



© Philippe Marsas

Cyril Auvity

*haute-contre*

L'Yriade

Léonor de Récondo, *violin*

Charles-Étienne Marchand, *violin*

Elisa Joglar, *cello*

Marc Wolff, *lute*

Isabelle Sauveur, *harpsichord*



Recorded in Franc-Warêt (Église Saint-Rémi), Belgium, in May 2015

Engineered and produced by Manuel Mohino

Executive producer and editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Design: Valentín Iglesias & Rosa Tendero

© 2016 note 1 music gmbh

# Stances du Cid

Airs de cour

## François Couperin (1668-1733)

01 Gravement (from *Les Nations – La Piémontaise*) 2:29

## Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

STANCES DU CID

02 Percé jusques au fond du cœur 1:45

03 Que je sens de rudes combats 1:48

04 Père, maîtresse, honneur, amour 1:55

## François Couperin

05 Passacaille (from *Les Nations – L'Espagnole*) 4:35

06 Air, gracieusement (from *Les Nations – L'Espagnole*) 0:57

## Marc-Antoine Charpentier

07 Auprès du feu l'on fait l'amour 1:38

08 Ruisseau qui nourrit dans ce bois 2:17

09 Non, non je ne l'aime plus 4:42

## Jacques Morel (fl. c. 1700-1749)

10 Tombeau de Mademoiselle... 5:24

## Michel Lambert (1610-1696)

11 Ma bergère 3:19

## Marc-Antoine Charpentier

12 Sans frayeur 2:29

## François Couperin

13 Gravement (from *Les Nations – L'Espagnole*) 3:55

## Marc-Antoine Charpentier

14 Rendez-moi mes plaisirs 2:04

15 Amour, vous avez beau redoubler mes alarmes 1:40

## François Couperin

16 Vivement et marqué (from *Les Nations – La Piémontaise*) 1:08

## Marc-Antoine Charpentier

17 Ah, qu'ils sont courts les beaux jours 1:04

## François Couperin

18 Air (from *Les Nations – La Piémontaise*) 1:06

## Marc-Antoine Charpentier

19 Rentrez trop indiscrets soupirs 3:26

20 Retirons-nous, fuyons 2:15

## Michel Lambert

21 Vos mépris chaque jour 3:54

## François Couperin

22 Chaconne (from *Les Nations – L'Impériale*) 5:30



## Stances du Cid

### Airs de cour

A distinctive and characteristic presence in French music during the *ancien régime*, especially in the seventeenth century, is to be found with the *haute-contre*. This term (which rather curiously is a feminine noun in French) refers to a light, indeed to a high tenor voice, capable of a sufficiently elevated tessitura matched by a sweet-sounding and clear timbre. From a technical point of view, the *haute-contre* employs the *voix mixte* (which is a blend of chest and head voices). A clear distinction needs to be made between the *haute-contre* (which can be regarded as a cultural exception) and the *contre-tenor*; the latter endeavours to replicate the feminine *ambitus* or range of the castrato. It never found particular favour with French audiences and in its place have been preferred vocal types which are less virtuoso but more “natural” in nature, and suitable for performing that additional distinctive feature of the French Baroque, namely the *air de cour*.



This term made its first appearance in 1570 when Robert Ballard published a collection of songs for solo voice together with lute tablature entitled *Livre d'airs de cour mis sur le luth*. As a designation it became preferable to that of “voix de ville” (an expression which would later evolve into *vaudeville*), and refers to a simple strophic form, singable by everyone from a cobbler to a marchioness. An integral facet of this genre was, in fact, its capacity to be enjoyed as much by the nobility as by the Third Estate and, in its own way, it brought down barriers between the life of the street and that of private mansions. Wealthy and aristocratic society took over for itself what it found to be successful in the tavern – and vice-versa. An extraordinary enthusiasm for the *air de cour* was experienced in the seventeenth century, during which time flourished composers such as Pierre Guédron, Antoine Boësset and Étienne Moulinié. The range of emotions embraced in these airs involved the serious, depressed, bawdy, high-spirited or even the coquettish, with an array of characters featuring disillusioned shepherds and chaste shepherdesses, who make up the cast of a dreamlike Arcadia where idealized lovers traverse the *Pays de Tendre* (the Land of Love) whilst being prey to all sorts of eager and wilful approaches. The particular kind of *délicatesse* or refined execution implicit in this musical genre especially benefited the social manners then in fashion: the *préciosité* as practised by the *Précieuses*.

The *air de cour* placed poetry at the heart of the vocal act and its performance was often undertaken by specialists in the field. Marc-Antoine Charpentier was

himself a haute-contre and in all likelihood would have sung some of the airs which are recorded here. His musical and cultural education took place not just in France but in the Roman Baroque of Carissimi and Bernini, and the Italian and French styles are constantly to be found “conversing” with each other in his works. Such a quest was mirrored by François Couperin in his *Les Nations*, a set of sonatas bearing charmingly European titles such as *La Piémontaise* and *L’Espagnole*.

The majority of Charpentier’s *airs de cour* were published during his lifetime, in particular in the *Recueils d’airs sérieux et à boire*, issued by the firm of Christophe Ballard. With the purpose of his music becoming better known, Charpentier additionally gained access to the *Mercurie Galant*, which was an important tool for relaying court culture across the kingdom of France. Founded by Jean Donneau de Visé – who worked with and was a friend of Charpentier – the newspaper published the composer’s airs on a regular basis, thereby providing them with a substantial circulation.

Whilst the greater part of the texts for these *airs de cour* were written by unknown hands, when named, their authors represent the best in French literature: Molière, Pierre Corneille, Thomas Corneille, Jean de La Fontaine, and also the celebrated poetess Madame Deshoulières (the married name of Antoinette du Ligier de La Garde). When Charpentier set the stanzas from *Le Cid* to music, Pierre Corneille’s play had been known for some forty-five years and its popularity was undiminished; the *Mercurie Galant* was to provide its readers with the music at the beginning of 1681.

