

Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
**LE TRIOMPHE
DE LA NATION**
N°1


CHÂTEAU DE VERSAILLES

GLOIRE IMMORTELLE!

Grandes œuvres patriotiques
La Marseillaise · Carmen · Faust

HERVÉ NIQUET

Chœur de l'Armée Française

Chœur de l'Opéra Royal · Chœur Rameau

Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine

MENU

GLOIRE IMMORTELLE !

62'47

Étienne-Nicolas Méhul (1763 - 1817)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | <i>La Chasse du jeune Henri, 1797</i> - Ouverture | 10'09 |
| 2 | <i>Le Chant du départ, 1794</i> | 2'14 |

Hector Berlioz (1803 – 1869) - *Les Troyens, 1890*

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | Acte IV, Premier Tableau - Chasse royale et orage | 9'11 |
|---|---|------|

Charles Gounod (1818 - 1893) – *Faust, 1859*

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | Acte IV, scène 4 - Chœur des soldats « Gloire immortelle de nos aïeux » | 5'23 |
|---|---|------|

Hector Berlioz – *La Damnation de Faust, 1846*

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Deuxième partie, scène 8 - Chœur des soldats et des étudiants | 4'30 |
|---|---|------|

Georges Bizet (1838 – 1875) – *Carmen, 1875*

- | | | |
|---|---|------|
| 6 | Ouverture | 2'13 |
| 7 | Acte I, scène 2 - Chœur des gamins « Avec la garde montante » | 2'38 |
| 8 | Acte IV, scène 1 - Marche et chœur « Les voici ! Voici la quadrille ! » | 3'57 |

Charles Gounod - *Le Tribut de Zamora*, 1881

9 **Acte III - Danse espagnole** 2'52

Georges Bizet - *L'Arlésienne*, 1872

10 **Finale** 3'23

Robert Planquette (1848 - 1903)

11 *Le Régiment de Sambre-et-Meuse*, 1870 5'14

Hector Berlioz (1824 - 1867)

12 *La Marseillaise*, 1830 10'57

Sébastien Guèze, ténor
Marie-Laure Garnier, soprano

Hervé Niquet, direction



Répétition de « Gloire Immortelle ! » à l'Opéra Royal de Versailles, juillet 2022

Orchestre symphonique de la Garde républicaine

Colonel François Boulanger, direction

Violons I

Guillaume Plays, soliste
Oriane Carcy, co-soliste
Arnaud Pieniezny, co-soliste
Noëlle Barbereau
Guillaume Barli
Nathalie Delay
David Galoustov
Nicolas Gros
Pauline Lavacry
Lucile Podor
Eléna Rubino
Pauline Vernet

Violons II

Michel Dietz, soliste
Christophe Bruckert
Andrew Burgan
Anne Dumathrat
Laure Franz
Julie Gehan
Caroline Lasfargues
Carole Rougelot
Fabien Roussel

Altos

Anne-Sophie Libra, soliste
François Baldassaré
Lou Chang
Laurence Fremy
Sébastien Levy
Véronique Vichery
Marylène
Vinciguerra

Violoncelles

Arthur Lamarre, soliste
Sophie Chauvenet
Jelena Ilic
Clotilde Marie
Frédéric Petit

Contrebasses

Marine Clermont
Jéréemie
Decottignies
Odile Simon

Flûtes

Jean-Noël Bonmort
Marie Laforge
Nina Pollet

Hautbois

Audrey Crouzet
Christelle Chaizy

Clarinettes

Frank Scalisi, co-soliste
Martin Vaysse

Bassons

Antoine Berquet
Cécile Hardouin
Aude Schuehmacher
Thomas Quinquenel

Cors

Stéphane Peter, soliste
Corentin Billet, soliste
David Pastor
Christophe Struzynski

Trompettes

Éric Planté, soliste
Fabien Verwaerde, soliste
Cédric Gesquiere
Élisabeth Lebourg
Stéphane Vaillant
Éric Werly

Trombones

Mathieu Adam
Jean-François Exbrayat
Pascal Gonzalès

Tuba, saxhorn

David Maillot, soliste
Jéréemie Dufort

Percussions

Marie-Madeleine Landrieu, timbales
Thierry Bonnay
Brian Cocheril
Christophe Drelich
Cyrille Lorin

Chœur de l'Armée française Lieutenant-colonel Aurore Tillac, direction

Ténors I

Paul Chevallier
Rémi Corbier
Michaël François
Stéphane Hézode
Yann Maireaux
Lucas Pauchet
Jean-Charles Pinto
Adrien Poupin
Emmanuel Rigault
Marc Valero

Ténors II

Sébastien D'Oriano

Alban Dufourt
Rémy Escaré
Étienne Girardin
Martin Jeudy
François Lilamand
Thomas Mussard
Alexandre Nervet-Palma
Gilles Safaru
Mathieu Septier

Barytons

Nicolas Bercet
Philippe Brocard
Pierre-Louis Crevoisier

Guillaume Lesourd
Henni Tekki
Vincent Vallet

Basses

Jean-Baptiste Alcouffe
Emmanuel Bouquey
Samuel Créquy
Fabien Galvier
Samuel Hermange
Baptiste Jore
Arnaud Khatcherian
Baptiste Lépolard
Alan Picol

Chœur de l'Opéra Royal

Sopranos

Anne-Marie Jacquin
Mailys Bjurström
Charlotte Bozzi
Marine Breesé
Caroline Chassany
Ana Escudero
Aude Fenoy
Julie Girerd
Emmanuelle Jakubek
Yara Kasti

Kyung Na Ko
Virginie Lefebvre
Eva Plouvier
Clémentine Poul
Juliette Reibel
Fanny Valentin
Olga Vojnovic
Carla Zetter

Mezzo-sopranos

Rany Boechat
Blandine Coulon
Renata Dubinskaite
Mariana Fabiao
Leïla Galeb
Joséphine Geoffray
Alice Gregorio
Sonia Sheridan
Jacquelin
Mayuko Karasawa

Maria Kondrashkova
Charlotte Martin
Hortense Venot

Chœur Rameau

Christophe Junivart, direction

Anastacia Avaguian
Edwige Barriere
Clotilde Barriere Cazassus
Côme Bourgeois
Victoria Bouvier
Lucile Briand
Nina Broch
Isaure Brunner
Mélisande Chekroun
Eszter Dali
Armand Dastarac

Grégoire De Basquiat
Augustine Dravers
Julie Ducrocq
Anastasia Gilles Lopina
Clothilde Guibert
Clélia Horvat
Hélène Khairallah
Alma Kone Poissonnier
Diane Leszek
Laetitia Martin Prevel
Constance Mordant

Clémence Penheleux
Camille Pons
Jehanne Rachid
Eva-Lou Robinet
Diane Sanchez Payet
Clémence Stefanov
Lucie Thomas
Orianne Toulouse
Marion Valbert
Clémentine Wengler



La Garde Nationale parisienne sous la Révolution, Jean-Baptiste Lesueur, vers 1790



Le Quartier des Célestins, Boulevard Henri IV à Paris

Cet insolent naturel

Par Hervé Niquet

Il faut avouer que cet homme-là a des idées que les autres n'ont pas. Laurent Brunner a demandé à l'orchestre de la Garde républicaine et le chœur de l'Armée française d'enregistrer l'*Hymne des Marseillais* arrangé par Berlioz, entouré de Méhul, Gounod, Bizet, ainsi que des marches militaires comme *Sambre et Meuse*. Lorsque l'on sait que l'Harmonie de la Garde républicaine est l'ensemble instrumental le plus ancien encore en exercice en France depuis 1848, on se dit

qu'eux seuls pouvaient s'attaquer aussi légitimement à un tel programme.

C'est la première fois que je dirigeais un monument historique et j'avoue avoir beaucoup appris. Car il n'est pas aisé de rendre crédible toutes ces marches militaires et républicaines. Mais après avoir répété au quartier des Célestins, cette caserne parisienne où se trouvent les 240 chevaux de la Garde républicaine, j'ai admiré la force rythmique et le naturel insolent de ces deux ensembles nationaux.

This insolent naturalness

By Hervé Niquet

It must be said that this man has ideas that others do not: Laurent Brunner asked the orchestra of the *Garde républicaine* and the choir of the French Army to record the *Hymne des Marseillais* arranged by Berlioz, along with Méhul, Gounod and Bizet, as well as military marches such as *Sambre-et-Meuse*. When we recall that the *Harmonie de la Garde républicaine* is the oldest instrumental ensemble still in existence in France since 1848, we can only be all the more convinced

that only they could legitimately take on such a programme.

It was the first time I had conducted an historical monument and I must admit that I learned a great deal. Because it is not easy to make all these military and republican marches convincing. But after rehearsing in the *quartier des Célestins*, the Parisian barracks where the 240 horses of the Republican Guard are located, I admired the rhythmic strength and the insolent naturalness of these two national ensembles.

¹ Gendarmeriekorps in Paris zur Bewachung der Regierungsgebäude und zum Ehrendienst (Anm. d. Ü.)

Dieses freche Naturell

Von Hervé Niquet

Zugegeben, Laurent Brunner hat Ideen, die andere nicht haben. Er bat das Orchester der *Garde républicaine*¹ und den Chor der französischen Armee, die von Berlioz arrangierte *Hymne des Marseillais* aufzunehmen, aber auch Werke von Méhul, Gounod und Bizet sowie Militärmärsche wie *Sambre et Meuse* [Sambre und Maas]. Das Blasorchester der *Garde républicaine* besteht schon seit 1848 und ist somit das älteste noch bestehende Instrumentalensemble Frankreich. Daher ist es wohl ganz besonders dafür prädestiniert, sich an ein solches Programm heranzuwagen.

Für mich war es das erste Mal, dass ich die Gelegenheit hatte, ein solch „historisches Monument“ zu leiten, wobei ich bei dem schwierigen Unterfangen, all diese republikanischen und militärischen Märsche glaubhaft zu interpretieren, viel gelernt habe. Nach den Proben, die im *Quartier des Célestins* stattfanden, in jener Pariser Kaserne, in der die 240 Pferde der *Garde républicaine* untergebracht sind, hatten die beiden Nationalensembles mit ihrer rhythmischen Kraft und ihrem frechen Naturell meine volle Bewunderung erlangt.



La Garde nationale de Paris part pour l'armée en septembre 1792, Léon Cogniet, 1836

Gloire Immortelle !

Par Laurent Brunner

Après deux décennies de réforme lyrique gluckiste et de triomphes de l'opéra comique, qui avaient profondément modifié les genres musicaux en vogue à Paris, la Révolution puis l'Empire eurent une influence considérable sur la musique française et européenne. Le style héroïque, déjà largement dominant dans tous les arts, comme par exemple en peinture avec l'œuvre de David, s'imposa dans les thématiques, mais avec une familiarité issue de l'opéra comique. Il y a eu donc une adéquation forte entre des besoins politiques, nationalistes et patriotiques, et des styles musicaux qui ne demandaient qu'à s'épanouir dans ce genre.

Certes, les victoires du Roi étaient auparavant saluées par des *Te Deum* dont les fanfares retentissaient dans tout le royaume. Il y avait également des musiques militaires dans les régiments de Sa Majesté, et la musique des carrousels et des revues était du plus grand style. Mais avec la

Garde Nationale, la conscription, la levée en masse, les guerres de la Révolution destinées à l'origine à sauvegarder le territoire national, ce ne fut plus une armée de métier, mais littéralement le corps vivant de la nation qui se retrouva sur le champ de bataille. Et qu'il fallut motiver pour emmener au combat et à la victoire. Aussi la musique militaire se développa-t-elle comme jamais auparavant, à mesure d'ailleurs des effectifs des combattants, et en parallèle de nombreuses œuvres fleurirent sur les scènes et au concert, glorifiant le triomphe de la République et de ses armées.

Il faut rappeler cette séance de la Convention au cours de laquelle le sieur Dubouchet déclarait à Danton: « Rien n'est plus propre que des hymnes et des chants patriotiques à électriser les âmes républicaines; j'ai été témoin de l'effet prodigieux qu'ils produisent lors de ma mission dans les départements ».

C'est d'ailleurs la composition même de *la Marseillaise*, ce chant de guerre de l'armée du Rhin, le 25 avril 1792, face à la déclaration de guerre des monarchies coalisées, qui sera l'une des sources de cette révolution musicale: soudain les troupes hétéroclites de la révolution chargent l'ennemi en chantant *la Marseillaise*!

« Vive la Nation! »: voici le cri des troupes françaises à Valmy, contre l'armée prussienne. Ce cri nouveau incarne le triomphe de l'idée de nation, mais se charge aussi d'appeler à la victoire de la République, alors que même des femmes se sont engagées pour défendre la patrie en danger. Et Valmy arrête l'invasion de la France révolutionnaire, qui va clamer partout cette *Marseillaise* qui faisait éprouver à Goethe « une angoisse mystérieuse ».

Dumouriez, qui commande les troupes, écrit: « Cette journée à jamais mémorable couvre la nation française d'une gloire immortelle. Il n'est pas un bataillon, ni un escadron, il n'est pas un individu dans l'armée qui ne se soit battu et de très près ».

En novembre 1792 à Jemappes, les troupes françaises se sont lancées contre

les Autrichiens au chant de *la Marseillaise*, mettant les Impériaux en fuite. « Elle nous a coûté 500 000 hommes » aurait dit un Allemand après les batailles de l'Empire, qui vu de France poursuivent celles de la Révolution et sont « les Guerres de la Liberté ».

Goethe qui assista dans les rangs des troupes prussiennes à la bataille de Valmy (20 septembre 1792) écrit: « De ce jour et de ce lieu date une ère nouvelle de l'histoire du monde ». Elle va être magistralement illustrée en musique. Gossec et Méhul furent au premier plan de ces musiciens patriotes, bientôt suivis par quasiment tous les compositeurs français: cantates funèbres en hommage aux héros de la Révolution, œuvres de circonstance, Fête de la fédération: les prétextes ne manquaient pas et le public affluait. La société devint vite dominée par les militaires, des généraux aux simples conscrits, qui réunirent quasi tous les hommes en âge de porter les armes.

Avec Bonaparte tout s'enflamma: campagnes d'Italie, campagne d'Égypte, camp de Boulogne et ses 1000 tambours, soleil

d'Austerlitz... L'épopée napoléonienne marqua profondément la vie, la politique, la culture et la mythologie républicaine et française. Elle emplit le siècle de Stendhal, Alexandre Dumas et Victor Hugo, mais aussi d'Erckmann-Chatrian et de Saint-Saëns, et de quasiment tous les autres compositeurs.

Le caractère martial, et l'urgence digne d'une «clameur révolutionnaire» sur le champ de bataille, firent se déployer comme jamais trompettes, tambours, orchestres d'harmonies, rythmes militaires et chœurs patriotiques. *La Marseillaise* est évidemment un symbole de cette musique qui devait croiser le sens d'un texte et l'écriture musicale destinée aux grandes manifestations et aux exécutions de plein air, style de quasi «triomphe romain» dont Berlioz signera la dernière grande expression dans sa *Symphonie Funèbre et Triomphale*.

De 1789 à 1918, un glorieux arc patriote se tend et influence tous les arts. La «Fille du Régiment» semble ainsi bien familière au public de Donizetti, comme celle du tambour-major à celui d'Offenbach! En parallèle, on trouve les «opéras de sau-

vetage» face au despotisme: *Lodoiska* de Cherubini, *Léonore* de Paer ou de Gavaux, puis de Beethoven qui en fit *Fidelio*. Et *La Muette de Portici* d'Auber qui déclencha la révolution belge.

Une démocratisation de la musique voit également le jour: de moins en moins inscrite dans les cercles du pouvoir, elle conquiert plus largement le public bourgeois puis populaire, grâce aux concerts de la «Société des Concerts du Conservatoire» dirigés par Habeneck (de 1828 à 1848, transformée en 1967 en Orchestre de Paris), puis à la création des «Concerts Populaires» de Paul Pasdeloup en 1861, du «Concert National» par Édouard Colonne en 1873, et enfin la création de la «Société des Nouveaux Concerts» en 1881 par Charles Lamoureux. Ces sociétés qui connaissent un succès d'audience considérable mettent à la portée du public des «classiques favoris» dont le programme de cet enregistrement se fait le reflet.

