le tendre amour.
Juste dans le sombre séjour
Sa flamme est triomphante.
Chantons la victoire éclatante
Que remporte le tendre amour.

5. Slowly

Allow my weeping to move you,
From fickle fate, undo this fancy,
Give me back my dear Eurydice,
Do not separate our two hearts!

Softly and gently

You have felt the flame
Of the god whose traits I endure,
The gracious daughter of Ceres,
By her divine charm knew how to set
your soul afire.

6. Recitative

Pluto surprised to hear chords
Capable of moving the entire empire of the dead:
“Cease moving me, let your complaint end,
Go, dangerous mortal, flee from these places,
Go! Take back your Eurydice.
But, before you see the light of the heavens
Avoid the glare of her eyes”.

7. Air – Gay

Let us sing of the dazzling victory
That gentle love wins.
Even in the sombre depths,
His flame is triumphant.
Let us sing of the dazzling victory
That gentle love wins.

5. Langsam

Lasst euch von meinen Tränen rühren,
Macht die Laune eines schrecklichen Schicksals wieder gut,
Gebt mir meine teure Eurydike wieder,
Trennt unsere beiden Herzen nicht!

Zärtlich und leise

Ihr habt die Flamme des Gottes gefühlt
Dessen Pfeile ich spüre,
Die liebenswürdige Tochter der Ceres,
Mit ihren göttlichen Reizen vermochte eure Seele
zu entflammen.

6. Rezitativ

Pluto war überrascht, als er Akkorde hörte,
Die das ganze Reich der Toten bewegen konnten:
„Lass ab, mich zu rühren, ende deine Klage,
Geh, Gefährlicher Sterblicher, flieh aus diesem Ort,
Geh! Bring deine Eurydike zurück.
Doch bevor du das Licht des Himmels erblickst,
Meide den Glanz ihrer Augen.“

7. Arie – Fröhlich

Singen wir vom strahlenden Sieg,
Den die zärtliche Liebe erringt.
Bis in den dunklen Aufenthaltsort
Triumphiert ihr Feuer.
Singen wir vom strahlenden Sieg,
Den die zärtliche Liebe erringt.

Charles Piroye (ca 1670 – 1724) *Le Retour d'Eurydice aux Enfers*

Zachary Wilder, taille

8. Récitatif

Le fidèle époux d'Eurydice,
Vainqueur du sort,
dont le caprice,
À l'avidité trépas,
soumet tout l'univers,
Se hâtait d'arracher la conquête charmante,
À l'horrible nuit des enfers.
Rien ne peut arrêter
sa flamme triomphante.
Par les accords harmonieux,
Qu'enfante sa divine lyre.
Tout se laisse attendrir dans l'inférieur empire.
Les tourments les plus furieux,
Sont même suspendus
par les chants qu'il soupire.
9. Belle reine d'un coeur
qui sait le mieux aimer,
Vous repassez enfin,
sur la fatale barque.
Mon ardeur dans vos yeux va bientôt rallumer
Tous les feux éteints
par la Parque.
Ah, si j'en eusse cru
mes violents transports,
Mon ombre seule allait vous suivre
Dans le triste séjour des morts.
Mon amour m'a forcé de vivre
Pour vous tirer des sombres bords:

8. Recitative

The faithful husband of Eurydice,
Defier of destiny,
whose disdain,
For voracious death,
subjugates the whole universe,
Hastened to snatch his charming conquest,
From the horrible night of hell.
Nothing can stay
his victorious flame.
With the harmonious chords,
Which his divine lyre brings to life
Everything is moved in the infernal empire.
Even the fiercest punishments
Are deferred
by the songs he murmurs.
9. Beautiful queen with a heart
that knows best how to love,
You board again at last,
the fatal barque.
My passion in your eyes will soon restore
All the fires extinguished
by the Parcae.
Ah, if I had believed
my wild transports,
My shadow alone would follow you
Into the sad abode of the dead.
My love forced me to live
And to take you back from those sombre shores:

8. Rezitativ

Eurydikes treuer Gatte,
Der Sieger über das Schicksal,
dessen Laune
Das ganze Universum
dem gierigen Tod unterwirft,
Eilte, um seine liebliche Eroberung der schrecklichen
Nacht der Unterwelt zu entreißen.
Dank der harmonischen Akkorde,
die seine göttliche Leier hervorbringt,
Kann nichts seine triumphierende
Leidenschaft aufhalten.
Alles wird im Reich der Unterwelt davon gerührt.
Selbst die schlimmsten Qualen werden durch die
Lieder unterbrochen,
die er seufzend singt.
9. Schöne Königin eines Herzens,
das am besten zu lieben weiß,
Endlich fährst du auf dem
verhängnisvollen Schiff wieder zurück.
In deinen Augen wird meine Glut bald
Alle Feuer, die die Parze zum Erlöschen brachte,
wieder entzünden.
Ach, wenn ich meinen heftigen
Gefühlen geglaubt hätte,
Wäre dir mein Schatten an den traurigen
Aufenthaltort der Toten gefolgt.
Mein Liebe zwang mich zu leben, um dich von diesen
Äüsteren Ufern wegzubringen.