The *Stances du Cid* call Monteverdi’s *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* to mind and indeed, Charpentier creates a real dramatic *scena*, moving from recitative to aria by means of a form of development which is close to opera. The three airs making up the *Stances du Cid* are all scored in G minor. According to the Baroque-age theorist Johann Mattheson, G minor is “the most beautiful of the keys, full of a spirited loveliness. It introduces a character which is gracious and agreeable, as a result of which – being so perfectly suggestible – it lends itself to tender as much as to refreshing matters, to yearning as much as to entertaining concerns; in short, it is suited both to laments and to a tempered joy.”

The protestations of the protagonist Rodrigue were constructed in a way in which they can be linked together with or without an *intermède*. With “Percé jusqu’au fond du cœur”, a strictly-organized recitative is developed which supports a sophisticated example of declamation. In “Que je sens de rudes combats”, the hero’s inner conflicts are illustrated by a ground bass which spreads itself over five bars. “Père, maîtresse, honneur, amour” combines recitative with the stubborn nature of the chaconne before finishing in the “dark and sorrowful” key of C minor.



Michel Lambert, who was to become the father-in-law of Lully, endowed the *air de cour* with further respectability. Hailing originally from the Poitou province, and singled out by the composer at court

Étienne Moulinié, he would come to benefit from the protection provided by Cardinal Richelieu and the Orléans family. A friend of well-known poets such as Isaac de Benserade and Jean de la Fontaine, his skills as performer and composer would soon become indispensable at court festivities.

After the Fronde uprising – that bloody political crisis which placed the French monarchy’s absolute power in some jeopardy – the first decade of Louis XIV’s reign marked the victory of the *cour galant*. Expensive large-scale *fêtes* and *ballets de cour* followed each other in an unceasing swirl of entertainment. It was around this time that Lambert met Jean-Baptiste Lully. The latter had just left the service of La Grande Demoiselle (the Duchess of Montpensier) and was keen to become involved with the group of working musicians who were serving the young king, Mazarin and the king’s mother, Anne of Austria. Lully’s talents as a comic actor and as a dancer clearly appealed to Lambert.

At court, Michel Lambert had by now become a man of consequence, and was well-versed in the circles of power and favour. In 1660, benefiting from his position as Maître de la Musique de la Chambre du Roi, Lambert had printed a collection of his *airs de cour*, and these met with great success. That position, held by Lambert, was ranked just below that of Surintendant and it was to this office that the young king appointed the young Lully. The subsequent sense of agreement between Lambert and Lully was to be complete, to such an extent that in 1662 *Baptiste le Florentin* would wed Madeleine, the daughter of *Lambert le Poitevin*.

By the time he died at the age of 86 – a most respectable age for the time – Lambert had trained a considerable number of French singers. This activity could have taken place both on the stage of the Académie Royale de Musique (the organization of which was held in the iron grip of Lambert’s son-in-law) where he frequently acted as the répétiteur, and also at the “master classes” which Lambert liked to put on in his country home in Puteaux, not far from Paris.

The speciality, however, of the “petit Michel” – who was known by his contemporaries to be a bon viveur and rather fond of the bottle – was the *air à boire*. Like with his friend Molière in his *Les Précieuses ridicules*, Lambert enjoyed lambasting the foibles of his time. Such is the case with “Vos mépris chaque jour”, with its mischievously undulating refrain. In “Ma bergère est tendre et fidèle”, the irony of the sentiments is underlined by the chaconne structure which unfolds with an ever-expanding mocking obstinacy.



One definition of the *air de cour* is that of intimacy turned into poetry. The strophic form allows its refrain to be enduringly registered in each of our memories. This art of singing in the French style favours the elegance of timbre, the sophisticated approach, and a certain quality in the phrasing. It requires that sweetness and tenderness should serve a fluid and well-articulated line of singing, and from it the brilliance and the voluntarily ringing notes of the Italian style are banished.

The pictorial vocabulary remains the best equipped to define this vocal art because everything is a question of colour: the matt effect, the pastel, the chiaroscuro. Beyond Lambert and Charpentier, the haute-contre – most often the product of *ancien régime* choir schools – was going to continue to supply the lead male role for the operas of Rameau whilst the rest of Europe was lionizing the ambiguous power of the castrato. Thus, when Gluck Gallicized his *Orfeo ed Euridice* for the Parisian audiences in 1774, it was a haute-contre, Joseph Legros, who played the appropriate role with his manly and airy voice.

For much time afterwards in France the haute-contre was frequently called upon in new compositions. When Bizet wrote the role of Nadir in *Les Pêcheurs de perles*, or Delibes that of Gérard in *Lakmé* it was a high tenor that the tessituras of those roles called for. In its own later life, the *air de cour* can be regarded as being one of the sources for the modern *chanson française*, where the text and the vocal line are enhanced by an innately intimate and private performer. Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré and Barbara, when they were singing Rimbaud, Baudelaire or Verlaine, were the natural heirs of Lambert and of Charpentier.

Vincent Borel  
translated by Mark Wiggins



## Stances du Cid

### Airs de cour

La haute-contre est une spécificité de la musique française sous l'Ancien Régime. Ce terme, qui fort curieusement s'emploie au féminin, désigne un ténor léger, voire aigu, devant posséder une tessiture assez élevée assortie d'un timbre doux et clair. Techniquement, la haute-contre utilise la voix mixte (mélange de voix de poitrine et de voix de tête). Il convient de bien différencier la haute-contre du contre-ténor, lequel cherche à reproduire l'ambitus féminin du castrat. La haute-contre est surtout une exception culturelle car l'homme « empêché » n'a jamais eu les faveurs du public français. On lui préférerait des voix moins virtuoses et plus « naturelles », capables d'interpréter cette autre particularité du baroque français qu'est l'air de cour.