Berlioz commente cette prouesse: «Monsieur Pasdeloup vient d'avoir une idée hardie dont le succès peu vraisemblable a dépassé toutes ses espérances. Il

a voulu savoir quel serait l'effet produit par les œuvres des maîtres sur un auditoire à peu près inculte comme celui qui fréquente les théâtres des boulevards. [...] Et l'on ne saurait, avant d'en avoir été le témoin, se faire une idée du bonheur avec lequel ces quatre ou cinq mille auditeurs écoutent des ouvertures, des symphonies [...]. Le silence est religieux et profond sur ces nombreux gradins circulaires occupés jusqu'au dernier. Un vaste murmure rapidement comprimé s'y élève seul, parfois quand l'émotion musicale devient trop intense dans certains passages».

Aussi cet enregistrement rassemble-t-il des œuvres qui furent les succès populaires des concerts du XIX^e siècle (et le restent de nos jours, pour certaines): la *Chasse du Jeune Henri* de Méhul, qui inspira Berlioz pour sa propre *Chasse Royale des Troyens*; le *Chant du Départ, Sambre et Meuse* (que Caruso interpréta sous l'Arc de Triomphe pour le défilé de la Victoire en 1919!) et *La Marseillaise*, qui furent successivement les trois grandes œuvres des champs de bataille, des défilés et des concerts; l'ouverture de *Carmen*, qui est sans doute notre

«véritable hymne national» pour le reste du monde, et les grands chœurs militaires des deux *Faust*... Ajoutez à cela les deux plus célèbres parties chorales du répertoire destinées aux enfants (issues de *la Marseillaise* et de *Carmen*) et voici un florilège de grandes œuvres françaises populaires et patriotiques, comme cette époque exaltée en fut profondément marquée.

Pour un programme si «français», Versailles se devait d'inviter l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine et le Chœur de l'Armée Française, complétés du Chœur d'enfants Jean-Philippe Rameau, de la section féminine du Chœur de l'Opéra Royal, et des solistes Marie-Laure Garnier et Sébastien Guèze, tous emportés par Hervé Niquet!

Jules Michelet, terminant en 1867 les 17 tomes de son *Histoire de France*, résume ainsi le roman national que cet enregistrement illustre en musique: «Un peuple! Une patrie! Une France! Sans l'unité, nous périssons. Français, de toute condition, de toute classe et de tout parti, retenez bien une chose: vous n'avez sur cette terre qu'un ami sûr, c'est la France».



*La Bataille de Valmy, Septembre 1792, Horace Vernet, 1826.
La naissance de la souveraineté du Peuple & de la Nation*

Gloire Immortelle !

By Laurent Brunner

Following two decades of Gluckist lyric reform and triumphs of comic opera, which significantly influenced the musical genres in vogue in Paris, the Revolution and then the Empire had a considerable influence on French and European music. The heroic style, which was already largely dominant throughout the arts – as in painting, with David's work –, was well-established in themes, but with a familiarity arising from comic opera. As such, there was a close alignment of national and patriotic political requirements and musical styles that could only flourish within the genre.

Of course, the king's victories had already been saluted with *Te Deums*, their fanfares sounding out throughout the kingdom. There had also been military music in His Majesty's regiments, and the music of carousels and reviews was of the grandest style. But with the National Guard, conscription, *levée en masse* and the Revolutionary Wars originally intended

to safeguard the national territory, it was no longer a professional army, but literally the living body of the nation that found itself on the battlefield – one that needed to be motivated in order to fight and to win. This led military music to develop as never before, much like the numbers of fighters, and alongside this a host of works flourished on stages and in concert, glorifying the triumph of the Republic and its armies.

It is worth remembering the session of the Convention during which Sir Dubouchet declared to Danton: “There is nothing more apt than patriotic hymns and songs for electrifying republican souls; I witnessed the prodigious effect they produce during my mission in the *départements*.”

One of the sources of this musical revolution was none other than the composition of *La Marseillaise*, the war song for the Army of the Rhine on 25 April 1792, after the declaration of war by the coalition

of the monarchies: suddenly, the motley troops of the revolution charged the enemy singing *La Marseillaise*!

“Long live the Nation!” went the cry of the French troops in Valmy, pitted against the Prussian army. This new cry embodied the triumph of the idea of a nation, but also served as a call for the victory of the republic, as even women enlisted in order to defend the imperilled motherland. And Valmy put an end to the invasion of Revolutionary France, which would sing this Marseillaise from every rooftop, stirring in Goethe “a mysterious dread”.

Dumouriez, who commanded the troops, wrote: “That forever memorable day covered the French nation in immortal glory. There is not a battalion, not a squadron, not an individual in the army who has not fought and fought very closely.”

In November 1792 in Jemappes, the French troops charged on the Austrians to the sound of *La Marseillaise*, sending the Imperial army into a hasty retreat. “It cost us 500,000 men,” one German is said to have declared after the battles of the Empire, which, from France's pers-

pective, continued on from those of the Revolution as the “the Wars of Liberty”.

Goethe, who witnessed the Battle of Valmy (20 September 1792) from the ranks of the Prussian troops, wrote: “From this day and place are dated a new era in world history.” This would be masterfully illustrated in music. Gossec and Méhul were at the forefront of these patriotic musicians, soon followed by virtually all French composers. With funeral cantatas in homage to the heroes of the Revolution, ceremonial pieces, the *Fête de la Fédération* and more, there was no shortage of occasions and audiences flocked to them. Society was quickly dominated by the military, from generals to ordinary conscripts, which included nearly all men old enough to bear arms.

With Bonaparte, everything was aggravated – the Italian campaigns, the Egyptian campaign, the Camp of Boulogne and its 1,000 drums – and the Napoleonic saga profoundly influenced French and Republican politics, culture and mythology. It filled the century of Stendhal, Alexandre Dumas and Victor Hugo, as well

as Erckmann-Chatrian and Saint-Saëns and indeed nearly all other composers.

The warlike quality and the urgency akin to the “revolutionary clamour” of the battlefield sounded out like never before from trumpets, drums, philharmonic orchestras, military rhythms and patriotic choirs. *La Marseillaise* is of course a symbol of this music, which had to combine the meaning of a text with musical composition for major events and open-air performances, a “Roman triumph”-esque style that reached its last great expression in Berlioz's *Symphonie Funèbre et Triomphale*.

Between 1789 and 1918, a glorious arc of patriotism unfurled, influencing all the arts. The “Daughter of the Regiment” appears to have been as familiar to Donizetti's audience as the Drum-Major's Daughter was to Offenbach's! Then there were the “salvage operas” lamenting despotism, including *Cherubini's Lodoiska*, Paer or Gavaux's *Leonora* and later Beethoven's *Fidelio*, as well as Auber's *La Muette de Portici*, which triggered the Belgian Revolution.

Music also became more democratic: increasingly removed from the circles of power, it won over bourgeois and then working-class audiences more widely, thanks to the concerts of the “Société des Concerts du Conservatoire” directed by Habeneck (from 1828 to 1848, in 1967 transformed into the Orchestre de Paris), then with Paul Pasdeloup's creation of “Concerts Populaires” in 1861, Édouard Colonne's “Concert National” in 1873, and finally the establishment of the “Société des Nouveaux Concerts” in 1881 by Charles Lamoureux. These societies, which enjoyed considerable success, gave the public access to the “classic favourites” reflected in the programme of this recording.

Commenting on this great achievement, Berlioz said: “Monsieur Pasdeloup has come up with a bold idea, the success of which has surpassed his every hope. He wished to know what effect would be produced if the works of the masters were to be performed in a somewhat uncultivated audience, such as that which frequents boulevard theatres. [...] And until one has witnessed it for oneself, one cannot ima-

gine how happy these four or five thousand listeners are to hear overtures, symphonies [...]. The silence is religious and profound in the many circular terraces, all filled to the last. A vast murmur, rapidly contained, rises up by itself, sometimes when the musical emotion becomes too intense in certain passages.”

As such, this recording brings together works that were popular successes at 19th-century concerts (and, in some cases, remain so to this day), such as *La Chasse du Jeune Henri* by Méhul, which inspired Berlioz for his own Royal Hunt in *Les Troyens*; *Le Chant du Départ*, *Sambre et Meuse* (which Caruso performed beneath the Arc de Triomphe for the Victory Parade in 1919!) and *La Marseillaise*, which were in turn the three major pieces for battlefields, parades and concerts; the overture of *Carmen*, which without a doubt is seen by the rest of the world as our “true national anthem”, and the great military choruses of both *Fausts*. Add to this the two most famous choral sections

of the repertoire for children (from *La Marseillaise* and *Carmen*) and we have a medley of great French popular and patriotic works that profoundly influenced this much-glorified period.

For such an intrinsically French programme, Versailles felt it was only right to invite the French Republican Guard Symphony Orchestra and the French Army Choir, completed by the Jean-Philippe Rameau children's choir, the women's section of the Royal Opera Choir and the soloists Marie Laure Garnier and Sébastien Guèze, all led by Hervé Niquet!

Finishing the 17 tomes of his *Histoire de France* in 1867, Jules Michelet summarised the national story, illustrated musically by this recording, thus: “One people! One motherland! One France! Without unity, we shall perish. French people of all conditions, all classes and all parties, remember one thing: you have only one steadfast friend on this earth, and that is France.”

Gloire Immortelle - unsterblicher Ruhm!

Von Laurent Brunner

Nach zwei Jahrzehnten der gluckschen Opernreform und den Triumphen der Opéra Comique, welche die in Paris gängigen Musikgenres grundlegend verändert hatten, nahmen die Französische Revolution und dann das französische Kaiserreich einen erheblichen Einfluss auf die französische und europäische Musik. Der heroische Stil, der in allen Künsten bereits weitgehend vorherrschend war, wie zum Beispiel in der Malerei mit dem Werk Davids, setzte sich nun auch in den Handlungen durch, allerdings mit einer Vertrautheit, die aus der komischen Oper stammte. Es gab also eine starke Übereinstimmung zwischen politischen, nationalistischen und patriotischen Bedürfnissen und musikalischen Stilen, die nur darauf warteten, sich in diesem Genre zu entfalten.

Gewiss, die Siege des Königs wurden früher mit *Te Deum* begrüßt, dessen Fanfaren im ganzen Königreich erschallten. Auch in den Regimentern Seiner Majestät gab es

Militärmusik, und die Musik bei Karussells und Paraden war von höchstem Stil. Doch mit der Nationalgarde, der Einberufung, der „Levée en masse“ (Massenaushebung) und den Revolutionskriegen, die ursprünglich dazu bestimmt waren, das nationale Territorium zu schützen, war es nicht mehr das Heer an Soldaten, sondern buchstäblich der lebende Körper der Nation, der sich auf dem Schlachtfeld wiederfand. Und der musste motiviert werden, um siegreich in den Kampf zu ziehen. Die Militärmusik entwickelte sich mit der zunehmenden Zahl der Kämpfer wie nie zuvor. Parallel dazu entstanden auf den Bühnen und in den Konzerten zahlreiche Werke, die den Triumph der Republik und ihrer Armeen verherrlichten.

Es sei an die Sitzung des Konvents erinnert, in der Sieur Dubouchet gegenüber Danton äußerte: „Nichts ist besser geeignet, republikanische Seelen zu elektrisieren, als patriotische Hymnen und Lieder; ich war Zeuge der ungeheuren Wirkung, die sie

bei meiner Mission in den Departements entfaltet.“

Es ist übrigens die Komposition der *Marseillaise* selbst, dieses Kriegslied der Rheinarmee, am 25. April 1792, das angesichts der Kriegserklärung der koalitierten Monarchien eine der Quellen dieser musikalischen Revolution sein wird: Plötzlich stürmen die bunt zusammengewürfelten Bataillone der Freiwilligen den Feind und singen dabei die *Marseillaise*!

„Vive la Nation!“, es lebe die Nation, das ist der Schlachtruf, den die französischen Truppen in Valmy der preußischen Armee entgegenwarfen. Dieser neue Ruf verkörperte den Triumph der Idee der Nation, er appellierte aber auch an den Sieg der Republik, und sogar Frauen hatten sich zur Verteidigung des bedrohten Vaterlandes gemeldet. Und Valmy stoppte die Invasion des revolutionären Frankreichs. Überall wurde diese *Marseillaise* angestimmt, die Goethe als „ergreifend und furchtbar“ empfand.

Dumouriez, der Kommandant der Truppen, schrieb: „Dieser für immer denkwürdige Tag bedeckt die französische

Nation mit einem unsterblichen Ruhm. Es gibt kein Bataillon, kein Eskadron, kein Individuum in der Armee, das nicht gekämpft hätte, und das aus nächster Nähe“.

Im November 1792 rückten die französischen Truppen in Jemappes unter dem Gesang der *Marseillaise* gegen die Österreicher vor und schlugen die Kaiserlichen in die Flucht. „Es hat uns 500 000 Mann gekostet“, soll ein Deutscher nach den napoleonischen Kriegen gesagt haben, die, von Frankreich aus gesehen, auf die Schlachten der Revolution folgten und die „die Befreiungskriege“ waren.

Goethe, der in den Reihen der preußischen Truppen die Schlacht von Valmy (20. September 1792) miterlebte, schrieb: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus.“ Sie soll meisterhaft musikalisch illustriert werden. Gossec und Méhul standen an erster Stelle dieser patriotischen Musiker, denen bald fast alle französischen Komponisten folgten: Trauerkantaten zu Ehren der Helden der Revolution, Gelegenheitswerke, Föderationsfest: An Vorwänden mangelte es nicht und das Publikum strömte

in Scharen herbei. Im gesellschaftlichen Leben dominierte rasch das Militär, das fast alle Männer im waffenfähigen Alter umfasste, von Generälen bis hin zu simplen Einberufenen.

Mit Bonaparte entzündete sich alles: Italienfeldzüge, Ägyptenfeldzug, das Lager von Boulogne mit seinen 1000 Trommeln, die Sonne von Austerlitz ... Der heldenhafte Weg Napoleons prägte das Leben, die Politik, die Kultur und die republikanische und französische Mythologie zutiefst. Sein Epos erfüllte das Jahrhundert von Stendhal, Alexandre Dumas und Victor Hugo, aber auch von Erckmann-Chatrion und Saint-Saëns sowie von fast allen anderen Komponisten.

Der martialische Charakter und die einem „revolutionären Ruf“ auf dem Schlachtfeld würdige Dringlichkeit ließen Trompeten, Trommeln, Harmonieorchester, militärische Rhythmen und patriotische Chöre wie nie zuvor aufmarschieren. Die *Marseillaise* ist natürlich ein Symbol für diese Musik, die die Bedeutung eines Textes und die Komposition, die für große Veranstaltungen und Aufführungen unter

freiem Himmel gedacht war, zueinander in Beziehung setzen sollte, quasi im Stil eines „römischen Triumphes“, den Berlioz in seiner Trauersinfonie *Symphonie Funèbre et Triomphale* zum letzten großen Ausdruck brachte.

Von 1789 bis 1918 spannte sich ein ruhmreicher patriotischer Bogen, der alle Künste beeinflusste. So scheint die „Fille du Régiment“ (Die Regimentstochter) dem Publikum von Donizetti sehr vertraut zu sein, wie die Tochter des Tambourmajors dem von Offenbach! Parallel dazu findet man angesichts des Despotismus „Rettungsopern“: *Lodoiska* von Cherubini, *Léonore* von Paer oder von Gavaux, und später Beethovens *Fidelio*. Und dann *La Muette de Portici* (Die Stumme von Portici) von Auber, die die belgische Revolution auslöste.

Auch eine Demokratisierung der Musik fand statt: Immer weniger in die Kreise der Macht eingebunden, eroberte sie das bürgerliche Publikum und dann das allgemeine Volk, durch Konzerte der „Société des Concerts du Conservatoire“ unter der Leitung von Habeneck (von 1828 bis 1848,

1967 wandelte sie sich in das Orchestre de Paris um), der Gründung der „Concerts Populaires“ von Paul Pasdeloup 1861, des „Concert National“ von Édouard Colonne 1873 und schließlich der Gründung der „Société des Nouveaux Concerts“ 1881 durch Charles Lamoureux. Diese Gesellschaften, deren Konzerte einen großen Publikumsanklang fanden, machten „die Lieblingsklassiker“ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, und das Programm der vorliegenden Einspielung gibt sie wieder.