Aimable Eurydice, ma flamme
De vos jours et des miens,
est le commun flambeau;
C'est n'avoir pour tout deux qu'une âme;
Fût-il jamais un noeud plus beau!

10. Récitatif

Cependant le héros
secondé par son père,
Entrevoyait déjà la lumière du jour.
Ses yeux emportés par l'amour,
Jettent sur son épouse un regard téméraire.

Que la bizarre loi du sévère Pluton
Va coûter cher
au tendre Orphée!
À l'instant, l'avare Achéron
Rappelle sa proie échappée,
Et du triste fils d'Apollon,
L'épouse constamment aimée
Fuit comme une vaine fumée.

11. Désespoir d'Orphée

Arrêtez, démons ravisseurs,
Ce n'est point assez d'un seul crime,
Prenez encore une victime,
Je m'abandonne à vos fureurs.
Que vois-je, noires Euménides!
Vous m'opposez vos feux vengeurs.
Cruelles, malgré tant d'horreurs,
Malgré vos serpents homicides,
Je suivrai l'objet de mes vœux.

Mais, quelles épaisses ténèbres
M'enveloppent d'un voile affreux!
Quel sifflements! Quel cris funèbres!
Tout l'enfer mugit à la fois!
Grâce au ciel,

Fair Eurydice, my flame
In your life and in mine,
there is a common beacon;
That of having for both of us but one soul;
Was there ever a more beautiful knot!

10. Recitative

Nevertheless, the hero,
assisted by his father,
Could already sense the light of day.
His eyes, carried away by love,
Cast a reckless glance at his wife.

The uncommon law of unyielding Pluto
Will cost gentle
Orpheus dearly!
At once, the miserly Acheron
Recalls his escaped prey,
And from Apollo's sorry son,
The constantly loved wife
Fades into a whiff of empty smoke.

11. Orpheus' Despair

Stop, you abducting devils,
One crime is not enough,
Take another victim,
I surrender to your wrath.
What do I see, black Eumenides!
You oppose me with your vengeful fires.
Cruel ones, despite so many horrors,
And in spite of your murderous serpents,
I shall follow the object of my desires.

But what heavy blackness
Cloaks me in a ghastly shroud!
What whistling! What funereal screams!
All hell howls at the same time!
Thanks be to heaven,

Liebliche Eurydike, meine glühende Liebe
Ist die gemeinsame Fackel deiner
und meiner Tage;
Es gibt kein schöneres Band,
Als für uns beide nur eine Seele zu haben!

10. Rezitativ

Jedoch der Held, der von seinem
Vater unterstützt wurde,
Sah schon das Tageslicht.
Von der Liebe überwältigt, warfen seine Augen
Einen kühnen Blick auf seine Gattin.

Das bizarre Gesetz des strengen Plutos
Soll dem zärtlichen Orpheus
teuer zu stehen kommen!
Im selben Augenblick ruft der geizige Acheron
Seine entflohene Beute zurück,
Und die stets geliebte Gattin
Von Apollons traurigem Sohn
Flieht wie eitler Rauch.

11. Die Verzweiflung des Orpheus

Haltet ein, ihr entführenden Dämonen,
Ein einziges Verbrechen ist nicht genug,
Nehmt noch ein weiteres Opfer,
Ich gebe mich eurer Wut hin.
Was sehe ich, ihr schwarzen Eumeniden!
Ihr stellt mir eure rachsüchtigen Feuer entgegen.
Grausame, trotz so vieler Schrecken,
Trotz eurer mörderischen Schlangen,
Werde ich dem Gegenstand meiner Wünsche folgen.

Doch welche undurchdringliche Finsternis
Umhüllt mich mit einem schrecklichen Schleier!
Was für ein Pfeifen! Was für Todesschreie!
Die ganze Hölle tost auf einmal!
Dem Himmel sei Dank,

ma flamme est contente,
Je succombe, et ma faible voix
S'éteint dans ma bouche expirante.

12. Récitatif

C'est ainsi qu'accablé des rigueurs de son sort,
Ce malheureux époux
se flattait que la mort,
À sa douleur enfin propice,
L'allait joindre à son Eurydice.