Ce mot apparaît en 1570 lorsque Robert Ballard publie un recueil de chanson pour voix seule et luth intitulé *Livre d'airs de cour mis sur le luth*. Air de cour est alors préféré au terme « voix de ville » (une expression qui

deviendra *vaudeville*). Il désigne une forme simple, de forme strophique, que tout le monde peut chanter, le savetier comme la marquise. Cette capacité à être goûté aussi bien par la noblesse que par le Tiers état est constitutive du genre. À sa façon, il abolit les frontières entre la rue et l'hôtel particulier. Le riche et l'aristocratique s'approprient ce qui rencontre du succès à la taverne ; et vice versa. L'air de cour connaît au XVII<sup>e</sup> siècle une ferveur extraordinaire avec des compositeurs comme Pierre Guédron, Antoine Boësset ou Étienne Moulinié. Il peut-être sérieux, déprimé, grivois, enjoué, voire coquin. Son répertoire affectionne les bergers déçus et les bergères « non légères ». Ils forment les figures d'une Arcadie fantasmée où les amants idéaux parcourent le Pays de Tendre en proie à toutes les stratégies désirantes. La délicatesse propre à ce genre musical sied particulièrement à la politesse sociale alors en vogue : la préciosité.

L'air de cour met la poésie au cœur de l'acte vocal. Il est souvent porté par un interprète dont c'est la spécialité. Marc-Antoine Charpentier était lui-même haute-contre et il a sans doute interprété nombre d'airs enregistrés ici. Il fut formé à la fois en France et dans la Rome baroque de Carissimi et du Bernin. Son œuvre n'a cessé de faire dialoguer les styles italien et français, une quête partagée par François Couperin dans ses *Nations*, un ensemble de sonates aux titres délicieusement européens, comme *La Piémontaise* ou *L'Espagnole*.

La majorité des airs de cour de Charpentier fut publiée de son vivant, notamment dans les *Recueils d'airs sérieux et à boire*, chez Christophe Ballard. Pour faire

connaître sa musique, Charpentier disposait aussi du *Mercur*e Galant, important instrument de propagation de la culture de cour dans le royaume de France. Fondée par Jean Donneau de Visé, collaborateur et ami de Charpentier, la gazette publia régulièrement ses airs, leur offrant ainsi une large diffusion.

La plupart des textes utilisés restent anonymes. Mais les auteurs, quand ils sont nommés, appartiennent à la fine fleur des lettres françaises : Molière, Pierre Corneille, Thomas Corneille, Jean de La Fontaine, ou encore la fameuse poétesse Madame Deshoulières, de son vrai nom Antoinette du Ligier de La Garde. Lorsque Charpentier met en musique les *Stances du Cid*, la pièce est connue depuis quarante-cinq ans et sa popularité intacte. *Le Mercur*e Galant en offre la musique à ses lecteurs et lecteurs au début de l'année 1681.

Les *Stances* ne sont pas sans rappeler le *Combat de Tancredi et Clorinde* de Monteverdi. Il s'agit en effet d'une véritable scène dramatique où Charpentier passe du récitatif à l'air dans un déroulé proche de l'opéra. Formées de trois pièces, les *Stances*, sont écrites en sol mineur. Il s'agit, selon le théoricien baroque Johann Mattheson, de « la plus belle des tonalités, dotée d'une vivante douceur. Elle introduit un caractère extrêmement gracieux et agréable, grâce à quoi, étant si parfaitement malléable, elle se prête au tendre autant qu'au délassant, à l'ardent désir autant qu'au divertissant ; en bref, à la fois aux plaintes et à une joie fort tempérée. »

Les plaintes de Rodrigue sont conçues de manière à s'enchaîner l'une à l'autre avec ou sans intermède. « Percé jusqu'au fond du cœur » déploie un récitatif

strict soutenant une déclamation sophistiquée. « Que je sens de rudes combats », voit intervenir une basse obligée de cinq mesures illustrant le conflit intérieur du héros. « Père, maîtresse, honneur, amour » mêle le récitatif et l'obstination de la chaconne pour s'achever en do mineur, le mode « obscur et triste ».



Michel Lambert, qui fut le beau-père de Lully, a donné d'autres lettres de noblesse à l'air de cour. Originaire du Poitou, repéré par le compositeur de cour Etienne Moulinié, il bénéficia de la protection du cardinal de Richelieu et de la famille d'Orléans. Ami de poètes aussi renommés que Benserade ou la Fontaine, ses talents d'interprète et de compositeur devinrent vite indispensables aux festivités de la cour.

Après la Fronde, cette sanglante crise politique qui mit en péril le pouvoir absolu de la monarchie, la première décennie du règne de Louis XIV voit triompher la « cour galante ». Fêtes dispendieuses et ballets de cour s'enchaînent sans discontinuer. C'est à cette époque que Lambert rencontre Lully. Ce dernier vient de quitter le service de la Grande Demoiselle et cherche à intégrer le corps des musiciens actifs autour du jeune roi, de Mazarin et d'Anne d'Autriche. Les talents de comique et de danseur de Lully séduisent Lambert.

À la cour, Michel Lambert est devenu un homme de poids, connaissant bien les cercles du pouvoir et de la faveur. En 1660, pourvu d'une charge de « Maître de la Musique de la Chambre du Roi », Lambert fait impres-

mer une collection de ses airs de cour qui rencontre un fort succès. La fonction de Lambert se situe juste au-dessous de la charge de Surintendant, poste auquel le jeune roi nomme le jeune Lully. Dès lors, entre Lambert et Lully, l'entente sera totale, à tel point que Baptiste le Florentin convole en 1662 avec Madeleine, la fille de Lambert le Poitevin.

Lorsqu'il s'éteint à quatre-vingt six ans, un âge pour l'époque fort respectable, Lambert a formé bon nombre de chanteurs français. À la fois sur la scène de l'Académie Royale de Musique tenue d'une main de fer par son gendre, et pour lequel il a fréquemment tenu la charge de répétiteur, mais aussi dans des « master classes » que Lambert aimait à constituer dans sa campagne de Puteaux, non loin de Paris.

Mais la spécialité du « petit Michel », connu par ses contemporains comme un bon vivant porté sur la dive bouteille, reste l'air à boire. Comme son ami Molière dans les *Précieuses ridicules*, Lambert aime épingle les travers de son temps. C'est le cas de *Vos mépris chaque jour*, au refrain malicieusement chantourné. Dans *Ma bergère est tendre et fidèle*, l'ironie du propos est soulignée par la structure en chaconne qui déploie à l'infini une railleuse obstination.