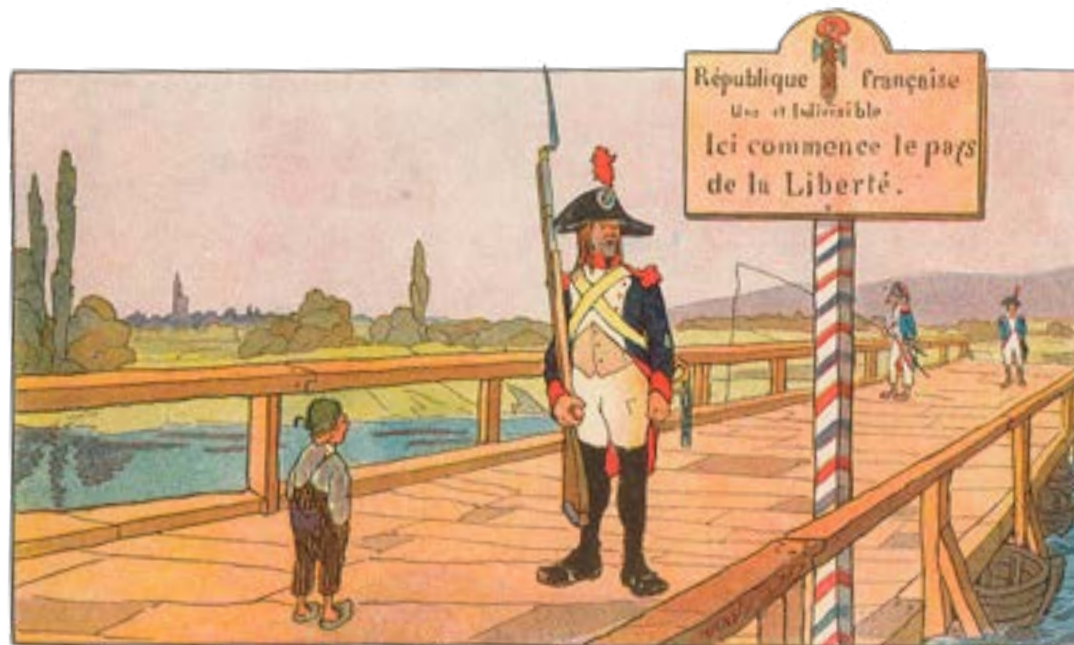
Berlioz kommentierte diese bemerkenswerte Leistung wie folgt: „Monsieur Pasdeloup hatte gerade eine kühne Idee, deren unwahrscheinlicher Erfolg alle seine Erwartungen übertroffen hat. Er wollte wissen, welche Wirkung die Werke der Meister auf ein fast ungebildetes Publikum wie das, das die Boulevardtheater besucht, haben würden. [...] Und man kann sich erst dann eine Vorstellung davon machen, wie glücklich diese vier- oder fünftausend Zuhörer sind, wenn sie Ouvertüren und Sinfonien hören [...]. Die Stille auf den vielen Rängen, die bis auf den letzten Platz

besetzt sind, ist religiös und tief. Ein breites, schnell unterdrücktes Gemurmel erhebt sich dort allein, manchmal, wenn die musikalische Emotion in bestimmten Passagen zu intensiv wird“.

Auf der vorliegenden Einspielung finden sich nun die populärsten Konzerthits des 19. Jhd. (und teilweise auch noch von heute): Méhuls *La Chasse du Jeune Henri*, die Berlioz zu seiner eigenen königlichen Jagd in den *Trojanern* inspirierte; der *Chant du Départ, Sambre et Meuse* (die Caruso 1919 bei der Siegesparade in Paris unter dem Triumphbogen sang) und die *Marseillaise*, die in Folge die drei großen Werke für Schlachtfelder, Paraden und Konzerte waren; die Ouvertüre zu *Carmen*, die wohl unsere „wahre Nationalhymne“ für den Rest der Welt ist, und die großen Militärchöre der beiden *Faust*... Dazu noch die beiden berühmtesten Chorpartien des Repertoires für Kinder (aus der *Marseillaise* und *Carmen*), und wir haben ein Best Of der großen populären und patriotischen französischen Werke, welche diese exaltierte Zeit tiefgreifend geprägt haben.

Für ein derart „französisches“ Programm musste Versailles das Sinfonieorchester der Republikanischen Garde und den Chor der Französischen Armee einladen, ergänzt durch den Kinderchor Jean-Philippe Rameau, der Frauengruppe des Chors der Opéra Royal und die Solisten Marie Laure Garnier und Sébastien Guèze, die alle von Hervé Niquet mitgerissen wurden!

Jules Michelet, der 17 Bände seiner *Geschichte Frankreichs* 1867 beendet hatte, fasste die nationale Meistererzählung, die diese Aufnahme musikalisch illustriert, folgendermaßen zusammen: „Ein Volk! Ein Vaterland! Ein Frankreich! Ohne die Einheit gehen wir unter. Franzosen aller Stände, Klassen und Parteien, behaltet eines gut: Ihr habt auf der Welt nur einen sicheren Freund, und das ist Frankreich.“



Le Pont de Kehl pendant la Révolution, dessin de Hansi dans L'Histoire d'Alsace, 1913



Fronton du Pavillon Nord dit Pavillon Gabriel du Château de Versailles

À toutes les gloires de la France

Par Bérénice Gallitelli

«L'étranger ne s'y trompe pas, il mesure à Versailles le passé, et peut-être l'avenir. Versailles est le plus noble et le plus convaincant des ambassadeurs de France»

La Varenne, Versailles, 1958

La collection Château de Versailles Spectacles célèbre sa 100^{ème} parution

À Versailles, l'année 2009 fut celle d'une renaissance: celle de l'Opéra Royal qui lui rend son âme d'antan, sa vie, en fait sa raison d'être même. Véritable scène d'opéra, le Versailles du Grand Siècle est, par essence, celui de l'être et du paraître, de la mise en espace et en musique, de la représentation perpétuelle de ses augustes résidents.

Versailles et sa musique, retentissant de la scène aux balcons de l'Opéra Royal ou de la tribune au chœur de la Chapelle du Roi-Soleil, représentent un patrimoine artistique et historique, et entretiennent cette image qui, je crois, nous est tous

chère, de raffinement et de volupté dite «à la Française», de toute une époque, qui se trouve être aussi un certain art de vivre. L'âme d'un lieu, de ces pierres lourdes et muettes, est celle qui anime, qui donne vie à ce qui dort et sommeille. Elle est l'élan d'un Lully danseur, le coup d'archet d'un Marin Marais, sa «substantifique moelle».

De cette première renaissance d'une scène désormais prestigieuse et de sa saison musicale, marquées par un répertoire fidèle à son écrin, une volonté toute particulière s'est présentée à nous: saisir ces airs et ces chants éphémères, saisir ces instants de grâce musicaux et les laisser en témoignage à notre siècle où la musique se consomme plus désormais qu'elle ne s'écoute et se savoure.

Depuis 2018, notre collection d'enregistrements et de captations, entièrement enregistrés au Château de Versailles, garde ainsi la mémoire des concerts qui portent l'empreinte de l'Opéra Royal et de la Chapelle Royale. Ces musiques incarnées par des compositeurs parfois méconnus ou pis oubliés, se voient ainsi rendre les hommages qui leur sont dus dans ce Versailles désormais retentissant de musique, de l'aube au crépuscule des âges. Le disque, en tant qu'objet physique, constitue un vestige de moments arrêtés dans le temps, qui nous rapprochent d'une histoire, d'une tradition, et en cela, il demeure essentiel. Il est la matérialisation d'un imaginaire auquel il aspire à donner chair, il est la rigueur de la création et de la récréation, il est un objet d'art à part entière qu'il ne tient qu'à nous de sauvegarder.

Louis le Grand, conscient de la nature théâtrale et opératique de son Palais, écrivit un jour au Dauphin de France: « Nous nous devons tout entier au public ». Nous aimons à penser qu'en donnant à goûter sa musique au plus grand nombre, nous restons fidèles à la vocation même de ce premier Versailles. Nul n'échappe à son symbole: il est au courtisan,

tout le luxe et la lumière d'un monde révolu, il est la France d'Ancien Régime.

Il apparaît ainsi bien surprenant que pour notre centième parution, nous ayons voulu célébrer un disque dédié à une fanfare de marches militaires et d'airs d'opéra emblématiques de la République! Une ode symphonique à la Nation Française, mise en musique par des Gounod, Berlioz, Bizet et Méhul... Ceux qui, finalement, incarnent les héritiers de cette Révolution de 1789 qui vit disparaître dans le sang le Versailles des Rois de France!

Force est de constater que le patriotisme français s'est fondé non pas sur l'amour du passé, d'une histoire commune éprouvée, mais bien sur une rupture violente, *tabula rasa* des mœurs et croyances sur laquelle les figures tutélaires d'antan incarnaient autant de visions fantomatiques et cauchemardesques à déconstruire et oublier. L'instrument de mort de Monsieur Guillotin, symbole noir de notre Révolution et de sa Terreur, plus que de séparer avec fracas la tête de son corps de chair et de sang, en a bien coupé une autre: celle d'une certaine France pour finalement en laisser naître une nouvelle.

Cette période charnière de notre histoire, entre l'effondrement d'un monde révolu et l'avènement du prochain, différent, inconnu, amènera un Chateaubriand, penseur et poète désormais déraciné, au crépuscule de sa vie, à confier : « Pour les royalistes, j'aimais trop la liberté; pour les révolutionnaires, je méprisais trop les crimes ». Que faire lorsqu'on est attaché au passé, à ses traditions, à ses symboles, ses hauts-faits et pourtant soucieux de comprendre l'avenir? Le passé n'étant plus source, ni racine, il ne reste que cet écartèlement entre traditions et modernité.

Comme la lame du bourreau, il fallait pourtant trancher: le passé et ses traitres et despotes ou l'avenir et ce nouveau patriotisme de la nation souveraine. Être français semblait ainsi ne pas être un état de faits, tangibles par la naissance, par la descendance des pères, mais comme un choix laissé à la force de la volonté des individus, comme un enfant décidant de sa vocation. D'un côté, loyauté et fidélité aux vestiges d'un monde fini, concentrées en la personne du Roi et de ses héritiers, de l'autre, l'abandon total de l'être à la nation sans condition, ni concession et la fierté d'en être.

Près de cinquante ans plus tard, Louis-Philippe, Roi de tous les Français, sauve Versailles, chef-d'œuvre de pierres de Mansart sorti d'un rayon du soleil d'un Roi, de la destruction en l'érigeant en musée. Près de deux cent cinquante ans plus tard, ce même symbole éclatant de notre histoire monarchique malmenée, reniée, accueillie en grandes pompes les puissants de ce monde. Près de deux cent cinquante ans plus tard, l'Opéra Royal de Versailles donne en concert un répertoire de musiques emblématiques de la Nation avec le Chœur de l'Armée Française et l'Orchestre de la Garde Républicaine!

L'écartèlement de Chateaubriand se serait-il mué en paradoxe? Ou finalement ne serait-ce pas là, la véritable naissance de la Nation française? Car c'est en défendant l'homme du passé que l'on défend la tradition révolutionnaire de notre pays. C'est en distinguant la Patrie de l'État et son régime que le supplice de Chateaubriand prend fin: ceux qui, comme celui que l'on surnomma le «Diable boiteux», M. de Talleyrand, ont servi non pas tous les régimes, ni la nation, ni le roi mais cette entité éternelle qui derrière s'y cache, la

France, ont finalement été les pères du patriotisme français.

Pour cette France éternelle, tâchons d'élargir les assises de sa mémoire en acceptant d'y incorporer toutes les dimensions de ses fondations: cette France est née en 496, cette France est, aussi, celle des Rois, des premiers bâtisseurs, tant des cathédrales que des châteaux de pierres et de cartes et premiers pères de la nation, ancienne et moderne. Cette France-là est celle qui sait distinguer avec affection, dans son histoire tant monarchique que républicaine, ses âges d'or et ses heures sombres. Cette France n'est pas celle de la table rase, mais

celle d'une certaine continuité historique qui admet que notre République, qu'aujourd'hui nous chantons «aux cris de Liberté» s'est construite non pas sur les ruines de la tradition mais bien par elle.

Cette France, sans *mais*, sans *si*¹, sans condition et Versailles, en gage de son éclatante gloire!

«Nous ne possédons d'autre vie, d'autre sève, que les trésors du passé, digérés, assimilés et recréés par nous. Il n'y a pas d'autre besoin plus vital que celui du passé.»

Simone Weil, *L'enracinement*, 1949

¹ Jean Jaurès



Baptême de Clovis par saint Remy, évêque de Reims, enluminure des Grandes Chroniques de France, vers 1375-1380.



Le Drapeau français, Léon Cogniet, 1830
« Aux ténèbres enfin succède la clarté,
Et des pâles lambeaux du drapeau des esclaves,
Et de l'azur du ciel et du sang de nos braves,
Naît l'étendard brillant de notre liberté ».

Odes à la France

Avec la Révolution et surtout l'Empire, la France développe un sentiment national très fort, en violente opposition au passé et à ses traditions, tant musicales que culturelles et politiques, qui va inspirer le répertoire musical français mais également celui de l'Europe entière pendant tout le XIX^e siècle. Les effectifs musicaux considérables mobilisés, les représentations de plein air, une présence accrue des instruments de l'harmonie, créent en France une nouvelle vision esthétique: la musique, tout comme le théâtre, devient une tribune politique et l'opéra se veut «formateur», comme en témoigne un décret de la Convention présidée par Danton datée du 2 août 1793, exigeant que les théâtres ne représentent plus que des œuvres prônant l'idéologie républicaine. Les artistes se voient de ce fait imposer comme objectif fondamental d'«instruire» le public et de le rassembler autour de valeurs communes acceptées et reconnues. La Révolution française fait ainsi naître de grandes passions démocratiques, celles de la liberté, de l'égalité, de la justice et de la patrie, que l'on retrouve largement dans les œuvres lyriques de l'époque.

Ces valeurs de la République devenues moteurs des livrets d'opéra, ces musiques nouvelles, patriotiques et parlant au cœur, touchent un public de plus en plus vaste, qui va emplir les salles symphoniques, les opéras, et les «Places de la Révolution», souvent anciennes «Places Royales» de nos cités.

En effet, ces années voient l'éclosion de nombreuses célébrations et fêtes nationales dont le pouvoir unificateur et celui du chant de masse encouragent l'écriture d'hymnes et de chants patriotiques par les meilleurs compositeurs de cette période, dont certains atteignent une large popularité: les notes font marcher au même pas, au sens propre comme au figuré. Les États, héritiers des Royaumes, se sont eux aussi munis de cet extraordinaire instrument d'influence pour soutenir le front, galvaniser les troupes, fêter les victoires et pleurer les défaites, en garder le souvenir.

«Si un homme ne marche pas au pas de ses camarades, c'est peut-être parce qu'il entend le son d'un autre tambour. Qu'il marche alors au rythme de la musique qu'il entend même si elle est mesurée ou lointaine.»

Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*, 1854



Étienne Nicolas Méhul, Antoine-Jean Gros, 1799

Méhul le Révolutionnaire

Étienne Nicolas Méhul, qui ouvre le programme de ce disque, serait le représentant le plus édifiant de cette génération d'artistes «engagés»: né sous l'Ancien Régime et mort sous la Restauration, le compositeur aura traversé, à l'image de Chateaubriand cette période charnière de l'histoire de France, sa partition à la main, au service successif des différents régimes soumis à leurs doctrines tant musicales que politiques.