Tendrement

Que l'excès des vives ardeurs
Fait souvent répandre de pleurs !
Dieu, pourquoi la tendresse extrême
Nuit-elle à ses propres désirs ?
Faites plutôt que l'amour même
Soit la mesure des plaisirs,
Et que les jours les plus paisibles
Soient ceux des coeurs les plus sensibles.

Ariette

Vous, dont le regard curieux
Obsèdent une épouse chérie,
Pour le repos de votre vie,
Apprenez à fermer les yeux.
Hymen, quand il est nécessaire,
Prends soin de te mettre un bandeau.
Il ne faut pas que ton flambeau,
Quelques fois de trop près, t'éclaire.

my love is happy,
I am succumbing, and my feeble voice
Is passing away in my expiring mouth.

12. Recitative

Thus, overwhelmed by the rigours of his fate,
This unfortunate spouse
was proud that death,
And his agony were at last going to favour,
Him joining his Eurydice.

Gently

How often the excess of passion
Causes tears to flow!
God, why does great gentleness
Do mischief to its own desires?
Rather let love itself
Be the measure of pleasure,
And let the most peaceful days
Be those of the most sensitive hearts.

Arietta

You, whose curious eyes
Obsess a beloved wife,
For the rest of your lives,
Learn to close your eyes.
Hymen, when necessary,
Take care to put on a blindfold.
You must not let your torch,
Sometimes come too close, and light you up.

meine Leidenschaft ist zufrieden,
Ich sterbe, und meine schwache Stimme
Verklingt in meinem aushauchenden Mund.

12. Rezitativ

So kam es, dass der unglückliche Gatte von der Härte
Seines Schicksals überwältigt,
die Hoffnung hatte, dass der Tod,
Der seinem Schmerz gegenüber endlich gnädig war,
Ihn mit seiner Eurydike vereinen werde.

Zärtlich

Wie oft lässt das Übermaß an heftiger
Leidenschaft Tränen vergießen!
Gott, warum schadet extreme Zärtlichkeit
Den eigenen Begierden?
Mach vielmehr, dass die Liebe selbst
Das Maß der Freuden sei,
Und dass die friedlichsten Tage
Die der empfindsamsten Herzen sind.

Ariette

Ihr, deren neugierige Blicke
Eine geliebte Ehefrau verfolgen,
Um der Ruhe eures Lebens willen,
Lernt, Eure Augen zu schließen.
Hymen, wenn es notwendig ist,
Achte darauf, dir eine Augenbinde anzulegen.
Es darf nicht sein, dass deine Fackel,
Dich einige Male aus zu großer Nähe beleuchtet.

Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) – *Orphée*

Eugénie Lefebvre, dessus

14. Récitatif

Par le charme vainqueur
d'un chant harmonieux
Orphée à l'empire des ombres
Arrachait l'objet de ses vœux
Et le fils de Vénus,
dans ces routes trop sombres,
Conduisait son triomphe à l'éclat de ses feux.
Un plaisir seul manquait
à ce mortel heureux:
Pluton, par une loi bizarre,
Avait, jusqu'au pied du Ténare
Contraint ses regards amoureux;
Mais de jeunes Amours une escorte riante
Essayait d'amuser son âme impatiente
Par ces chants gracieux.

15. Air

Que du bruit de tes hauts exploits
L'Univers toujours retentisse,
Et qu'aux sons vainqueurs de ta voix
Désormais la terre obéisse.
L'enfer en respecte les lois.
Elle a su réparer l'outrage
Que t'avait fait l'injuste sort,
Et l'avare sein de la mort
Te rend la beauté
qui t'engage.

16. Récitatif

Mais son âme sensible à la seule Eurydice,
Ne songe qu'au plaisir

14. Recitative

By the winning charm
of a harmonious song
Orpheus from the empire of shadows
Wrested the object of his desires
And the son of Venus,
on these too sombre paths,
Led his triumph by the glow of his fires.
This happy mortal lacked
but one delight:
Pluto, by an uncommon law,
Had, as far as the foot of the Taenarum
Constrained his amorous glances;
But a laughing escort of young lovers
Tried to amuse his impatient soul
With these graceful songs.

15. Air

May the universe always resound
With the sound of your high deeds,
And may your victorious voice
Henceforth the earth obey.
Hell respects its laws.
She has made amends for the outrage
That unjust fate had done you,
And death's miserly bosom
Restores to you the beauty
that is tied to you.