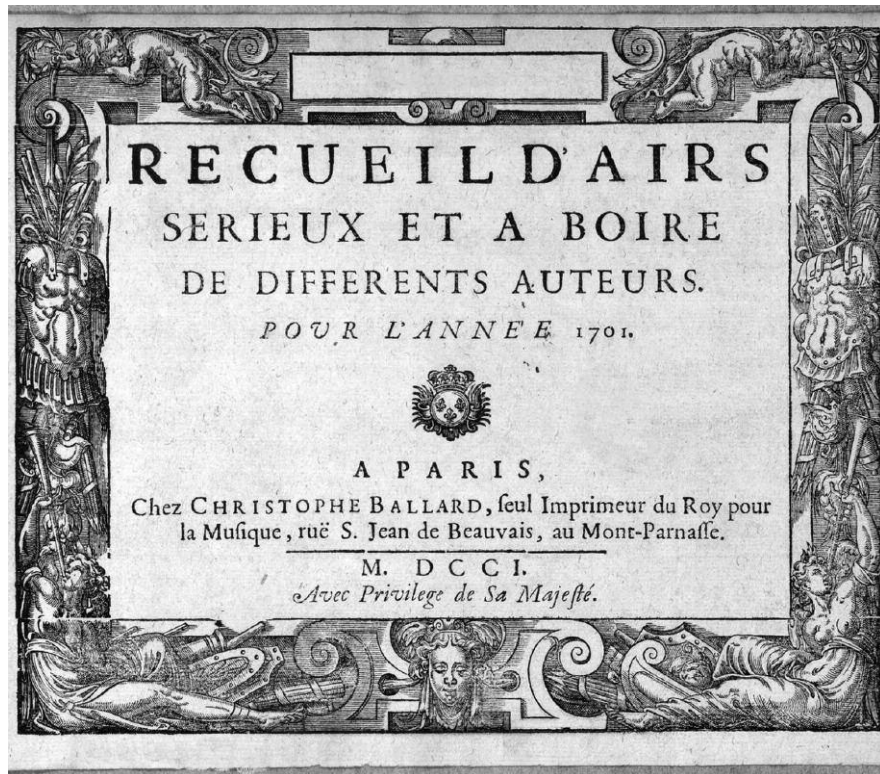
L'air de cour est l'intime devenu poésie. La forme strophique permet à son refrain de s'inscrire durablement dans la mémoire de chacun d'entre nous. Cet art de chanter à la française privilégie l'élégance du timbre, le

racé, le phrasé. Il réclame que la douceur et la tendresse servent une ligne de chant fluide et bien articulée. L'éclat et les notes volontairement tonitruantes du style italien en sont bannis. Le vocabulaire pictural reste le plus à même de définir cet art vocal car tout y est question de couleur : la matité, le pastel, le clair-obscur. Après Lambert et Charpentier, la haute-contre, la plupart du temps issue des manécanteries de l'Ancien Régime, va continuer à tenir le premier rôle masculin dans les opéras de Rameau quand toute l'Europe adule la puissance ambiguë du castrat. Ainsi, lorsque Gluck francise son *Orfeo ed Euridice* pour les oreilles parisiennes en 1774, c'est une haute-contre, Joseph Legros, qui incarne d'une voix mâle et flûtée.

La haute-contre continue longtemps d'habiter le répertoire français. Lorsque Bizet écrit le rôle de Nadir dans les *Pêcheurs de perles*, ou Delibes celui de Gérard dans *Lakmé*, c'est un ténor aigu que réclame leurs tessitures. Quant à l'air de cour, on peut le considérer comme l'une des sources de la chanson française où le texte et la voix sont sublimés par un interprète dont l'intime semblent la raison d'être. Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré ou Barbara, lorsqu'ils chantent Rimbaud, Baudelaire ou Verlaine, sont les purs héritiers de Lambert et de Charpentier.

Vincent Borel





## Stances du Cid

### Airs de cour

Das Stimmfach des Haute-Contre ist eine Besonderheit der französischen Musik zur Zeit des Ancien Régime. Dieser Begriff, der im Französischen erstaunlicherweise im Femininum verwendet wird, bezeichnet eine leichte, hohe Tenorstimme, deren Stimmumfang sehr weit nach oben reichen und deren Timbre Süße und Klarheit vereinen muss. Technisch betrachtet verwendet der Haute-Contre ein Mischregister (eine Mischung aus Kopf- und Bruststimme). Diese Stimmlage unterscheidet sich deutlich vom Countertenor, der danach strebt, den weiblichen Stimmumfang der Kastraten [im Falsett, A.d.Ü.] nachzuahmen. Der Haute-Contre ist vor allem eine kulturelle Ausnahmerecheinung, denn »verhinderte« Männer standen in der Gunst des französischen Publikums niemals besonders weit oben. Man bevorzugte eher weniger virtuose Sänger, die dafür natürlicher klangen und dazu in der Lage waren, mit den *airs de cour* eine weitere Besonderheit der französischen Barockmusik zu interpretieren.