Remarquablement doué pour la musique dès son plus jeune âge, c'est à l'orgue de l'abbaye de Laval-Dieu que débute la vocation de Méhul. En 1778, il se rend à Paris, où il commence sa carrière musicale par des adaptations d'airs d'opéras populaires: son Ode sacrée exécutée au Concert spirituel en 1782 est favorablement accueillie. Il est présenté à Gluck (1714-1787) qui se trouve à Paris pour la représentation de son *Iphigénie en Tauride*, ce mentor l'encourage et l'oriente vers l'opéra: bien qu'il se consacre essentiellement à celui-ci, Méhul est comme quelques autres très grands musiciens, victime de l'extrême

popularité de deux ou trois de ses chefs-d'œuvre non issus de sa production opératique. Avec Gossec, ils incarnent les «musiciens officiels de la Révolution» et de ses passions démocratiques. On lui doit ainsi plusieurs airs rentrés dans notre répertoire populaire et militaire: *l'Hymne à la raison*, *l'Hymne à Bara et Viala*, *le Chant des victoires*, *l'Hymne du 9 Thermidor*, *le Chant funèbre à la mémoire de Féraud*, *l'Hymne à la Paix*, *le Chant du retour* et, surtout, *le Chant du Départ*, qui lui a assuré l'immortalité.

Selon la légende, pendant une soirée chez Sarrette, un musicologue de l'époque, le texte de Marie-Joseph Chénier est soumis à Méhul: celui-ci s'accoude sur le bord d'une cheminée et très rapidement compose la musique de cet hymne enflammé. Le chant, destiné à rappeler la prise de la Bastille, est entendu, pour la première fois, le 4 juillet 1794, à Paris, au cours d'un concert au Jardin des Plantes: il obtient un grand succès et la partition est immédiatement imprimée à 18 000 exemplaires et distribuée à l'armée dont les régiments en entonneront les refrains

sur le champ de bataille y compris sous l'Empire, dont il sera l'hymne officiel à partir de 1804, Napoléon le préférant à *La Marseillaise*.

Tableau musical en sept strophes, chacune chantée par une voix ou petit chœur, entrecoupées d'un refrain, ce « Chant des Guerriers », le *Chant du Départ* reflète cette dimension universelle que revêt la Révolution française à l'époque de l'effondrement des monarchies d'Europe :

« Tremblez ennemis de la France, Rois ivres de sang et d'orgueil » et cette allusion au quatrième couplet à ces deux enfants Joseph Bara et Joseph Agricol Viala, érigés en martyrs de la République, qui face aux royalistes Vendéens qui les sommaient de crier « Vive le Roi ! » préférèrent clamer « Vive la République ! », scellant leur destin. L'homme, comme l'enfant, est d'abord un citoyen qui, face au despotisme doit se dresser, combattre et mourir pour cette liberté qui le définit.

Le refrain, quant à lui, devient le symbole de la défense de la terre et des valeurs de France, un chant patriotique d'exaltation du soldat au combat, du résistant

au maquis, voire d'un président en campagne... (Giscard d'Estaing)

« Jeunesse, n'oublie pas qu'ils avaient ton âge, ceux qui tombèrent pour que tu naisses libre. Et n'oublie pas que la liberté ne mourra jamais tant qu'il y aura des hommes et des femmes capables de mourir pour elle. »

Maurice Druon,
écrivain et résistant français

Méhul ne se réduit cependant pas à ce fameux *Chant du départ* et sa production en fait un maillon essentiel de l'histoire de la musique française entre la fin du Siècle des Lumières et l'aube de l'ère romantique. Malgré ses activités d'enseignement lors de la création du Conservatoire national de musique en 1795 où il sera professeur de composition et l'un des cinq inspecteurs des études avec Grétry, Gossec, Lesueur et Cherubini, Méhul ne cesse de composer : *Ariodant* (1798), où coexistent de grands airs dramatiques et de simples romances tandis que l'orchestre prend une part grandissante dans la conduite du drame, *Le Pont de Lodi* (1797), *Adrien* (1799), le *Chant de triomphe du 25 Messidor* exécuté aux Invalides, le 14 juillet 1800 pour célébrer Marengo, avec 2 orchestres, 3 chœurs et 1 chœur de femmes

accompagné de harpes, une audace d'instrumentalisation qui impressionnera Berlioz. La plus retentissante de ces œuvres fut l'opéra bouffe *l'Irato* (1801), que Méhul dédia au général Bonaparte, dont il fréquentait assidûment le salon, à la Malmaison. En revanche, *Joseph*, en 1807, fut accueilli assez froidement, et ne connut la faveur qu'après s'être imposé en Allemagne.

Plus tard primé par Napoléon comme le meilleur ouvrage lyrique de l'année, *Joseph* s'instaura comme l'œuvre maîtresse de Méhul et restera finalement au répertoire de l'Opéra-Comique pendant presque 150 ans. Tous les ouvrages de Méhul, dont aussi *Uthal* (1806), font preuve de sa science de l'instrumentation, de son sens d'un

romantisme naissant d'où les inventions mélodiques ne cessent de jaillir.

Ses opéras ne connaissant cependant pas le succès escompté, il se tourne alors vers la musique symphonique et compose quatre symphonies. Ces œuvres nées au tournant du siècle penchent assez nettement vers le romantisme naissant, beaucoup plus que vers la tradition haydnienne, et, de ce fait, font franchir un pas décisif à la symphonie française. Elles frappent tout particulièrement par l'énergie qui les parcourt, et qui n'est pas sans rappeler celle de certaines œuvres de Beethoven, et cela sans que Méhul n'eût connaissance des partitions du génie allemand ! Il signe ainsi les plus belles symphonies françaises d'avant la *Fantastique* (Berlioz).



Méhul enseignant les chants patriotiques au peuple de Paris, Charles-Victor-Eugène Lefebvre, 1870

Créé au Théâtre Favart le 12 floréal an V (1^{er} mai 1797), *Le Jeune Henri* de Méhul, à l'image du *Chant du Départ*, survécut aux méandres des années révolutionnaires et s'établit en chef-d'œuvre du répertoire français. Cet opéra, paradoxalement, subit un échec cuisant: le public du Directoire siffla tant et si bien que la représentation parvint péniblement à son terme. L'ouvrage ne connut pas de seconde représentation et son livret est aujourd'hui perdu: il ne reste de la partition que des fragments et l'ouverture passée à la postérité sous le titre de *La Chasse du Jeune Henri*. Bâti sur un épisode de chasse menée par Henri IV, incarnation du pouvoir royal impartial et juste, le sujet, malgré sa réécriture au fil de l'Histoire, ne parvint pas à convaincre.

Dans le climat du printemps 1797, où le Directoire se maintient par l'usage de la force, plus que de raison, à coups de violentes et sanglantes répressions contre les jacobins et monarchistes, la moindre allusion royaliste, bien qu'enjolivée par le mythe du Bon Roi Henri adouci par la réconciliation entre le pouvoir royal et l'élan révolutionnaire du début des années 1790, se trouve investie d'une signification contre-révolutionnaire et despotique,

inaudible pour un public convaincu et en proie à la terreur. D'autant plus qu'entre 1795 et 1796, le théâtre est désormais le terrain de prédilection de la guerre des chansons opposant les partisans de *la Marseillaise* (républicains) et ceux du *Réveil du peuple* (royalistes): *Le Jeune Henri* pâtit des conflits idéologiques de ces années-là.

Son ouverture, en revanche, est acclamée, rejouée plusieurs fois lors de la même soirée et connaît un succès et une diffusion que peu d'œuvres semblables vont connaître au XIX^e siècle.

«*M. Méhul doit au public, qui, en sifflant les paroles, redemandait avec enthousiasme l'ouverture, de la faire exécuter, soit au prochain Concert Feydeau, soit entre les deux pièces au Théâtre Italien, dont l'orchestre l'a exécuté avec le plus bel ensemble...*»

Courrier des Spectacles,
15 floréal An V (4 mai 1797)

Conçue dans un esprit narratif, cette partition est, comme la plupart des ouvertures de l'artiste, un mouvement symphonique qui se suffit à lui-même.

Entre le coloris poétique des thèmes de la première partie du morceau qui dépeignent le lever du jour, et la sonnerie des cors qui se répondent avec l'idée novatrice de brillante spatialisation du son, c'est-à-dire en les plaçant aux différentes extrémités de l'orchestre, tout cela produit un très grand effet auprès des spectateurs qui parviennent à voir et imaginer tout le déroulé de cette chasse fantasmée jusqu'à l'hallali du gibier: le Romantisme n'est plus très loin tout comme son plus français représentant, Berlioz qui écrira, à propos

d'une des exécutions de cette ouverture de Méhul, «Le public a paru bien aise de retrouver cette vieille connaissance, et, après l'avoir écoutée avec recueillement jusqu'à la dernière note il l'a saluée, en sortant, d'unanimes applaudissements». Il estimera d'ailleurs que «L'ouverture du *Jeune Henri* est toujours le chef-d'œuvre du genre descriptif» et l'inscrira au programme de deux de ses concerts, en décembre 1850 à Paris, et en août 1861 à Bade.



La Chasse du Roi Henri IV, Charles-Nicolas-Auguste Gangel, vers 1855



Hector Berlioz, par Pierre Petit, 1863

Berlioz ou le génie français

Le Romantisme musical s'inscrit avant tout dans un mouvement révolutionnaire : le XIX^e siècle, où se succède la Restauration de 1814 et les Révolutions de 1830 et 1848 qui embraseront l'Europe entière. Il va rechercher l'intimité, aussi bien dans les émotions musicales que dans les salons, alors même que le développement de la facture instrumentale pousse à la virtuosité et à l'évolution de la matière sonore ; l'orchestre gagne en importance et se doit d'exprimer la sève même du Romantisme, la sensibilité, le rêve, le fantastique, ce dont Berlioz se fera le génial porte-parole.

Envoyé à Paris à 20 ans en 1823, pour ses études médicales, il ne les suit qu'en s'inscrivant parallèlement au Conservatoire. En 1825, il compose une *Messe Solennelle* d'un format gigantesque, et parvient à la faire jouer à Saint-Roch devant un parterre de musiciens et de critiques. Pour la première fois, il entend sa propre musique, écrite après seulement dix-huit mois d'études de composition. Berlioz et l'auditoire sont stupéfaits, et Lesueur le prend dans ses bras : « Morbleu vous ne serez ni médecin ni apothicaire,

mais un grand compositeur ; vous avez du génie ! ». Son destin est jeté.

La production de Berlioz est monumentale et lègue à la postérité des piliers de la musique opératique et symphonique française : sa *Symphonie Fantastique*, « Épisode de la vie d'un artiste », est créée en 1830, véritable révolution symphonique et manifeste du romantisme musical, qui connaît un très grand succès.

Il devient vite le plus brillant et le plus précis des critiques musicaux, ce qui lui permet de gagner enfin sa vie. La création de sa symphonie dramatique *Harold en Italie* en 1834 confirme son succès, puis surtout la commande officielle de sa *Grande Messe des Morts* exécutée aux Invalides en 1837 devant un parterre officiel exceptionnel. Après la genèse inaboutie d'un projet d'opéra en 1826, *Les Francs Juges* (dont l'ouverture est conservée), la création en 1838 de son premier opéra, *Benvenuto Cellini* à l'Opéra de Paris, commande pleine de promesses et se terminant par des cabales, est un échec : l'œuvre désarçonne les musiciens et le public,

sa modernité ne correspondant pas aux attentes, et l'institution souveraine faisant payer à Berlioz ses attaques systématiques comme critique...

Berlioz tient sa revanche avec sa symphonie dramatique *Roméo et Juliette* en 1839, menant lui-même dans le moindre détail la préparation de tous les interprètes par des répétitions partielles qui permettent une précision extraordinaire de l'interprétation, et un triomphe sans précédent qui récompense « la volonté inébranlable et persistante¹ » de Berlioz.

Ne trouvant pas à Paris les postes officiels qui lui permettraient de vivre de son art, Berlioz s'exile. S'ouvrent quinze années de tournées triomphales à l'étranger : Allemagne, Hongrie, Russie, Angleterre, Vienne, Prague, partout il interprète ses œuvres novatrices avec des orchestres qu'il doit reformater en un temps record : au bord de l'épuisement, il connaît un succès spectaculaire et une reconnaissance que Paris refusera trop souvent à l'auteur de *Hymne à la France* et d'une *Marseillaise* pourtant éblouissante.

¹ Théophile Gautier

À 55 ans, après trois décennies de musique endiablée, de succès et d'échecs, Berlioz l'alchimiste met un terme à son projet le plus fou : *Les Troyens*, opéra en 5 actes pour 4 heures de musique d'une inventivité folle. Écrits entre 1856 et 1858, puis remaniés jusqu'en 1863, *Les Troyens* représentent pour Berlioz la somme de toute sa carrière artistique et son œuvre la plus développée. Les origines de l'ouvrage remontent à son enfance et à la lecture de l'*Énéide* de Virgile, qui par la suite ne sera jamais absent de ses écrits. Le chef-d'œuvre à venir prend ainsi forme dans sa pensée pendant de longues années avant d'être écrit, Berlioz ne s'y décide que tardivement et après bien des hésitations : c'est un retour émouvant et grandiose aux origines du génie.

L'intermède « Chasse royale et Orage », placé entre les III^e et IV^e actes raconte sous la forme d'une pantomime, avec une action mimée, un épisode-clef des amours de Didon et Énée : les Troyens ayant aidé les Carthaginois à vaincre les armées du Numide Iarbas, la reine de Carthage, Didon, convie le chef troyen, Énée, à une

chasse. Mais un orage se déclenche, les deux héros se réfugient dans une grotte, et au plus fort du cataclysme deviennent amants.

Elle représente ainsi l'aboutissement fatal de l'amour de Didon et Énée, et pourtant ni l'un ni l'autre ne chante. Berlioz a toujours pensé que l'orchestre à lui seul pouvait exprimer autant, sinon plus, que la voix humaine lorsqu'il s'agit de sentiments dramatiques puissants. La musique s'ouvre sur une image des profondeurs de la forêt africaine par une journée chaude et étouffante, des naïades languissantes au bord d'un bassin. Soudain, un cor se fait entendre au loin et les naïades s'inquiètent et se cachent lorsque des chasseurs carthaginois arrivent au galop. Bientôt, un orage se prépare, d'autres cris de cor se font entendre dans la forêt, et les chasseurs se mettent à l'abri. Le ciel s'assombrit et la pluie tombe. Des éclairs illuminent la scène et, au plus fort de l'orage, Didon et Énée apparaissent. Ils trouvent une grotte et s'y réfugient. C'est alors que l'on aperçoit des nymphes sur les

rochers, criant « Italie! », l'appel du destin auquel Énée sait qu'il ne peut résister. Des torrents d'eau s'écoulent et des figures grotesques se dessinent dans la pénombre. Peu à peu, la tempête s'apaise, les nuages se dissipent et les naïades réapparaissent, se réjouissant du retour au calme.

Cette page symphonique, hommage à la tragédie antique, est violemment colorée. Descriptive par sa forme, naturaliste et champêtre par son titre, elle est telle la toile d'un Friedrich ou d'un Turner: un modèle du genre où l'émotion est à son paroxysme dans une nature d'abord élégiaque puis déchainée. L'entrée des contrebasses dans la section lente du début, les timbres berceurs des bois, par leur écho, ouvrent l'espace et le scindent en plans musicaux différents. Les cors de la chasse, ainsi, semblent traverser le paysage et se glisser entre l'exubérance de la nature vierge et le vent et la pluie qui, un moment, semblent tout emporter, balayer, une poursuite fantastique entamée par l'orchestre: cette page est finalement un cataclysme jaillissant de virtuosité thématique et rythmique.

Au-delà de l'admiration que porta Berlioz à Méhul, leur regard respectif sur le motif de la fanfare de chasse les rassemble ici au sein de ce programme et nous en permet la comparaison : l'ouverture de Méhul mérite certes sa popularité, mais les fanfares sont en elles-mêmes peu originales. Chez Berlioz, par contre, les motifs de chasse sont toujours employés d'une manière inattendue : dans la *Chasse royale et orage*, on trouve non pas une mais plusieurs fanfares, qui diffèrent toutes par le rythme, le caractère et l'instrumentation. Ces différents thèmes, présentés d'abord séparément, sont ensuite réunis tous ensemble au paroxysme de l'orage, sauf pour le thème principal du cor, qui diffère des autres et réapparaît tout seul à la fin du morceau, après la fin de l'orage : il n'existe dans toute la musique aucune page comparable par la puissance de l'imagination.