16. Recitative

But his soul, sensitive to Eurydice alone,
Thinks only of the pleasure

14. Rezitativ

Durch den siegreichen Zauber
eines harmonischen Gesangs
Entriss Orpheus dem Reich der Schatten
Den Gegenstand seiner Sehnsucht
Und auf diesen allzu dunklen
Straßen führte der Sohn der Venus
Seinen Triumph im Glanz seines Lichts.
Nur eine Freude fehlte diesem
glücklichen Sterblichen:
Pluto hatte mit einem seltsamen Gesetz
bis zum Fuße des Tenaros
Seine verliebten Blicke verboten;
Aber ein lachendes Gefolge junger Amoretten
Versuchte, seine ungeduldige Seele
Mit anmutigen Gesängen zu unterhalten.

15. Arie

Möge das Universum vom Ruf deiner großen Taten
Immer widerhallen,
Und die Erde den siegreichen Klängen
Deiner Stimme von nun an gehorchen.
Die Unterwelt hält sich an ihre Gesetze.
Sie hat die Schmähung wieder gut gemacht,
Die dir das ungerechte Schicksal zugefügt hatte,
Und der geizige Schoß des Todes
Gibt dir die Schönheit zurück,
die dich zu leben verpflichtet.

16. Rezitativ

Doch seine Seele ist allein für Eurydike empfänglich,
Und denkt nur an die Freude,

dont le terme est prochain :
Cessez, dit-il, cessez un éloge si vain !

Air gracieux

J'ai pour témoin de ma victoire
Les beaux yeux qui m'ont enflammé.
C'est le seul prix, la seule gloire,
Dont mon cœur puisse être charmé.

17. À ce penser flatteur, il s'émeut,
il se trouble,

Il cède enfin au violent transport
De sa flamme qui se redouble.
Attends, fais sur ton cœur encore
quelques efforts !

C'en est fait... et ses yeux ont vu
ceux d'Eurydice !

Triste jouet de l'inferral caprice,
Prête à quitter les sombres bords,
Une barbare main
la retient chez les morts.

18. Ému par des nouveaux accords,
Ce malheureux époux croit
attendrir Mégère.

Elle est sourde, et ce n'est qu'à l'enfant de Cythère
Qu'il fait entendre ainsi sa plainte
et ses remords :

Amour, amour, c'est toi
qui fais mon crime.

Vole aux enfers
le réparer !

Ah ! Devaient-ils nous séparer
Pour un transport si légitime ?
Amour, amour, c'est toi
qui fais mon crime.
Ne saurais-tu le réparer !

of which the end is near:
Cease, he says, cease such vain praise!

Graceful air

I have as witness of my victory
The beautiful eyes that set me afire.
This is the only prize, the only glory
With which my heart can be charmed.

17. At this pleasing thought, he is moved,
he is confused,

He yields at last to the violent transport
Of his increasing passion.
Wait, appeal to your heart
even more!

It is done... and his eyes have seen
those of Eurydice!

Sad plaything of fiendish fancy,
Ready to leave the black shores,
A satanic hand retains
her among the dead.

18. Moved by new chords,
This unfortunate spouse believes
he's charming Megaera.

She is deaf, and it is only to the child of Cythera
That he is lamenting,
and his remorse is heard thus:

Love, love, it is you who are
committing my crime.

Fly to hell
and remedy it!

Ah, must they separate us
For such rightful rapture?
Love, love, it is you
who are committing my crime.
Can you not remedy it!

die bald ein Ende nehmen wird:
Hört auf, sagt er, hört auf, mit diesem eitlen Lob!

Anmutige Arie

Ich habe als Zeugen meines Sieges
Die schönen Augen, die mich entflamnten.
Das ist der einzige Preis, der einzige Ruhm,
Über den mein Herz entzückt sein kann.

17. Bei diesem schmeichelhaften Gedanken gerät
er in Erregung und Verwirrung,

Er gibt sich endlich der heftigen Leidenschaft
Seiner Liebe hin, die sich noch steigert.
Warte, bemühe dich noch etwas,
dein Herz zu bezähmen!

Es ist geschehen... und seine Augen haben die
von Eurydike gesehen!

Trauriges Spielzeug der höllischen Laune,
Bereit, die dunklen Gestade zu verlassen,
Hält sie eine barbarische Hand
bei den Toten zurück.

18. Durch neue Akkorde gerührt,
Glaubt der unglückliche Gatte,
Megäre zu erweichen.

Sie ist taub, und nur dem Kind von Kythera
Lässt er so seine Klage
und seine Reue hören:

Amor, Amor, du bist es,
der mein Verbrechen begangen hat.

Flieg in die Unterwelt,
um es wieder gut zu machen!