Diese Bezeichnung tauchte erstmals 1570 auf, als Robert Ballard eine Sammlung für solistische Stimme mit Lautenbegleitung mit dem Titel *Livre d'airs de cour mis sur le luth* veröffentlichte. Der Begriff *air de cour* wird also der Bezeichnung *voix de ville* bevorzugt, aus der sich später das *vaudeville* entwickeln sollte. Ein *air de cour* bezeichnet ein einfach aufgebautes Strophenlied, das von jedermann gesungen werden kann, vom Flickschuster wie von der Marquise. Dass sowohl der Adel als auch der Dritte Stand an dieser Form Gefallen finden konnten, ist eine grundlegende Besonderheit der Gattung. So hob es die Grenzen insbesondere zwischen der Straße und den Palästen auf. Reiche und Adlige machten sich eine Musik zu eigen, die in den Tavernen erfolgreich war – und umgekehrt. Im 17. Jahrhundert schufen Komponisten wie Pierre Guédrón, Antoine Boësset oder Étienne Moulinié mit Leidenschaft *airs de cour*. Diese Lieder konnten ernst, deprimiert, anzüglich, heiter oder humoristisch sein. In diesem Repertoire herrschte eine Vorliebe für enttäuschte Hirten und »nicht leichtfertige« Schäferinnen. Diese bildeten die Protagonisten in einem imaginären Arkadien, in dem idealisierte Liebende das Reich der Liebe [das *Pays de Tendre* aus Madeleine de Scudéry's *Clélie*, A.d.Ü.] durchstreifen und dabei zum Opfer aller Strategien des Begehrens werden. Die diesem musikalischen Genre eigene Delikatesse entsprach den überfeinerten Umgangsformen, die damals in Mode waren und die unter dem Begriff Präziosität gefasst werden.

Im *air de cour* steht die Poesie im Zentrum des Gesangs. Diese Lieder wurden häufig von Interpreten geführt, die sich darauf spezialisiert hatten. Marc-

Antoine Charpentier war selbst ein Haute-Contre und hat zweifellos viele der hier eingespielten Stücke gesungen. Er wurde sowohl in Frankreich als auch im barocken Rom von Carissimi und Bernini ausgebildet. In seinem Schaffen stehen der französische und der italienische Stil in steter Wechselwirkung miteinander, eine Richtung, die auch François Couperin in seinen *Nations* verfolgte, einer Sonatensammlung mit europäischen Titeln wie etwa *La Piémontaise* oder *L'Espagnole*.

Die meisten *airs de cour* von Charpentier wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, vor allem in den *Recueils d'airs sérieux et à boire*, die bei Christophe Ballard erschienen. Um seine Musik bekannt zu machen, nutzte Charpentier auch den *Mercur Galant*, ein wichtiges Instrument zur Kulturförderung im französischen Königreich. Diese Zeitschrift wurde von Jean Donneau de Visé mitgegründet, einem Freund und Mitarbeiter Charpentiers. Dort wurden seine Lieder regelmäßig abgedruckt und erfuhren so eine weite Verbreitung.

Der überwiegende Teil der vertonten Texte stammt von anonymen Autoren. Aber wenn die Urheber genannt werden, gehören sie zur ersten Garde der französischen Literatur: Molière, Pierre Corneille, Thomas Corneille, Jean de La Fontaine oder auch die berühmte Dichterin Madame Deshoulières, deren wirklicher Name Antoinette du Ligier de La Garde lautete. Als Charpentier die *Stances du Cid* vertonte, waren diese Verse Pierre Corneilles seit 45 Jahren bekannt und genossen eine ungebrochene Popularität. Im *Mercur Galant* erschienen diese Lieder zum Genuss der Leserinnen und Leser zu Beginn des Jahres 1681.

Die *Stances* erinnern in gewisser Weise an das *Combattimento di Tancredi e Clorinda* von Monteverdi. Bei diesem Werk handelt es sich um eine dramatische Szene, in der Charpentier in einer Art und Weise zwischen Rezitativ und Arie abwechselt, die der Oper sehr nahesteht. Die aus drei Teilen bestehenden *Stances* sind in g-Moll komponiert. Dabei handelt es sich laut dem barocken Musiktheoretiker Johann Mattheson um »fast den allerschönsten Thon, [der nicht nur ziemliche Ernsthaftigkeit] mit einer muntern Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemene Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er wol zu zärtlichen als zu erquickenden, so wol zu sehenden als zu vergnügten; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus flexible ist.«

Die Klagen des Don Rodrigue folgen mit oder ohne Zwischenspiel aufeinander. In *Percé jusqu'au fond du cœur* findet sich ein strenges Rezitativ, das eine komplexe Deklamation erfordert. In *Que je sens de rudes combats* wird eine fünftaktige ostinate Basslinie eingesetzt, die den inneren Konflikt des Protagonisten illustriert. In *Père, maîtresse, bonheur, amour* vermischen sich Rezitativ und die Beharrlichkeit der Chaconne, um schließlich in die »düstere und traurige« [*obscur et triste*], Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, Paris 1692, A.d.Ü.] Tonart c-Moll zu münden.



Michel Lambert, der Schwiegervater Lullys, verlieh dem *air de cour* auf andere Weise den Adelsbrief. Er

stammte aus dem Poitou, erregte die Aufmerksamkeit des Hofkomponisten Etienne Moulinié und wurde von Kardinal Richelieu und dem Haus Orléans gefördert. Als Freund so renommierter Dichter wie Isaac de Benserade oder Jean de La Fontaine wurden seine Fähigkeiten als Interpret und als Komponist bei höfischen Festlichkeiten schnell unentbehrlich.

Nach der Fronde, jener blutigen politischen Krise, in der die absolute Macht der Monarchie in Frage gestellt wurde, triumphierte im ersten Jahrzehnt der Herrschaft Ludwigs XIV. der »galante Hof«. Aufwändige Feste und *ballets de cour* folgten pausenlos aufeinander. Zu dieser Zeit machte Lambert Lullys Bekanntschaft. Letzterer war gerade aus dem Dienst der Grande Demoiselle ausgeschieden und versuchte, Aufnahme unter den Musikern zu finden, die den jungen König, Kardinal Mazarin und Anna von Österreich umgaben. Lullys Talente als Komiker und als Tänzer begeisterten Lambert.

Am Hof entwickelte Michel Lambert sich zu einem einflussreichen Mann, der die Zirkel der Macht und der Gunst genau kannte. Er ließ 1660 eine Sammlung mit *airs de cour* drucken, die sofort ein großer Erfolg war, und erhielt 1661 das Amt eines *Maître de la Musique de la Chambre du Roi*. Lamberts Stellung war direkt unter dem *surintendant*, einen Posten, den der junge König dem ebenfalls jungen Lully gab. Von dieser Zeit an herrschte vollkommenes Einverständnis zwischen Lambert und Lully. Im Jahr 1662 heiratete der aus Florenz stammende Lully sogar Lamberts Tochter Madeleine.