L'œuvre aux proportions gigantesques est bientôt divisée en deux soirées : *La Prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage*, cette seconde partie étant créée en 1863 au Théâtre Lyrique de Paris. Berlioz ne devait jamais entendre la première soirée de son vivant... Cet ouvrage à l'instrumentation

fantastique, conçu sur le modèle de la tragédie lyrique (inspirée par Gluck), cumule les difficultés d'interprétation, les traits de génie dans l'écriture, mais ne cède jamais au charme facile de beaucoup de compositions contemporaines. Ces traits visionnaires et cette complexité rendent cette œuvre majeure bien éloignée des préoccupations de l'Opéra de Paris : si la création de 1863 est bien accueillie, elle est un renoncement et un calvaire pour Berlioz qui a dû subir d'incroyables pressions, coupes dans l'œuvre, suppressions de répétitions qui ont transformé la soirée de première en parcours du combattant. L'intégralité des *Troyens* devra attendre : Karlsruhe en 1890, Paris en 1921 (avec coupes), mais surtout Londres en 1957 avec l'œuvre jouée en une seule soirée, comme le voulait Berlioz. Composé au moment où Wagner écrit *Tristan et Isolde*, *Les Troyens* est à l'opposé du chef-d'œuvre wagnérien : Berlioz, l'unique compositeur vivant que Wagner admire, y fait cependant figure de « passéiste » pour le choix d'une forme du siècle précédent... Malgré vingt-deux représentations, Berlioz est dominé par l'envie « d'envoyer au diable tout ! ».



Ballet des Troyens après l'orage, Henri-Fantin Latour, 1893

Et ce Diable, Berlioz le connaissait déjà bien : parmi les multiples compositions musicales inspirées du mythe de Faust, *La Damnation de Faust* de Berlioz occupe indiscutablement, à côté d'*Une Ouverture de Faust* de Wagner et de la *Faust-Symphonie* de Liszt, une place de premier rang.

Il est en effet des œuvres dont le destin semble suspendu dans leur temps. *La Damnation de Faust* de Berlioz est un projet visionnaire qui mit des décennies à exister puis à éclater comme chef-d'œuvre. Suite à sa lecture passionnée de *Faust* - il a tout juste vingt-cinq ans - il compose *Huit Scènes de Faust* en 1828 qu'il fait parvenir à Goethe. Celui-ci ne répond pas et Berlioz laisse de côté son *Faust* (Opus 1 publié en 1829), occupé à d'autres projets.

Ce n'est que deux décennies plus tard qu'il revient à cette partition, mais pour en faire un projet de grande envergure, en développant un livret qui en fait presque un véritable opéra : une « légende dramatique » dont la création a lieu à l'Opéra-Comique en décembre 1846.

Les prémices de ses retrouvailles avec l'œuvre de Goethe proviennent sans doute de son premier voyage en Allemagne, de décembre 1842 à mai 1843. Il recommence ainsi son travail dont la majeure partie est achevée à son retour à Paris en mai 1846. Ses personnages sont ainsi conduits des plaines de Hongrie aux bords de l'Elbe, du cabinet du docteur Faust à la chambre de Marguerite, de l'Enfer au Ciel.

Il adapte librement le texte de Goethe retraçant le destin de Faust, depuis son inextinguible désir de jeunesse, d'amour et de connaissance à sa descente dans les abîmes infernaux. Mais, contrairement au texte originel, Faust est damné et ne connaît pas le salut et la miséricorde. Une œuvre empreinte de solitude et de désillusion où chacune des parties commence dans l'aspiration et l'élan individuel pour s'anéantir dans la poussière anonyme, à l'exception de la scène conclusive.

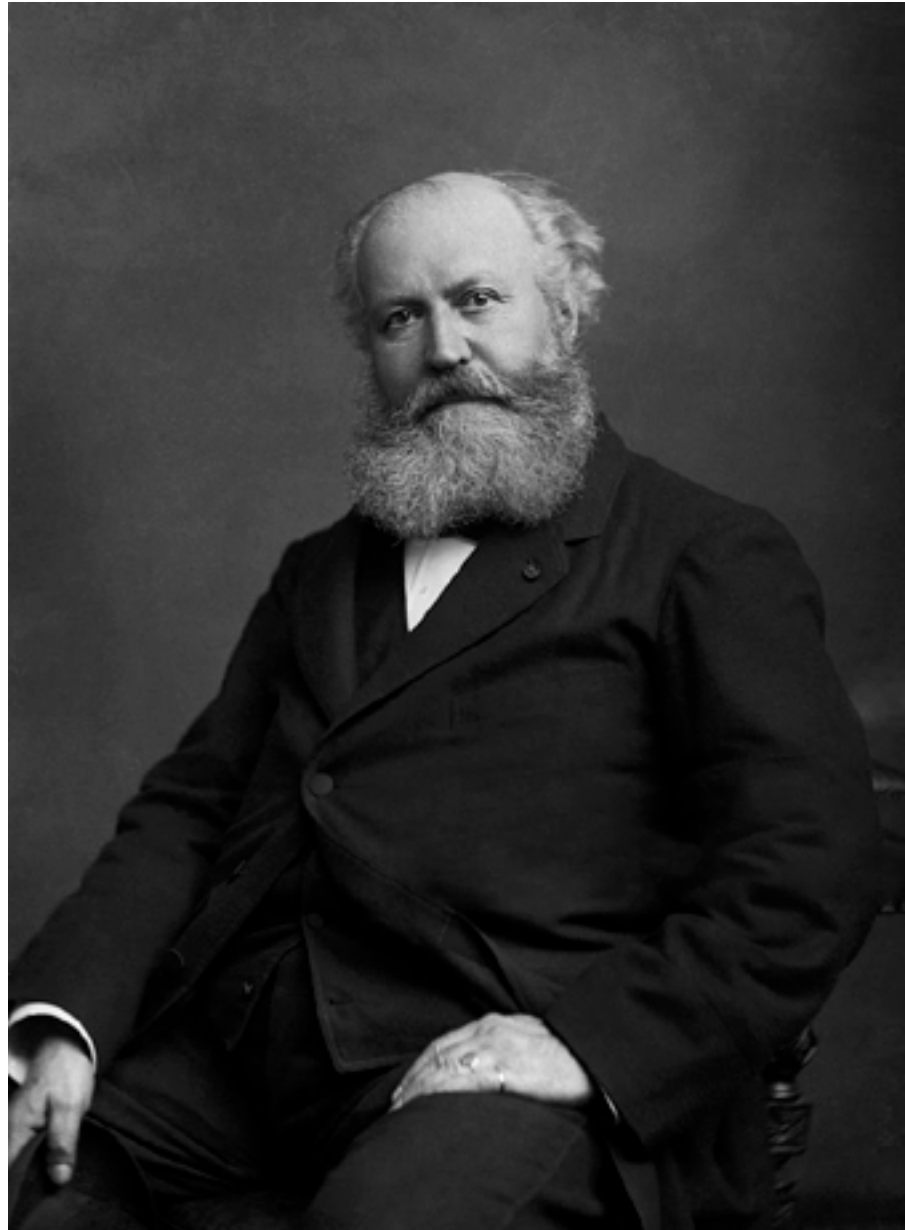
Le *Chœur des Soldats et d'étudiants marchant vers la ville* intervient à l'issue de la deuxième partie de l'œuvre : de retour dans son cabinet, en Allemagne, Faust médite sur l'ennui qui le poursuit. Il songe au suicide quand retentit le *Chant de la*

fête de Pâques, qui lui rappelle son enfance et la douceur de prier. Méphistophélès surgit alors et lui promet le bonheur et le plaisir: Faust accepte de le suivre. Ils se retrouvent dans une taverne à Leipzig: *chœur de buveurs*, *Chanson du rat entonnée par Brander*, *fugue sur Amen*, *Chanson de la puce* par Méphistophélès. Faust reste insensible à ces joies tapageuses. Méphistophélès l'emmène alors dans des bosquets au bord de l'Elbe: il lui chante une berceuse, puis appelle les esprits qui font apparaître Marguerite, beauté fantasmée du docteur, dans le sommeil de Faust. Un ballet des sylphes précède son réveil: il n'a de hâte que de demander à Méphistophélès de l'emmener chez Marguerite. Ils s'y rendent en se glissant dans un cortège de soldats et d'étudiants, marchant la joie au corps et la fleur au fusil, vers la ville où habite la *Dulcinée*.

Les soldats, qui «s'élancent aux fêtes ou bien aux combats» répondent aux étudiants et leur latinisme universitaire «C'est l'heure de boire et d'aimer. La vie est courte et le plaisir fugitif! Réjouissons-

nous!»: leur chant nous rappelle ceux de Méhul et de Gossec, de ces soldats de la Révolution de Juillet dont Berlioz sera témoin et à laquelle il participera. Le chœur des soldats et des étudiants se trouve alors tout gonflé de désirs sensuels, et appelle à la victoire du guerrier. Les canons qui les accompagnent, sont soulignés de fières trompettes à l'image de celle de «l'ange» aux airs prophétiques: «le prix est plus grand», avertissement certain à celui qui s'apprête à le payer.

Pour *La Damnation de Faust*, l'accueil des Parisiens est, hélas, hostile. De dépit, Berlioz ne fit plus jamais exécuter l'œuvre à Paris, mais la fit jouer partout en Europe où elle remporta le succès que la France ne lui accordera qu'après sa mort le 18 mars 1877. Les Concerts Colonne la joueront cent-soixante-douze fois avant la Première Guerre mondiale, un succès sans précédent... C'est aujourd'hui une œuvre emblématique, structurée de morceaux d'anthologie pour l'orchestre et le chœur, et d'airs solistes qui sont dans toutes les mémoires.



Charles Gounod, ca 1882

Gounod l'Immortel

Comme pour Berlioz, il est des créations qui se doivent de mûrir des décennies avant de voir le jour: Il en fut de même pour le *Faust* de Gounod... Charles Gounod est en effet âgé de 20 ans quand il découvre l'œuvre de Goethe, et comme tous les jeunes romantiques de l'époque, il est fasciné, encore une fois à l'image de son aîné Berlioz, par ce drame qu'il lit dans la traduction de Gérard de Nerval. L'année suivante, en 1839, lauréat du Prix de Rome, Gounod emménage à la Villa Médicis, et emmène son précieux exemplaire de *Faust*, dont il va approfondir la lecture. Gounod raconte dans ses *Mémoires* comment la lecture de ce livre l'a accompagné pendant ces années italiennes, «Cet ouvrage ne me quittait pas, je l'emportais partout avec moi et je consignais, dans des notes éparses, les différentes idées que je supposais pouvoir me servir le jour où je tenterais d'aborder ce sujet comme opéra, tentative qui ne s'est réalisée que dix-sept ans plus tard.» Il faudra en effet ce long délai, presque deux décennies, pour que naisse ce qui deviendra l'opéra le plus populaire de Gounod. Une nouvelle étape dans la gestation de son opéra est franchie

le 6 décembre 1846, quand il assiste à la création de *La Damnation de Faust* de Berlioz, qui le bouleversera.

En 1851, il compose enfin son premier opéra: ce sera *Sapho*. Cinq années vont encore passer, quand en 1856, Gounod propose enfin à un célèbre librettiste, Jules Barbier, d'écrire le livret de *Faust*. Barbier et Carré s'inspirent en fait directement de la pièce de *Faust et Marguerite*. Ils resserrent le livret sur l'histoire d'amour tragique du vieux docteur et de la jeune femme.

Les prémices du chef-d'œuvre sont cependant difficiles: l'Opéra de Paris ayant refusé le projet, le Théâtre Lyrique l'accepte, mais trois ans s'écouleront avant sa création et de nombreuses coupures seront faites à la demande du directeur, Léon Carvalho. Après le remplacement d'un ténor incompetent, *Faust* est enfin créé en mars 1859.

Gounod va aussi suivre la suggestion du peintre Ingres qui lui conseille de remplacer un air de Valentin, le frère de Marguerite, par un chœur de soldats,

composé quelques années plus tôt pour un opéra qui ne verra jamais le jour, *Yvan le Terrible*. C'est ainsi qu'est né le fameux chœur « Gloire immortelle de nos aïeux ».

Au milieu de l'acte IV, un subtil solo de bois entame un air simple qui introduit cette mélodie qui deviendra la plus célèbre de l'opéra : l'enthousiasme de soldats rentrant de la hardiesse des combats ouvre cette page musicale d'anthologie du répertoire opératique et, plus tard, militaire, à l'image du phrasé qui au fur et à mesure devient plus rythmé, martial, enrichi de cuivres. Les soldats commencent alors à chanter, avec un accompagnement orchestral des plus sobres : dans leur chant puissant, les deux thèmes convergent. Cette forme orchestrale de rondo permet l'expression tantôt explosive, tant retenue, pensive, des émotions qui traversent ces soldats : marquée d'un « Tempo Marziale » ou tempo de marche, l'harmonie principale est introduite par l'orchestre puis répétée par le chœur. C'est un retour triomphant d'hommes victorieux, au service d'une juste cause. Vient ensuite la douceur du souvenir des ancêtres qui ont combattu avant eux et l'évocation de vouloir mourir comme eux, puis la rêverie du retour

dans leur foyer, auprès de leurs épouses et enfants. Un crescendo progressif et un bref passage de transition permettent un retour en fanfare à la mélodie originale chantée avec force. Ici avec Gounod, la mélodie se fait plus simple, et semble plus que jamais adaptée au rythme du texte, soutenue par une orchestration romantique en essence : cette marche est intemporelle, elle est un hymne qui résonne dans le cœur de chaque homme qui un jour prit les armes au service de son pays, seul chemin vers cette *Gloire Immortelle*. Claude Debussy aura en 1906 ces mots très justes et qui décrivent à merveille ce chœur de soldats : « L'art de Gounod représente un moment de la sensibilité française. C'est de la beauté en puissance qui éclate au moment où il le faut, avec une force fatale et secrète ».

Gounod ne regrettera pas l'ajout de cette page, car le soir de la première, le 19 mars 1859, il n'y a guère que ce chœur et « l'Air des bijoux » de Marguerite qui soient véritablement applaudis. Selon Carvalho le public trouvait la musique « inintelligible ». Et pour cause : l'œuvre constitue une rupture avec le *bel canto*

italien alors en vogue à Paris, privilégiant le lyrisme mélodique à la virtuosité vocale. En essence, *Faust* marque la renaissance de l'art lyrique français, perceptible également dans ses nombreuses mélodies d'une écriture épurée et sobre, dont les lignes vocales épousent l'accentuation naturelle de la langue, cette fois bien française.

Parmi les spectateurs, il y a toutefois Berlioz, aussi féroce que fin observateur, qui comprend que *Faust* sera vite un succès. Dans *Le Journal des Débats* il se montre élogieux à sa façon, et fait référence à un opéra-comique de Victor Massé créé trois semaines plus tôt: «J'ai dit, en parlant de la *Fée Carabosse* que ce pourrait bien être le succès de la veille. *Faust* est à coup sûr le succès du lendemain.» Berlioz ne se trompe pas et *Faust*, malgré des débuts hésitants, est programmé 57 fois pour cette seule année 1859: du jamais vu! Il sera, après *Carmen* de Bizet, l'un des opéras français les plus joués au monde et ouvre la voie à une renommée de son compositeur qui ne se démentira plus. Suivront *La Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1864),

Roméo et Juliette (1867), *Cinq Mars* (1877), *Polyeucte* (1878).

Enfin, après *Polyeucte*, Gounod se mesure une dernière fois à l'opéra en 1881 avec son ouvrage sans doute le plus ambitieux: *Le Tribut de Zamora*. La critique est divisée: tantôt applaudie, tantôt décriée, l'œuvre tombera bientôt dans l'oubli en quelques décennies. Il est vrai que le livret en quatre actes de d'Ennery et Brésil, proposé à Gounod en 1878 par le directeur de l'Opéra de l'époque Halanzier-Dufresnoy, n'est pas des plus novateurs: l'ambassadeur du khalife de Cordoue, Ben-Saïd vient à Oviedo réclamer le Tribut de Zamora (du nom d'une bataille). Il fait enlever vingt jeunes filles, dont Xaïma qui est sur le point d'épouser le soldat espagnol Manoël Diaz. Ce dernier décide de la sauver avec l'aide d'Hermosa, déjà prisonnière de Ben-Saïd, qui se trouve être la mère de Xaïma. Gounod remanie de nombreuses fois le poème et sa partition, mais celle-ci n'atteint pas la modernité escomptée.