Ach! sollten sie uns trennen,
Einer so berechtigten Leidenschaft wegen?
Amor, Amor, du bist es,
der mein Verbrechen begangen hat.
Kannst du es nicht wieder gut machen?

19. Récitatif

Inutiles regrets!... à sa douleur mortelle
Tout l'abandonne sans retour.
Ce n'est plus qu'en quittant le jour
Qu'il peut rejoindre ce qu'il aime.

20. Air – Gay

En amour il est un moment
Marqué pour notre récompense.
Si quelquefois par indolence
On échappe ce point charmant,
Plus souvent encore un amant
Se perd par trop d'impatience.
De ses désirs impétueux
L'amant habile est toujours maître;
Il tâche avec soin de connaître
L'instant qui doit combler ses vœux.
Tel aujourd'hui serait heureux
S'il n'avait voulu trop tôt l'être!

19. Recitative

Vain regrets! For his mortal agony
Everything abandons him without hope.
It is only by leaving the day
That he can join the one he loves.

20. Air – Gay

In love there is a moment
Appointed for our prize.
If at times through sloth
We neglect this enchanting hour,
More often still a lover
Is lost by a surfeit of impatience.
Of his impetuous desires
The adroit lover is always master;
He carefully tries to know
The moment that must satisfy his desires.
Such a one would be happy today
If he had not wanted to be happy too early!

19. Rezitativ

Nutzlose Reue!... seinem tödlichen Schmerz
Überlässt ihn alles ohne Wiederkehr.
Nur wenn er den Tag verlässt,
Kann er zu der zurückkehren, die er liebt.

20. Arie – Fröhlich

In der Liebe gibt es einen Moment,
Der für unsere Belohnung bestimmt ist.
Selbst wenn man manchmal aus Trägheit
Diesen charmanten Augenblick verpasst,
Schlägt ein Liebhaber noch häufiger den falschen Weg
Durch zu viel Ungeduld ein.
Seiner ungestümen Wünsche
Ist der geschickte Liebhaber immer Herr;
Er versucht sorgfältig den Augenblick
Zu erkennen, der seine Wünsche erfüllen soll.
Ein solcher wäre heute glücklich,
Hätte er es nicht zu früh sein wollen!



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, Christophe Rousset y côtoient Hervé Niquet, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, Stéphane Fuget, 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 moved to 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 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 was inaugurated on 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 Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Christophe Rousset stand alongside Hervé Niquet, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, Stéphane Fuget, 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, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, Stéphane Fuget, 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.

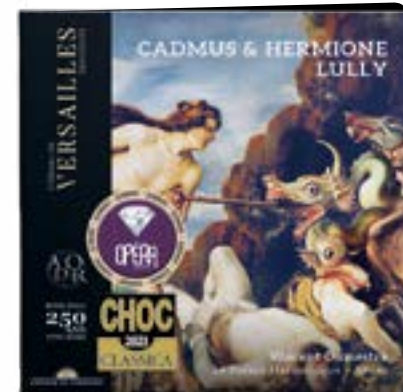
Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

**Enregistré du 14 au 17 mars 2022 à la Chapelle
du Petit Trianon de Versailles**

Direction artistique, prise de son, montage et mixage :
Hugues Deschaux

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

**Les musiciens dédient ce disque à la mémoire
d'Andrée Leconte.**

**Grâce à leurs conseils, écoute et suggestions,
nous tenons chaleureusement à remercier :**

Christiane Detrez-Lagny, Eddy Garaudel,
Judith le Blanc et Sébastien Daucé.

Éléments bibliographiques du texte de Thomas Leconte :
Catherine Cessac, *Nicolas Clément*, Paris, Fayard, 1998.
Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014.
David Tunley, *The Eighteenth-Century French Cantata, Second
edition*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
Jérôme Dorival, *La Cantate française au XVIII^e siècle*, Paris, PUF
[coll. « Que sais-je ? »], 1999.
Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790*, Paris,
Société française de musicologie, 2000.

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
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

Couverture : *Orphée, la plainte*, Franz Caucig, XIX^e siècle.
p. 6, 15, 30, 40, 62, 63 © Domaine public ;
p. 41, 45 © François Berthier ; p. 50 © Pascal Assailly ;
p. 54 © Philippe Matsas ; p. 58 © Didier Knoff ;
p. 73 © Thomas Garnier ; p. 77 © Agathe Poupény.
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.





*Orphée et Eurydice, Michel Martin Drölling, 1820.
Alors qu'Orphée s'apprête à sortir des Enfers, n'entendant plus les pas de sa bien-aimée, il se retourne imprudemment, la perdant à jamais.*