Als Lambert im für seine Zeit beachtlichen Alter von 86 Jahren starb, hatte er zahlreiche Sänger ausgebildet.

Als Lehrer wirkte er sowohl an der Bühne der Académie Royale de Musique, die von seinem Schwiegersohn mit eiserner Hand geführt wurde und wo er häufig mit der Aufgabe Korrepetierens betraut wurde, aber auch im Rahmen von »Meisterkursen«, die er gerne in seinem Landhaus in Puteaux unweit von Paris gab.

Aber die besondere Spezialität des »Petit Michels«, der seinen Zeitgenossen als Lebemann bekannt war, der häufig mit einer Weinflasche anzutreffen war, war das Trinklied. Wie sein Freund Molière in den *Précieuses ridicules* prangert auch Lambert gerne die Charakterchwächen seiner Zeitgenossen an, so etwa in *Vos mépris chaque jour* mit seinem schelmisch aussagekräftigen Refrain. In *Ma bergère est tendre et fidèle* wird die Ironie der Worte noch durch den Chaconne-Aufbau unterstrichen, wodurch eine höhnische Beharrlichkeit bis ins Unendliche fortgesetzt wird.



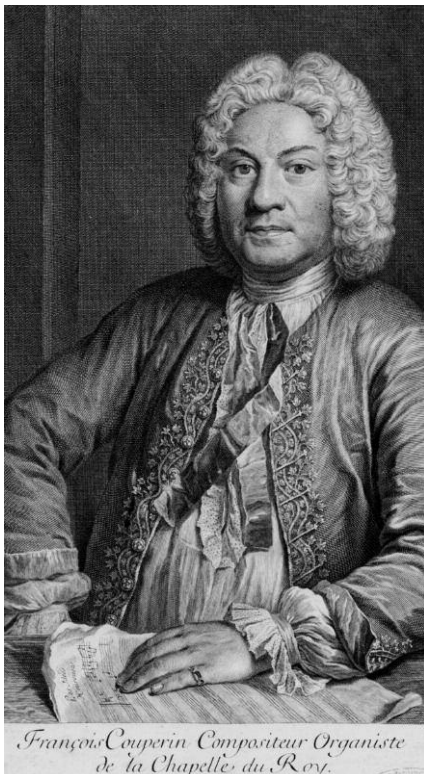
Im *air de cour* wird das Intime zur Poesie. Durch seine strophische Form prägt sich der Refrain jedem Zuhörer dauerhaft ein. Bei dieser französischen Gesangskunst kommt es besonders auf die Eleganz des Timbres, auf die Phrasierung und eine gewisse Klasse an. Es ist erforderlich, dass Süße und Zärtlichkeit im Dienst einer flüssigen und gut artikulierten Gesangslinie stehen. Der Glanz und die demonstrative Stimmgewalt des italienischen Stils haben hier nichts verloren. Diese Vokalkunst wird insbesondere durch das bildhafte Vokabular definiert, denn es kommt vor allem auf die



Farbe an: der Grad von Glanz und Stumpfheit, Pastellfarben, Hell-Dunkel-Kontraste. Mit dem Stimmfach des Haute-Contre, dessen Sänger meist aus den Knabenchören des Ancien Régime stammten, sollten auch nach Lambert und Charpentier die männlichen Hauptrollen in den Opern Rameaus besetzt werden – zu einer Zeit, als man überall im restlichen Europa die mehrdeutigen Fähigkeiten der Kastraten vergötterte. Als Gluck 1774 seine Oper *Orfeo ed Euridice* in einer französischen Fassung für die Ohren des Pariser Publikums bearbeitete, verkörperte folgerichtig der Haute-Contre Joseph Legros mit seiner männlichen und flötengleichen Stimme den Orpheus.

Der Haute-Contre sollte noch lange seinen Platz im französischen Repertoire behaupten. Der gleiche Stimmumfang eines sehr hohen Tenors ist für die Rolle des Nadir in Georges Bizets *Pêcheurs de perles* erforderlich, ebenso wie für die des Gérard in *Lakmé* von Léo Delibes. Was die *airs de cour* betrifft, so kann man diese Form als eine der Quellen für das französische Chanson betrachten, in dem Text und Stimme von einem Interpreten sublimiert werden, für den das Intime die wahre Daseinsberechtigung zu sein scheint. Wenn Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré oder Barbara Texte von Rimbaud, Baudelaire oder Verlaine singen, sind sie die wahren Erben Lamberts und Charpentiers.

Vincent Borel  
übersetzt von Susanne Lowien



02-04

## STANCES DU CID

[02]

PERCÉ JUSQUES AU FOND DU CŒUR

Percé jusques au fond du cœur  
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,  
Misérable vengeur d'une juste querelle  
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,  
Je demeure immobile, et ma force abattue  
Cède au coup qui me tue.  
Si près de voir mon feu récompensé,  
Ô dieux, l'étrange peine !  
En cet affront mon père est l'offensé,  
Et l'offenseur le père de Chimène !

[03]

QUE JE SENS DE RUDES COMBATS

Que je sens de rudes combats !  
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :  
Il faut venger un père, ou perdre une maîtresse :  
L'un m'anime le cœur l'autre retient mon bras.  
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,  
Ou de vivre en infâme,  
Des deux côtés mon mal est infini.  
Ô dieux, l'étrange peine !  
Faut-il laisser un affront impuni ?  
Faut-il punir le père de Chimène ?

Pierced right to the heart  
by an onslaught that was as unforeseen as it was lethal,  
desolate vindicator of a quarrel well-founded,  
and downcast object of an unfair severity,  
I remain stock still, and my vanquished strength  
bows to the blow striking me down.  
So close was I to seeing my love requited,  
o ye gods, the intensity of the pain!  
My father has been offended by this affront, and the  
one doing the offending is the father of Chimène!