Néanmoins, la partition de Gounod est bel et bien à la hauteur du talent

du compositeur qui propose ici une orchestration luxuriante servant son sujet des plus exotiques, comme dans la «Danse espagnole» présentée ici. La deuxième moitié du XIX^e siècle devait en effet voir éclore en France un exotisme particulier, l'hispanisme musical, dans la continuité d'un hispanisme littéraire abondant, thème de nombreux récits de voyages comme ceux de Théophile Gautier.

Le Tribut de Zamora puise ses sources dans cet imaginaire fantasmé de l'altérité, et surtout dans la particularité musicale ibérique, ses rythmes et ses instruments spécifiques qui nourrirent l'inspiration de nombreux compositeurs comme Saint-Saëns, Massenet et ses opéras à thème espagnol, Edouard Lalo et sa *Symphonie espagnole...* Mais avant eux, c'est bien Bizet et sa *Carmen* qui donnèrent le ton.



Méphistophélès dans les airs, Eugènes Delacroix, vers 1828



Georges Bizet, par Étienne Carjat, 1875

Bizet le « méditerranéen »

« J'ai entendu avant-hier un opéra, *Carmen*, d'un Français, Bizet, et j'en ai été bouleversé. C'est si fort, si passionné, si plein de charme, si méridional ! », voici les quelques premiers mots qu'écrivait Nietzsche à sa sœur après avoir assisté à la première représentation de *Carmen* en 1881. Cependant, à considérer aujourd'hui la place d'honneur que tient *Carmen* dans l'histoire musicale du XIX^e siècle, on s'étonne, en dépit de l'admiration immédiate du philosophe du *Cas Wagner*, de l'échec de ce chef-d'œuvre à sa création, et ainsi s'explique-t-on le grand chagrin qui frappa le maître Bizet et le coucha dans la tombe, alors âgé de 37 ans.

Marquée par la lutte et somme-toute la malchance, la vie du compositeur est un enchaînement de déceptions : ce n'est qu'en 1863 qu'il commence réellement sa carrière théâtrale et opératique, ses *Pêcheurs de Perles* donnés au Théâtre-Lyrique n'ont que dix-huit représentations ; en 1867, au même théâtre, *la Jolie Fille de Perth* n'obtient que 21 représentations. Bizet veut alors viser plus haut et compose un *Ivan le Terrible* pour l'Opéra, sans jamais réussir à faire jouer cette œuvre. Dans une heure

de profonde amertume, il confie à un ami : « Si je crève d'ennui, de découragement et aussi de faim un de ces matins, on aura peut-être l'idée de faire quelque chose de *la Jolie Fille de Perth* et d'*Ivan*. » Faut-il y lire le pressentiment d'une mort précoce, seule capable d'apporter gloire et reconnaissance aux artistes incompris ?

Enfin, en 1872, il aborde la scène de l'Opéra-Comique avec *Djamileh* : ce petit chef-d'œuvre, malgré la bienveillance de la presse, disparaît au bout de quatre représentations.

C'est le 1^{er} octobre 1872, exactement neuf semaines après la création de *Djamileh*, qu'a lieu la première représentation de *l'Arlésienne*. L'accueil réservé apporté par le public à ses partitions antérieures ne semble pas avoir découragé le compositeur qui s'adonne à un travail acharné : il termine *Djamileh*, compose *Jeux d'enfants*, *l'Arlésienne*, ébauche *Carmen*... Bizet travaille, dans le même temps, à ses deux partitions suprêmes : rien d'étonnant alors qu'elles soient de la même encre, de

la même veine, de la même et admirable inspiration.

Et de fait, entre la musique de *l'Arlésienne* et celle de *Carmen*, il y a parallélisme et presque une similitude frappante. On peut dénombrer, entre les deux chefs-d'œuvre, bien des analogies et correspondances: pour *Carmen* les librettistes Meilhac et Halévy sont plus influencés par les personnages de la pièce d'Alphonse Daudet que par ceux du récit de Prosper Mérimée. Georges Bizet, l'esprit rempli de *l'Arlésienne*, qu'il est en train de composer, n'a pu visiblement se détacher des héros de Daudet, tant ils sont repris et comme prolongés dans *Carmen*. *L'Arlésienne* est, d'une certaine façon, la première ébauche toute fraîche de *Carmen* et ce sera dans *Carmen* que le génie de George Bizet s'accomplira entièrement, jetant tout son feu.

Aussi, comme l'ouverture de *l'Arlésienne*, le prélude du premier acte de *Carmen* comprend trois motifs qui se succèdent: la « Marche du défilé de la quadrille » qui correspond à la « Marche de Turenne » de *l'Arlésienne*; le refrain de l'Air du toréador qui désigne Escamillo et qui remplace le motif mélodique de l'Innocent; le thème

de la fatalité ou thème de la bohémienne Carmen qui est de la même veine que le thème de la mystérieuse Arlésienne. De la « Marche du défilé de la quadrille » qui ouvre le drame lyrique, Nietzsche a dit que c'est « un magnifique tapage de cirque », cette marche nous invitant à l'effervescence des jeux de l'arène, à son euphorie, et à ses effusions de sang. Le deuxième motif, également d'un rythme de marche, est le refrain des couplets qu'Escamillo chante au deuxième acte: le refrain qui sert à caractériser le toréador éclate ici, aux bois et aux cordes, sur le martèlement des cuivres, après une montée en tierces de l'orchestre. Apparition dominante et vite envolée du héros de la fête populaire, suivie de la reprise de la « Marche pétillante de la quadrille » qui est interrompue net par un silence. C'est sur la fin seulement qu'intervient, par les clarinettes, bassons et violoncelles, le motif tour à tour capricieux ou tragique, et qui assimile l'héroïne du drame à la fatalité et à la mort, dont elle-même finit par être la victime, après en avoir été l'instrument. D'après Nietzsche encore, ce leitmotiv de cinq notes à peine, se dévoile comme une « épigramme sur la

passion, ce qu'on a écrit de plus fort à ce sujet, depuis Stendhal » !

Puis à l'acte I, dans la coulisse, l'appel des pistons sonne l'arrivée de la garde montante. La relève a lieu sur une Marche allègre, sifflée par deux petites flûtes, suivies des pistons, puis des cordes. Pour les épisodes militaires, Bizet n'emploie ni clairons, ni trompettes mais les pistons, les cors d'harmonie et les trombones. Le *Chœur des gamins* qui succède nous offre le modèle du travail étonnamment libre et subtil de Bizet. Sous ce chant puéril, en forme encore une fois de marche, le compositeur accumule les fantaisies et les inventions techniques, fournies par sa virtuosité et son génie novateur.

Enfin, à l'acte IV, lorsque le rideau se lève, Sévillans, Sévillanes et gamins assiègent l'entrée des arènes. Les marchands ambulants racolent des clients. Les premiers soprani offrent des éventails; les seconds, des oranges; les premiers ténors, les programmes; les secondes basses, du vin; les seconds ténors, de l'eau; les premières basses, des cigarettes. Chœur juxtaposé à l'orchestre étincelant qui nous

décrit, comme au premier acte, l'agitation de la populace impatiente d'applaudir, au passage, les champions de la course de taureaux. Les bassons amorcent les quatre premières mesures de la Marche, déjà entendue comme thème initial du prélude. Les clarinettes s'unissent aux bassons, quand les enfants s'écrient: « Les voici ! » Le défilé de la quadrille commence. En tête, le détachement des alguazils que conspuent, d'abord, les enfants, puis tous les autres assistants. Après quoi, les enfants annoncent successivement les Chulos, les Banderilleros, les Picadors, salués par les chœurs et l'orchestre, tout cela pendant que ce dernier exécute et répète, sans se lasser, avec une excitation croissante, la « Marcha torera ». Les bassons nous informent de l'approche de l'espada sur la reprise de la Marche de la cuadrilla. Les flûtes et clarinettes s'unissent aux bassons. Escamillo apparaît enfin, aux côtés de Carmen, rayonnante de fierté et de bonheur. En son honneur, les chœurs attaquent fortissimo et « très rythmé » le refrain de l'*Air du toréador*. Acclamations de la foule, tandis que l'orchestre, en un tutti fracassant, ressasse la Marche obsédante.

L'accueil du public, lors de la création en 1875, reste réservé, voire hostile: ce sujet sur une femme libre heurte la bourgeoisie de l'époque, certains journaux comparent même l'héroïne à une «femelle vomie de l'enfer».

Il en est de même pour l'*Arlésienne*, créée quelques années plus tôt: aussi bien le drame lui-même que la musique de scène n'eut pas vraiment de succès. Georges Bizet en tira alors une première suite d'orchestre, qui fut jouée pour la première fois aux Concerts Padeloup, le 10 novembre 1872: son succès fut en revanche immédiat. En 1879, quatre ans après la mort de Bizet, son ami Ernest Guiraud se charge de constituer une seconde suite d'orchestre en y introduisant d'autres pages de l'initiale musique de scène: *la Marche des Rois* y est reprise en canon dans la dernière partie de l'ouvrage remanié, ici notre *Farandole*.

Le compositeur joue à la fois sur la ressemblance à la musique traditionnelle d'origine et sur l'éloignement dû à la savante orchestration: il imite d'une part les instruments traditionnels provençaux, tambours basques, bachas, galoubets, et d'autre part, réalise un canon complexe qui va en s'accélégrant à l'image de l'apothéose d'un *balèti* provençal.

Ainsi, ce mot de *méditerranéen*, qui servit à Nietzsche pour qualifier toute l'œuvre de Georges Bizet, se révèle d'une justesse des plus profondes: il n'est point de partition qui nous traduise avec autant d'intensité, dans les paysages lumineux de la Provence, et de l'Espagne, leur soleil brulant, leurs contrées ardentes, leurs femmes sulfureuses, et la fatalité de la passion humaine. Les pages les plus françaises de musique «à l'espagnole»!



Taureau et Picador, Jean-Léon Gérôme, 1867



La Fin de la Corrida, Jean-Léon Gérôme, ca 1870

Final en Fanfares

Après l'évocation de l'étranger, de ces marches et ces danses aux airs d'ailleurs, mais somme-toute bien françaises, tant par celui qui tient la plume que par leurs formes, nous nous devons de revenir aux chants qui, à eux seuls, symbolisent aujourd'hui cette France immortelle.

Tout d'abord, cette marche encore entonnée sur les pavés, souvent mouillés, de ces Champs Élysées en ce jour de souvenir de la Prise de la Bastille. Sa légende née de l'histoire nous renvoie aux épisodes sanglants qui virent naître la nation française et sa puissance militaire.

Louvois avait créé l'armée royale. Carnot constitua l'armée nationale. L'usage voulait que le régiment porte le nom d'où il opérait comme « Royale-Picardie » ou « Auvergne ». En 1791, du fait du Ministre de la guerre Narbonne, on nommera les armées françaises par le nom des contrées qu'elles avaient à défendre: l'armée du Nord, des Alpes ou d'Italie. Et en 1791, la France compte alors trois armées qui deviendront l'armée du Nord, du Centre et du Rhin.

À l'aube de la campagne de 1794, Carnot, décide de porter son effort en Belgique, en laissant un rideau de troupes face aux Prussiens campés à l'Est et en faisant mouvement avec l'armée de Moselle sur la Sambre pour la réunir à l'armée des Ardennes.

La nouvelle armée, destinée à opérer au confluent de la Sambre et de la Meuse, prend naturellement le nom de « Sambre et Meuse » et le conserve pendant les trois ans où elle va opérer sur ce théâtre. C'est le 29 juin 1794 qu'elle voit le jour, composée de l'aile droite de l'armée du Nord, de l'armée des Ardennes et de l'aile gauche de l'armée de Moselle. Elle aura à sa tête les généraux Hoche et Jourdan et comptera dans ses rangs les illustres Kléber, Marceau, Bernadotte, Lefebvre, Soult, d'Hautpoul, Mortier, Championnet et un certain Ney... quelques-uns de ces grands esprits militaires dont le souvenir orne aujourd'hui le nom de nos rues.

Jusqu'en 1870, la France vit sur les légendes de gloire de cette période révolutionnaire et partout, la musique

militaire est omniprésente: le sentiment patriotique est à son paroxysme dans les esprits et les cœurs.

Et survient le désastre de la guerre contre la Prusse. La France est assommée par le crochet prussien et l'impéritie de nos généraux qui ne sont plus ceux de 1793 ou de 1805. Au lendemain de Sedan (1870), notre pays est amputé de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine et des Vosges. L'empire n'existe plus et s'ensuit une période de trouble qui verra la fin de l'empire et l'avènement de la III^e République.

Notre fierté nationale meurtrie, Cezano, comme bon nombre de chansonniers, choisit de composer un chant qu'il intitule de façon restrictive « Le régiment de Sambre-et-Meuse » et que Robert Planquette mettra en musique. Aux airs populaires et entraînants, le texte affirme les valeurs de l'époque et tente de transcender l'amertume de la défaite. Sa pièce trouve un second souffle, grâce à l'essor des music-halls et des cafés-concerts de la Belle Époque: elle devient hymne de résistance et sera enseignée aux enfants

des écoles dans le cadre du programme d'éducation de la III^e République. *Sambre-et-Meuse* accompagnera la cérémonie de dégradation de Dreyfus en 1895, parodie de justice destinée à purifier l'honneur de l'armée. Vingt ans plus tard, au milieu de la Première Guerre mondiale, le gouvernement français choisira cette même chanson pour accompagner les traîtres au peloton d'exécution. En 1914, soldats et civils français avaient bruyamment entonné les martiales paroles de Cezano dans toutes les gares de France: les mutins de 1917, eux, comme sortis des « Sentiers de la Gloire », les rejeteront.

L'armée de Sambre-et-Meuse était la plus glorieuse avant que celle d'Italie ne lui vole la vedette. Cezano ne fait évidemment pas un récit historique de faits avérés: c'est un poète, mais on retrouve une allusion à la retraite face aux Autrichiens en 1796, une autre à la fameuse déclaration de Bonaparte lorsqu'il prend le commandement de l'armée d'Italie: « Soldats, vous êtes nus, mal nourris... » que l'on retrouve avec « La gloire était leur nourriture, ils étaient sans pain, sans souliers... ».

À l'image de Gounod, *Sambre & Meuse* veut sublimer une immortalité que seule une mort héroïque au service de la Patrie, peut conférer: «Le Régiment de Sambre et Meuse reçut la mort au cri de liberté, mais son histoire glorieuse lui donne droit à l'immortalité».

Cette immortalité n'est pas celle des cimetières: elle transcende et élève, elle est le cœur battant des valeurs de notre pays, ce qui en lui résonne de tant de luttes et de combats: elle incarne l'esprit français dans ce qu'il peut avoir de plus noble.



Frontispice d'un recueil d'arrangements du Régiment de Sambre et Meuse, 1919

Voisine du Régiment de Sambre & Meuse, l'Armée du Rhin depuis 1792 se livre à un combat acharné contre l'Autriche. Cette lutte, ce sera un jeune capitaine en garnison à Strasbourg qui l'immortalisera.

En effet, dans la nuit du 25 au 26 avril 1792, Claude Rouget de Lisle, écrit le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*: il s'agit de galvaniser les soldats et les volontaires engagés afin de défendre la patrie en danger. Le chant rencontre un vif succès. Il est repris par des soldats de Montpellier et de Marseille qui se rendent à Paris. C'est pourquoi, lors de la proclamation de la République, le 22 septembre 1792, c'est sous le nom d'*Hymne des Marseillais* qu'il est officialisé comme chant du nouveau régime et, finalement, sous celui de *Marseillaise* qu'il est décrété « chant national » en 1795.

La paternité de cette *Marseillaise*, que l'on aurait pu appeler plutôt la *Strasbourgeoise*, demeure contestée: comme un clin d'œil au XVII^e qui vit un Italien, un certain Lulli, dicter parmi les plus belles pages de notre histoire musicale française, notre hymne national aurait-il été composé par un autre *Giovanni Battista* ?