How grim are the battles that I am experiencing!  
My love is in opposition to my own honour:  
either a father needs to be avenged, or a mistress lost;  
whilst one kindles my heart, the other curbs my arm.  
Forced into making a miserable choice between  
betraying my loved one, or of living discredited,  
from both sides my ignominy will be never-ending.  
O ye gods, the intensity of the pain!  
Must an insult be left unpunished?  
Must Chimène's father be punished?

[04]

PÈRE, MAÎTRESSE, HONNEUR, AMOUR

Père, maîtresse, honneur, amour,  
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,  
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.  
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.  
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,  
Mais ensemble amoureuse,  
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,  
Fer qui causes ma peine,  
M'es-tu donné pour venger mon honneur ?  
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?

Father, mistress, honour, love,  
righteous and harsh restraint, good-natured tyranny,  
either all joys are lost for me, or my repute sullied.  
The one makes me miserable, the other unworthy of  
living. Dear and cruel aspiration of a bountiful,  
but also loving heart,  
warranted foe of my greatest happiness,  
o sword causing me pain,  
were you provided me to avenge my honour?  
Were you provided for me to lose my Chimène?

07

AUPRÈS DE FEU L'ON FAIT L'AMOUR

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

One may make love by the fireside  
just as well as in the undergrowth.  
Beautiful shepherdess, please don't wait  
for spring to come around again  
before choosing a heartfelt shepherd.  
One may make love by the fireside  
just as well as in the undergrowth.

08

RUISSEAU QUI NOURRIT DANS CE BOIS

Ruisseau qui nourrit dans ce bois  
De mille et mille fleurs le brillant assemblage,  
Je viens pour la dernière fois

Brook, who in this grove sustains  
the gleaming ranks of many thousands of flowers,  
I am presenting myself for the last time

T'entretenir, t'entretenir de ma volage ;  
Un autre a reçu ses faveurs,  
Jaloux, désespéré d'un si sensible outrage,  
Je ne troublerai plus ton onde par mes pleurs,  
Hélas ! Puisque je meurs.

09

NON, NON, JE NE L'AIME PLUS

Non, non, je ne l'aime plus,  
Elle a repris sa foi, mes liens sont rompus.  
En vain mon cœur, tu veux défendre sa querelle,  
La volage Philis aime un autre berger,  
Climène cherche à m'engager,  
Je la trouve cent fois plus belle, que la cruelle,  
Que l'infidèle dont son amour veut me venger,  
Cesse, mon cœur, de me parler pour elle,  
Vouloir me détourner de cet amour nouvelle,  
C'est prendre des soins superflus ;  
Non, non, je ne l'aime plus,  
Elle a repris sa foi, mes liens sont rompus.  
Mais tout plein du courroux que le dépit m'inspire,  
D'où vient que je soupire,  
Je pense au temps heureux de nos tendres amours,  
Où l'ingrate avec moi trouvait les jours trop courts.  
Je voudrais lui parler et ne veux lui rien dire,  
Je la fuis, et voudrais la rencontrer toujours,  
Ah ! Mon cœur tu n'es point sorti de son empire ;  
Chercher ce que l'on fuit,  
Fuir ce que l'on désire,  
Penser à tous moments

to speak to, to converse with you about my fickle one;  
her favours are being bestowed elsewhere.  
Jealous and inconsolable about so blatant an insult,  
I will perturb your waters no further with my tears,  
alas, because I am dying.

No, no I love her no longer, / she revoked her  
promise, my ties are broken. / You are supporting her  
argument to no avail, my heart, / inconstant Phillis  
loves another shepherd, / Clymène is looking to  
entrance me; / she strikes me as being far more  
beautiful than that other one, / that faithless one,  
whose love makes me want to be vengeful, / stop,  
stop, my heart, speaking about her; / endeavouring to  
turn me away from this new love / is to make  
pointless efforts; / no, no I love her no longer, / she  
revoked her promise, my ties are broken. / Yet filled  
with chagrin which this resentment makes me feel, /  
why should I be sighing; / I think of those happy  
times of our tender loves, / when that thankless one  
found the days with me too short. / I was wanting to  
speak with her, but now wish to say nought to her, /  
I wish to escape her, yet want to meet up with her, /  
ah, my heart, you have still not escaped from her  
shadow; / seeking the one from whom one is fleeing, /  
fleeing from what one desires, / all the time thinking  
of what one has lost, / suffering torture which is  
harsh / from that loss; / this is not how hatred

Aux biens qu'on a perdus,  
Souffrir de cette perte  
Un rigoureux martyr,  
On ne hait pas ainsi,  
Le croire c'est abus.  
Non, non, ne te vante plus,  
Trop lâche et faible cœur,  
Que tes noeuds soient rompus.

## IO

## TOMBEAU DE MADEMOISELLE...

Soyez touchés grands Dieux, de mes tristes accents.  
La barbare Atropos vient de trancher la vie  
De ma chère et fidèle Sylvie,  
Au milieu de ses plus beaux ans.  
Soyez touchés grands Dieux, de mes tristes accents.  
Fut-il jamais un destin plus à plaindre !  
La mort vient de fermer pour toujours ses beaux yeux :  
Je perds ce que j'aimais le mieux ;  
Et pour comble de maux, mon feu ne peut s'éteindre.  
Soyez touchés grands Dieux, de mes tristes accents.

## II

## MA BERGÈRE

Ma bergère et tendre et fidèle,  
Mais Hélas, son amour n'égale pas le mien :  
Elle aime son troupeau, sa houlette et son chien,  
Et je ne saurais aimer qu'elle.

operates, / believing so is a mistake. / No, no, do not  
be boastful my cowardly and feeble heart, / let your  
bonds be broken.

Be moved, o great Gods, by my sorrowful utterances.  
That brutish Atropos has just cut short the life  
of my dear, unfailling Sylvie  
right in the middle of her loveliest years.  
Be moved, o great Gods, by my sorrowful utterances.  
Was there never a fate more worthy of solace!  
Death has just closed her beauteous eyes forever:  
I am losing what I cherished the most;  
and what's yet worse, my passion cannot be put out.  
Be moved, o great Gods, by my sorrowful utterances.