Un certain manuscrit de *Thème et variations* de Giovanni Battista Viotti, redécouvert en 2013, sème le trouble voire la sidération: si beaucoup d'œuvres, tant de Mozart avec son *Concerto pour piano n°25* (1786), de Jean-Baptiste Grisons et le prélude de son oratorio *Esther* (1787) ou encore l'Hymne des *Wurtembergs*, peuvent vaguement rappeler *La Marseillaise*, celle du piémontais Viotti, futur directeur de l'Opéra de Paris, semble en donner l'acte de naissance sans équivoque... Cette œuvre serait datée de 1781, soit 11 ans avant la « composition » de Rouget de Lisle.

Le débat reste ouvert: la *Marseillaise* est-elle la création pure d'un officier originaire du Juras, l'immaculée création d'un patriote aiguillé par la lutte contre la tyrannie? Ou n'est-elle qu'un vulgaire plagiat maquillé en hymne révolutionnaire? Comment concilier la légende d'une écriture rapide, paroles et musique en une nuit de fièvre, et la qualité de l'œuvre, sa pérennité, l'admiration qu'elle suscite très tôt et pour si longtemps ?

Laissons planer le doute, pour la musique plus que pour les paroles, mais rappelons que c'est bien le corps de Rouget de Lisle qui, le 14 juillet 1915, a quitté le cimetière de Choisy-le-Roi pour l'Hôtel des Invalides où l'accueille le président Poincaré.

La *Marseillaise* est de toutes les journées révolutionnaires à partir du 10 août 1792: une orchestration par Gossec est présentée à l'opéra dès le 30 septembre, pour une pièce intitulée *l'Offrande à la Liberté*, dramatisation très fréquemment jouée sous la Révolution (120 fois de septembre 1792 à septembre 1795!); une nouvelle orchestration est réalisée par Méhul en 1795 quand la *Marseillaise* devient « chant national ». Elle est ensuite abandonnée sous le Premier Empire.

Bien que contemporains, Rouget de Lisle et Berlioz ne se rencontrèrent jamais, mais ce dernier, dans ses *Mémoires*, relate un échange épistolaire qui en quelques mots, d'un romantisme du plus élégant, dépeint à merveille ce duo monumental de l'histoire musicale de notre pays:

«*Nous ne nous connaissons pas, monsieur Berlioz; voulez-vous que nous fassions connaissance? Votre tête paraît*

être un volcan toujours en éruption; dans la mienne, il n'y eut jamais qu'un feu de paille qui s'éteint en fumant encore un peu. Mais enfin, de la richesse de votre volcan et des débris de mon feu de paille combinés, il peut résulter quelque chose. »

Lettre de Rouget de Lisle à Berlioz,
novembre 1830

Et quel « résultat », quel « volcan » que cette *Marseillaise*, orchestration pour ténor, deux chœurs et grand orchestre, qu'offre Berlioz à la postérité!

Avec ses alternances entre les couplets des solistes et les refrains des chœurs, l'arrangement du maître rappelle fortement le *Chant du Départ* de Méhul et s'inscrit ainsi dans la continuité des concerts monumentaux de la Révolution de 1789.

Aussi, le 29 juillet 1830, au même moment où Eugène Delacroix peint « La Liberté guidant le peuple », le jeune Berlioz vient de remporter le grand prix de Rome. De sa fenêtre à l'institut, où s'est réfugiée l'aristocratie du Faubourg Saint-Germain, il entend siffler les balles, le martellement des pavés, la fougue des insurgés. Muni d'un

pistolet, il descend les escaliers, franchit les couloirs bondés de familles, femmes, enfants, vieillards apeurés. À hauteur de Berlioz arrive un groupe d'insurgés qui se vante d'avoir participé à «la prise de Babylone»: il s'agit en fait de la prise de la caserne de gardes royaux, située rue de Babylone. À quelques barricades de là, au Palais Royal, un groupe de musiciens fait une quête de soutien aux insurgés. La foule, qui a grossi à vue d'œil, et dans laquelle le compositeur se faufile, les suit vers la galerie voisine Colbert: à l'étage, la tête sous le grand dôme de verre, Berlioz fait jouer au peuple des Trois Glorieuses leur chant de cœur, boudé jusqu'ici... Qui d'autre qu'Hector lui-même pour nous en conter l'épique récit:

«La proposition est acceptée, et nous commençons la Marseillaise. Aux premières mesures, la bruyante cohue qui s'agitait sous nos pieds s'arrête et se tait. Le silence n'est pas plus profond ni plus solennel sur la place Saint-Pierre, quand, du haut du balcon pontifical, le pape donne sa bénédiction urbi et orbi. Après le second couplet, on se tait encore; après le troisième, même silence. Ce n'était pas mon compte. À la vue de cet immense concours de

peuple, je m'étais rappelé que je venais d'arranger le chant de Rouget de Lisle à grand orchestre et à double chœur, et qu'au lieu de ces mots: ténors, basses, j'avais écrit à la tablature de la partition: Tout ce qui a une voix, un cœur et du sang dans les veines. Ah! ah! me dis-je, voilà mon affaire. J'étais donc extrêmement désappointé du silence obstiné de nos auditeurs. Mais à la 4^e strophe, n'y tenant plus, je leur crie: «Eh! sacre dieu! chantez donc!» Le peuple, alors, de lancer son: Aux armes, citoyens! avec l'ensemble et l'énergie d'un chœur exercé. Il faut se figurer que la galerie qui aboutissait à la rue Vivienne était pleine, que celle qui donne dans la rue Neuve-des-Petits-Champs était pleine, que la rotonde du milieu était pleine, que ces quatre ou cinq mille voix étaient entassées dans un lieu sonore fermé à droite et à gauche par les cloisons en planches des boutiques, en haut par des vitraux, et en bas par des dalles retentissantes, il faut penser, en outre, que la plupart des chanteurs, hommes, femmes et enfants palpitaient «encore de l'émotion du combat de la veille, et l'on imaginera peut-être quel fut l'effet de ce foudroyant refrain... Pour moi, sans métaphore, je tombai à terre [...]».

À nous désormais, sans métaphore, de tomber à terre après l'évocation de ces figures tutélaires de la grande musique française: Méhul, Gounod, Bizet, Berlioz... Tous par leur art, leur lutte tantôt politique par le mot, tantôt esthétique par la note et le style, ont contribué à élever notre France dans le Concert des Nations. Tous révolutionnaires par leur génie de création, du renversement, du dépassement de la forme établie, ils incarnent ceux que Cezano appellent « ces fiers enfants de la Gaule »: ceux de Valmy,

les « Braves » d'Austerlitz, ceux de Sedan, « Ceux de Verdun », ceux du Vercors... : tous ont mérité, à en croire Sacha Guitry dans son film *Si Versailles m'était conté...* (1954) de « descendre le plus bel escalier du monde », et par la même de s'inscrire dans cette continuité historique, cet héritage qui force au respect et à l'admiration tout être doté « *d'une voix, d'un cœur et de sang dans les veines* ». C'est à nous désormais que revient de chanter la *Gloire Immortelle de nos aïeux*, tâchons d'en être dignes !



Rouget de Lisle chantant la Marseillaise pour la première fois, Isidore Pils, 1849



*Louis-Philippe visitant la galerie des Batailles, lors de l'inauguration du musée de Versailles le 10 juin 1837,
François-Joseph Heim, 1837*

To all the glories of France

By Bérénice Gallitelli

“Foreigners can make no mistake about it; in Versailles they measure the past, and perhaps the future. Versailles is France’s noblest and most convincing ambassador”

La Varenne, Versailles, 1958

The Château de Versailles Spectacles collection celebrates its 100th release

At Versailles, 2009 saw the renaissance of the Opéra Royal, which revived the “old soul” of the Château, bringing it back to life and restoring its very purpose. A true centre of opera, Grand Siècle Versailles was, by nature, the Versailles of reality and appearance, of staging and setting to music, of the perpetual representation of its noble residents.

Versailles and its music, ringing out from the balconies of the Opéra Royal or the tribune of the choir in the Sun King’s Chapel, represent a piece of artistic and historical heritage, and uphold an image that I believe is close to all our hearts, one of so-called “French-style” elegance and

delight, of an entire era, one that represents a certain art of living. The soul of a place, of these heavy, silent stones, is the thing that animates and breathes life into all that sleeps and slumbers. It is the force of a dancing Lully, the stroke of a bow from Marin Marais, its very substance.

This first rebirth of a now-prestigious venue and its musical season, marked by a repertoire very much in keeping with the setting, sparked a unique desire in us to harness these melodies, these ephemeral songs, and these musical moments of grace, so as to leave them behind as a testimony of our century, whereby music is not consumed but rather listened to and savoured.

Since 2018, our collection of sound and video recordings, made entirely at the

Château de Versailles, has preserved the memory of concerts imbued with the spirit of the Opéra Royal and the Chapelle Royale. These pieces, some of them brought to life by little-known or forgotten composers, will therefore receive their rightful tributes at this Versailles, which is now filled with music from the dawn to the twilight of the ages. As a physical object, a record is a trace of moments frozen in time, bringing us closer to history and tradition – as such, it remains essential. It is the tangible form of an imaginary world that it seeks to bring to life. It is the rigour of creation and re-creation. It is an *objet d'art* in its own right, and we are its custodians.

Aware of the theatrical and operatic quality of his palace, Louis the Great once wrote to the Dauphin of France: “Our duty is entirely to the public.” We like to think that by allowing as many people as possible to savour his music, we are staying true to the very calling of this early Versailles. All are aware of its symbolism, as a place of courtesans, all the luxury and brilliance of a bygone world, the France of the *Ancien Régime*.

It may therefore come as quite a surprise that, for our hundredth release, we should want to celebrate a record dedicated to a fanfare of military marches and arias from the Republic's emblematic operas. A symphonic ode to the French Nation, set to music in pieces by Gounod, Berlioz, Bizet, Méhul and more; those who, in truth, embody the heirs of the 1789 Revolution that saw the Versailles of the Kings of France come to a bloody end.

It is clear that French patriotism is founded not on a love of the past, of a shared history and experience, but on a violent schism, a *tabula rasa* of the customs and beliefs on which the tutelary figures of yore embodied a host of spectral and nightmarish visions to be dismantled and forgotten. As well as brutally separating the head from its body of flesh and blood, Mr Guillotin's instrument of death, the dark symbol of our Revolution and its Terror, also severed something else: France as it was disappeared, leaving a new one in its wake.

This pivotal time in our history, between the collapse of a bygone world and the advent of another, different, unknown

one, would bring a certain Chateaubriand – the exiled philosopher and poet now in exile – to admit in his twilight years: “I loved freedom too much for the royalists; I despised crimes too much for the revolutionaries.” What can we do when we are fond of the past, its traditions, symbols and exploits, yet also keen to understand the future? As the past is no longer source nor root, the fissure between tradition and modernity is inevitable.

And yet, like the executioner's blade, we had arrived at a disjuncture: the past and its traitors and despots, or the future and the new patriotism of the sovereign nation. As such, Frenchness no longer appeared to be a state of affairs, tangible through birth and the lineage of fathers, but a choice left to an individual's force of will, like a child choosing their calling. Loyalty and faithfulness to the vestiges of a departed world, centred on the figure of the king and his heirs, on one side; on the other, one's total surrender to the nation without conditions or concessions, and pride in so doing.

Nearly fifty years later, Louis-Philippe, King of all French, saved Versailles,

Mansart's masterpiece of stone rising out of the Sun King's rays, from destruction by transforming it into a museum. Nearly two hundred and fifty years later, this same dazzling symbol of our mangled and disavowed monarchic history welcomed the great and powerful of this world with pomp and splendour. Nearly two hundred and fifty years later, the Opéra Royal de Versailles is hosting a concert showcasing a repertoire of the nation's emblematic music, with the French Army Choir and the French Republican Guard Orchestra!

Might Chateaubriand's conflict have become a paradox? Or ultimately, might this just be the true birth of the French Nation? Because, when all is said and done, it is by championing people of the past that we champion the revolutionary tradition of our country. It is by separating the Motherland from the State and its regime that Chateaubriand's torment is brought to an end. Those who, like Mr de Talleyrand, the “lame devil”, have served not every regime, nor the nation, nor the king, but the eternal entity behind them all, France, are ultimately the true fathers of French patriotism.

For this eternal France, let us strive to broaden the bedrock of its memory by willingly incorporating all the dimensions of its foundations: the France established in 496, the France of kings, too, of the first builders – of cathedrals, of houses of stone and of cards – and of the founding fathers of the nation, both ancient and modern. This is a France able to fondly distinguish both its golden ages and darkest hours, in both its monarchic and its republican history. This is not the France of a clean slate, but of a certain historical continuity, one that can admit that our Republic –

of which we continue to sing “with cries of Liberty” – is built not on the ruins of tradition, but by tradition itself.

This unconditional France, with no *ifs* or *buts*, and with Versailles as a token of its dazzling glory!

“We possess no other life, no other living sap, than the treasures stored up from the past and digested, assimilated and created afresh by us. Of all the human soul's needs, none is more vital than this one of the past.”

Simone Weil,
The Need for Roots, 1949



Louis XVI, Roi des Français, Père d'un peuple libre, anonyme 1792

Odes to France

With the Revolution and above all the Empire, France developed a very strong national sentiment, in violent opposition to the past and its traditions, be they musical, cultural or political. This would inspire the musical repertoire of both France and the rest of Europe, throughout the 19th century. In France, the considerable number of musicians used, open-air performances and an increasing presence of wind instruments created a new aesthetic vision: like theatre, music became a political platform and opera took on an “instructive” role, as evident in a decree from the Convention presided over by Danton, dated 2 August 1793, requiring that theatres feature only works advocating the Republican ideology. As such, artists were set the fundamental objective of “teaching” the public and uniting them around accepted and recognised common values. The French Revolution therefore gave rise to the great democratic passions of liberty, equality, justice and the motherland that feature extensively in the lyric works of the time.

These republican values that fuelled opera librettos, along with the new, patriotic and heartfelt music, reached an increasingly vast audience that filled symphony halls, opera theatres and the “Revolutionary Squares” (many of them former “Royal Squares”) of our cities.

These years brought the proliferation of national celebrations and holidays whose unifying force and the power of en-masse singing encouraged the finest composers of the time to write anthems and patriotic songs, some of which became widely popular, their notes bringing people into step both literally and figuratively. As heirs of the kingdoms, states also armed themselves with this extraordinary instrument of influence to support the front lines, galvanise troops, celebrate victories, lament defeats and preserve their memory.

“If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is because he hears a different drummer. Let him step to the music which he hears, however measured or far away.”

Henry David Thoreau,
Walden or Life in the Woods, 1854

Méhul the Revolutionary

Étienne Nicolas Méhul, who opens proceedings on this record, may be the most edifying of this generation of “committed” artists: born under the Ancien Régime and died under Restoration, like Chateaubriand, the composer lived through this pivotal period in the history of France, score in hand, in the successive service of different regimes and subject to their musical and political doctrines.

Méhul showed a remarkable gift for music even as a young child, and began his calling at the organ of Laval-Dieu abbey. In 1778 he travelled to Paris, where he began his musical career by adapting arias from popular operas. His “Ode sacrée” [Sacred Ode] performed at the Concert Spirituel in 1782, was well received. He was introduced to Gluck (1714-1787), who happened to be in Paris for the performance of his *Iphigénie en Tauride* [Iphigenia in Tauris], who became a mentor and encouraged him towards opera. Although his work was mainly dedicated to this, Méhul was, like several other exceptional musicians, the victim of the extreme popularity of two or three of his non-opera masterpieces. He

and Gossec served as the “official musicians of the Revolution” and its democratic passions. It is to him that we owe several arias that have become part of the popular and military repertoire, including “Hymne à la raison” [Hymn to Reason], “Hymne à Bara et Viala” [Hymn to Bara and Viala], “Chant des Victoires” [Song of Victories], “Hymne du 9 Thermidor” [Hymn of 9 Thermidor], “Chant funèbre à la Mémoire de Féraud” [Funeral Song in Memory of Féraud], “Hymne à la Paix” [Hymn to Peace], “Chant du Retour” [Song of the Return] and, above all, “Chant du Départ” [Song of the Departure], which earned him eternal fame.