My shepherdess is steadfast and tender,  
but, alas, her love does not parallel mine;  
she loves her flock, her crook, and her dog,  
whilst I only know how to love her.

## I2

## SANS FRAYEUR

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

## I4

## RENDEZ-MOI MES PLAISIRS

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

I made my way into this grove on my own and  
without fear, I spied Tircis there, but I am not moved.  
Ah, shouldn't I be taking care?  
How an aloof young heart deserves sympathy!  
I am not seeking out trouble,  
but at least I would like to be afraid of it!

Restore to me my pleasures,  
return my Sylvie to me,  
cruel Gods, whose fate you have brought to an end.  
How jealous you are of my life's good fortune,  
and, to have her for yourselves, you have abducted her;  
my pleas to get her back are but a vain endeavour.  
Restore to me my pleasures,  
return my Sylvie to me,  
cruel Gods, whose fate you have brought to an end.  
Restore to me my pleasures,  
return my Sylvie to me,  
or give me death, or give me death.

15

AMOUR, VOUS AVEZ BEAU REDOUBLER  
MES ALARMES

Amour, vous avez beau redoubler mes alarmes  
Pour m'arracher des pleurs, vos soins sont superflus.  
Vos dernières rigueurs ont épuisé mes larmes,  
Cruel, je n'en verserai plus.  
Ah ! vous y trouvez trop de charmes,  
Cruel, je n'en verserai plus.

Despite you intensifying my fears, Cupid, / your  
attentions in trying to wrest tears out of me are  
wasted; / my weeping, o cruel one, has been worn out  
by your final efforts, / and no more will I shed. / Hah,  
you take too much pleasure in them, / and no more  
will I shed, o cruel one.

17

AH, QU'ILS SONT COURTS LES BEAUX JOURS

Ah ! qu'ils sont courts les beaux jours  
D'une fleur printanière,  
C'est ainsi que s'enfuit la saison des amours.  
Hâtez-vous donc d'aimer, ô jeune beauté fière,  
On n'est pas jeune et belle toujours.

Ah, how brief the fine days  
of a vernal flower are;  
that is how the season of love rushes away.  
Hie thee to the loving, you young and imposing beauty,  
since youth and beauty do not last forever.

19

RENTREZ, TROP INDISCRETS SOUPIRS

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

Come back home, overly intrusive sighs,  
come back to the centre of my heart.  
My passion might cause Amarillis offence,  
so don't tell her anything about my burning desires.  
Yet uselessly, so as to conceal my torment,  
I will keep you hidden, sighs, deep within my heart.  
Since my listless eyes  
are relating that I am expiring, in spite of myself.

20

RETIRONNS-NOUS, FUYONS

Retirons-nous, fuyons ce dangereux séjour,  
Aimables rossignols, fuyons sans plus attendre ;  
Climène dont la voix est si douce et si tendre  
Y chante sur la fin du jour :  
Ah ! Si nous restions pour l'entendre,  
Vous mourrez de dépit, et je mourrai d'amour.

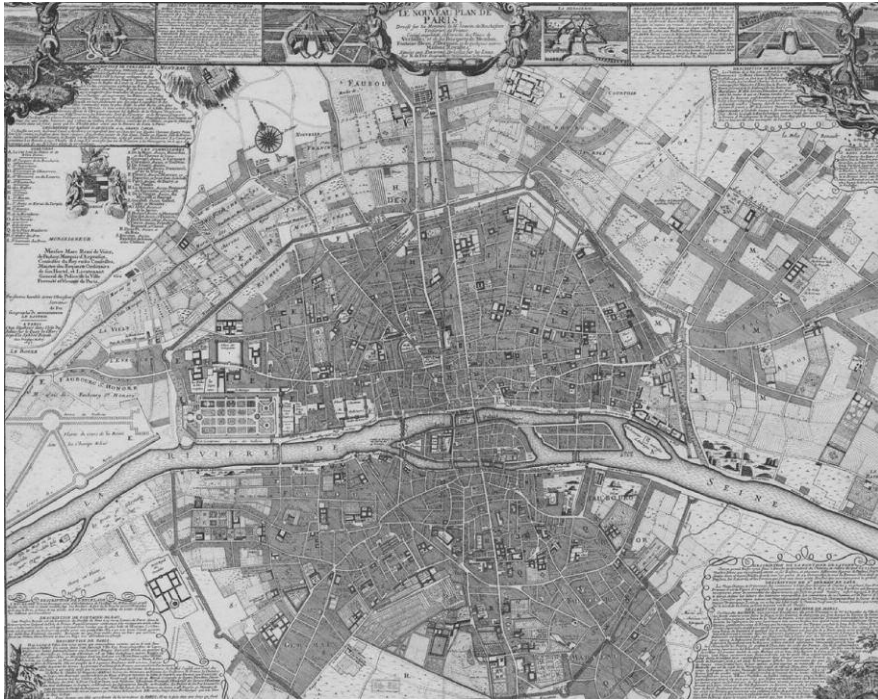
Let us retreat, friendly nightingales, and escape  
from this perilous place without further ado;  
that touching and tender voice of Climène  
is singing here about the nightfall:  
ah, if we stayed to listen to it,  
you would die from resentment, me from love.

21

VOS MÉPRIS CHAQUE JOUR

Vos mépris chaque jour me causent mille alarmes ;  
Mais je chéris mon sort bien qu'il soit rigoureux.  
Hélas ! Si dans mes maux je trouve tant de charmes,  
Je mourrais de plaisir si j'étais plus heureux.

Each day your disparagement provokes a thousand  
frights in me: / yet however harsh my fate is, I  
cherish it. / Alas, as I can find so much allure in my  
misfortunes, / I would die from pleasure were I any  
happier.



Nicolas de Fer, *Le Nouveau Plan de Paris* (1697)



GLOSSA  
*produced by*  
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

*for*  
NOTE 1 MUSIC GMBH  
Carl-Benz-Straße, 1  
69115 Heidelberg  
Germany  
info@note1-music.com / note1-music.com

[glossamusic.com](http://glossamusic.com)