Legend has it that one evening at the home of Sarrette, a musicologist of the period, Méhul was handed the text by Marie-Joseph Chénier, whereupon the composer lent on the edge of the mantelpiece and quickly wrote the music for this impassioned anthem. The song, intended to evoke the storming of the Bastille, was performed for the first time on 4 July 1794 in Paris, during a concert at the Jardin des Plantes. It was a great success and 18,000

copies of the score were immediately printed and given out to the army, whose regiments would strike up the choruses on the battlefield, including under the Empire, for which it was the official anthem from 1804 (Napoleon preferred it to *La Marseillaise*).

A musical tableau in seven stanzas, each sung by a solo voice or small choir, interspersed with a chorus, the “Chant du Départ” or “warriors’ song” reflects the universal dimension embodied by the French Revolution at a time when the monarchies of Europe were collapsing: “Tremble, ye enemies of France, Kings who with blood have slaked your thirst !” and the allusion in the fourth couplet to the two children Joseph Bara and Joseph Agricol Viala, venerated as martyrs of the Republic who, before the royalists who ordered them to cry “Long Live the King!”, chose instead to shout “Long Live the Republic!”, thus sealing their fate. Both man and child were citizens above all else who, in the face of despotism, must stand, fight and die for the freedom that defined them.

The chorus, meanwhile, came to symbolise the defence of the land and values of France, a patriotic song in exaltation of

the soldier in combat, the resistance fighter in the maquis or even a president on the campaign trail... (Giscard d'Estaing).

“Young people, do not forget that they were your age, those who fell so that you could be born free, And do not forget that freedom will never die as long as there are men and women capable of dying for it.”

Maurice Druon, writer and member
of the Resistance

However, Méhul cannot be reduced only to this famous *Chant du Départ*, and his production forms an essential link in the history of French music between the end of the Enlightenment and the dawn of Romanticism. Despite his teaching work when the Conservatoire national de musique (Paris Conservatory) was founded in 1795 – he was professor of composition and one of the five study inspectors along with Grétry, Gossec, Lesueur and Cherubini –, Méhul never stopped composing. His works include *Ariodant* (1798), in which grand, dramatic arias rub shoulders with simple romances while the orchestra plays an increasing role in the drama; *Le Pont de Lodi* [The Bridge of

Lodi] (1797), *Adrien* (1799), the “Chant de Triomphe du 25 Messidor” [Song of the Triumph of 25 Messidor] performed at Invalides on 14 July 1800 to celebrate Marengo, with 2 orchestras, 3 choirs and one female choir accompanied by harps, a show of instrumental audacity that impressed Berlioz. The most significant of these works was the opera buffa *L'irato* [The Angry Man] (1801), which Méhul dedicated to general Bonaparte, whose salon at Malmaison he assiduously attended. *Joseph*, however, in 1807, received a rather frosty reception and only garnered favour after becoming established in Germany. Later praised by Napoleon as the best lyric piece of the year, *Joseph* went on to become Méhul's masterpiece and would ultimately remain in the repertoire of the Opéra-Comique for almost 150 years. All of Méhul's works, including *Uthal* (1806), demonstrate his science of instrumentation and his sense of nascent romanticism, from which melodic inventions continuously sprung forth.

However, as his operas were not as successful as he had hoped, he turned his attention to symphonic music, composing four symphonies. These works, composed

at the turn of the century, lean quite clearly towards the emerging romanticism, much more than towards Haydnian tradition, and as such brought about decisive progress in French symphony. They are particularly striking for the energy that runs through them, reminiscent of some of Beethoven's pieces, not that Méhul was aware of the work of the German genius. As such, he is responsible for the finest French symphonies preceding Berlioz's *Fantastique*.

Premiered at the Théâtre Favart on 12 floréal an V (1 May 1797 in the Republican calendar), Méhul's *Le Jeune Henri* [Young Henry], like “Chant du Départ”, withstood the twists and turns of the revolutionary years to establish itself as a masterpiece of the French repertoire. Paradoxically, this opera was an abject failure; so loud was the hissing from the audience of the Directory that the performance was brought to a painful end. The piece was not performed a second time and its libretto has since been lost; all that remains of the score is fragments, and the overture, which has now achieved posterity under the title of *La Chasse du Jeune Henri* [Young Henry's Hunt]. Built on the story of a hunt led by

Henry IV, the embodiment of impartial and just royal power, the subject, despite being rewritten throughout history, failed to win over audiences.

In the climate of spring 1797, when the Directory was holding onto power through the use of beyond reasonable force, with the violent and bloody repression of Jacobins and monarchists, the slightest royalist allusion, albeit embellished by the myth of the Good King Henry sweetened by the reconciliation of royal power and the revolutionary momentum of the early 1790s, was perceived as having a counter-revolutionary and despotic meaning – something inaudible to a fervent audience convinced in the grip of terror. This was especially the case given that between 1795 and 1796, the theatre became the preferred arena for a war of songs, pitting fans of *La Marseillaise* (republicans) against those of *Le Réveil du Peuple* (royalists); *Le Jeune Henri* suffered from the ideological conflicts of those years.

Its overture, however, was acclaimed and performed several times over in the same evening, enjoying a level of success and

diffusion that few other comparable pieces would in the 19th-century.

“Mr Méhul owes it to the audience, who, singing the words, enthusiastically called again for the overture, to have it performed, either at the next Concert Feydeau, or between the two pieces at the Théâtre Italien, whose orchestra performed it with the finest ensemble...”

Courrier des Spectacles,
15 floréal An V (4 May 1797)

Written in a narrative vein, this score is, like most overtures by the artist, a standalone symphonic movement. With the poetic colour of the themes in the first part of the piece, which depict daybreak, and the sound of the horns, which respond to one other with the innovative idea of brilliant sound spatialisation – in other words, by placing them at different ends of the orchestra –, the piece as a whole has a great effect on the audience, who are able to see and imagine this phantasmagorical hunt right up to the kill. Romanticism was not far off, nor was its most French representative, Berlioz, who wrote of one of the performances of this overture by Méhul: “The audience seemed very pleased to meet this old acquaintance again, and, after having

listened to it with contemplation to the very last note, greeted it with unanimous applause as they left.” He also judged that “The overture of *Jeune Henri* is still the

masterpiece of the descriptive genre” and included it in the programme of two of his concerts, in December 1850 in Paris, and in August 1861 in Baden.



Viala couronné par l'Égalité, Antoine-Alexandre Morel, vers 1793

Berlioz or the French genius

Musical Romanticism was, first and foremost, part of a revolutionary movement: the 19th century, which saw the Restoration of 1814 followed by the revolutions of 1830 and 1848 that set all of Europe alight. It was a quest for intimacy, both in terms of musical emotions and in the salons, at the very moment that developments in instrument-making led to greater virtuosity and progress in the substance of sound; orchestras became more predominant, tasked with expressing the very essence of Romanticism, its sensibility, dreams, the fantastical, all for which Berlioz would be a brilliant spokesperson.

He was sent to Paris in 1823 at the age of 20 to study medicine, but did so only upon enrolling simultaneously at the Conservatoire. In 1825, he composed an immense *Messe Solennelle* [Solemn Mass] and succeeded in having it performed at Saint-Roch, before an audience of musicians and critics. For the first time, he heard his own music, written after having studied composition for just eighteen months. Both Berlioz and the spectators were astounded, and Lesueur embraced

him, exclaiming: “Good heavens, you shall be neither a doctor nor an apothecary, but a great composer; you are a genius!” His destiny was set in stone.

Berlioz's production is monumental and has bequeathed pillars of operatic and symphonic music to posterity. His *Symphonie Fantastique*, “Episode in the Life of an Artist”, composed in 1830, a veritable symphonic revolution and manifesto of musical Romanticism, was immensely successful.

He quickly became the most brilliant and precise music critic, which finally allowed him to earn a living. The creation of his dramatic symphony *Harold en Italie* [Harold in Italy] in 1834 confirmed his success, which was then cemented by the official commission of his *Grande Messe des Morts* [Grand Mass of the Dead], performed at the Invalides in 1837 before an exceptional official audience. Following the unfinished genesis of an 1826 opera project, *Les Francs Juges* [Judges of the Secret Court] (the overture of which was preserved), the première of his first opera, *Benvenuto Cellini*, at the Opéra de Paris –

a commission full of promise ending in cabals – was a failure. The piece unnerved musicians and audiences alike, its modern quality did not meet expectations and the sovereign institution made Berlioz pay for his systematic attacks as a critic.

Berlioz took his revenge with his dramatic symphony *Roméo et Juliette* [Romeo and Juliet] in 1839, meticulously managing the preparations for all the performers with partial rehearsals that made for an extraordinarily precise performance, and an unprecedented triumph that rewarded “the unshakeable and persistent will” of Berlioz (Théophile Gautier).

Unable to find an official post in Paris that would allow him to make a living from his craft, Berlioz went into exile. This marked the beginning of fifteen triumphant years of touring abroad; be it in Germany, Hungary, Russia, England, Vienna or Prague, he performed his innovative works with orchestras that he was forced to reformat in record time. On the verge of exhaustion, he achieved spectacular success and a recognition that was all too often denied to him in Paris,

despite his dazzling *Hymne à la France* and a Marseillaise.

At the age of 55, after three decades of irrepressible music, successes and failures, Berlioz the alchemist completed his most ambitious project: *Les Troyens* [The Trojans] an opera in five acts for four hours of wildly inventive music. Written between 1856 and 1858 and revised until 1863, *Les Troyens* represented the peak of Berlioz's entire artistic career and his most developed work. Its origins go back to his childhood and his reading of Virgil's *Aeneid*, which from then on was never far from his writing. The future masterpiece therefore took shape in his mind for many years before he eventually wrote it, rather late and after much hesitation. It marked a moving and spectacular return to the genius' roots.

The interlude “Chasse royale et Orage” [Royal Hunt and Storm], placed between the third and fourth acts, takes the form of a pantomime with mimed actions to recount a key episode in the romance of Dido and Aeneas: after the Trojans help the Carthaginians to defeat the Numidian ruler Hiarbas, Dido, Queen of Carthage

invites the Trojan leader, Aeneas, to a hunt. But a storm breaks out and the two heroes take shelter in a cave, becoming lovers at the most cataclysmic moment.

As such, it represents the fateful outcome of Dido and Aeneas' love, yet neither sings. Berlioz always believed that the orchestra alone could express as much, if not more, than the human voice when it came to powerful dramatic sentiments. The music opens with an image of the deep African forest, on a stiflingly hot day, with naiads lazing by a pool. Suddenly, a horn can be heard in the distance, causing the naiads to worry and hide, as the Carthaginian hunters come galloping in. Soon a storm begins to brew, other calls of horns can be heard in the forest, and the hunters take shelter. The sky darkens and the rain falls. Bolts of lightning illuminate the scene and, at the peak of the storm, Dido and Aeneas appear. They find a cave and take shelter. It is at this point that we spot nymphs on the rocks, crying "Italy!", the call of destiny that Aeneas knows he cannot resist. Torrents of water flow and grotesque figures can be seen in the near-darkness. Gradually, the storm passes, the clouds dissipate

and the naiads reappear, delighting in the renewed calm.

This symphonic episode, a tribute to ancient tragedies, is violently coloured. Descriptive in form, naturalistic and bucolic in title, it is like a Friedrich or Turner painting, a model of the genre in which emotion reaches its peak amid nature that goes from elegiac to furious. The emergence of the double basses in the slow section at the beginning and the lulling timbres of the woodwinds echo to open up the space and divide it into different musical levels. The hunting horns therefore appear to cut through the landscape and insert themselves between the exuberance of the unspoilt nature and the wind and rain which, for just a moment, appear to sweep everything away, in a fantastical chase begun by the orchestra: in short, this chapter is a cataclysm bursting with thematic and rhythmic virtuosity.

Beyond Berlioz's admiration for Méhul, their respective approach to the motif of the hunting fanfare brings them together here within this programme and allows us to compare the two. While Méhul's overture certainly deserves its popularity,



Projet de décors pour la première des Troyens à Carthage : La salle du trône de Didon, 1863

the fanfares themselves lack originality. Berlioz, however, always uses hunting motifs in unexpected ways: in the “Chasse royale et Orage”, there is not one but several fanfares, each of them with a different rhythm, character and instrumentation. These different themes, initially presented separately, are then brought together at the height of the storm, except for the principal theme of the horn, which differs from the others and reappears alone at the end of the piece, once the storm has passed. In the entire world of music, there is no comparable chapter in terms of imaginative power.

This gigantic work was soon divided into two distinct evenings: *La Prise de Troie* [The Capture of Troy] and *Les Troyens à Carthage* [The Trojans in Carthage], the latter premièred in 1863 at the Théâtre Lyrique in Paris. Berlioz would never live to hear the first evening... This work of fantastic instrumentation, based on the model of the lyric tragedy (inspired by Gluck), is difficult to perform and its wri-

ting is replete with strokes of genius, yet it never yields to the easy charm of many contemporary compositions. These visionary moments and complexity made this major work a far cry from the preoccupations of the Opéra de Paris; although the 1863 premiere was well received, it was an abjuration and an ordeal for Berlioz, who suffered incredible pressure, cuts to the work and cancelled rehearsals, which turned the evening of the première into a minefield. *Les Troyens* in its entirety would have to wait until Karlsruhe in 1890, Paris in 1921 (with cuts) and above all London in 1957, where the work was played in one evening, as Berlioz had intended. Composed at the same time as *Tristan and Isolde*, *Les Troyens* was the opposite of Wagner's masterpiece: Berlioz, the only living composer whom Wagner admired, nevertheless appeared somewhat old-fashioned for choosing a form from the previous century... Despite twenty-two performances, Berlioz was driven by a desire to “send them all to the devil!”

Berlioz knew this devil all too well: among the many musical compositions inspired by the myth of Faust, Berlioz's *La Damnation de Faust* [The Damnation of Faust] indisputably occupies a top-tier position alongside Wagner's *Faust* and Liszt's *Faust-Symphonie*.

Indeed, it is one of those pieces whose fate seems suspended in time. Berlioz's *Damnation de Faust* was a visionary project that took decades to come to fruition before emerging as a masterpiece. After enthusiastically reading *Faust* at the age of just twenty-five, he composed *Huit Scènes de Faust* [Eight Scenes of Faust] in 1828, which he sent to Goethe. Goethe did not reply, causing Berlioz to put his *Faust* (Opus 1 published in 1829), aside and busy himself with other projects.

He only returned to the score two decades later, this time making it a large-scale project, developing a libretto that almost turned it into a real opera, a “dramatic legend” premièred at the Opéra-Comique in December 1846.

His reconnection with Goethe's oeuvre was no doubt rooted in his first trip to Germany, between December 1842 and

May 1843. This led him to return to his work, most of which was completed upon his return to Paris in May 1846. His characters are taken from the plains of Hungary to the banks of the Elbe, from the offices of Doctor Faust to the bedroom of Marguerite, from Hell to Heaven.

He freely adapted Goethe's text recounting the story of Faust, from his irrepressible desire for youth, love and knowledge to his descent into the infernal abyss. But unlike the original text, Faust is damned and never granted salvation or mercy. The piece is heavy with solitude and disillusionment, in which each of the sections begin with aspiration and individual drive before fading away into anonymous nothingness, with the exception of the final scene.

The “Chœur des Soldats et d'étudiants marchant vers la ville” [Chorus of Students and Soldiers Marching towards the Town] comes at the end of the second part of the work: back in his office, in Germany, Faust contemplates the troubles that hound him. He is considering suicide when he hears the “Chant de la fête de Pâques” [Easter Hymn], reminding him of his childhood and the sweetness of prayer.

Mephistopheles then appears, promising him happiness and pleasure, and Faust agrees to follow him. They find themselves in a tavern in Leipzig: “chœur de buveurs, Chanson du rat” [chorus of drinkers, Song of the Rat] struck up by Brander and “fugue sur Amen, Chanson de la puce” [fugue on Amen, Song of the Flea] by *Mephistoles*. Faust remains impervious to these raucous joys. *Mephistoles* then takes him into some groves by the river Elbe. He sings him a lullaby, then calls on the spirits to make Marguerite, the doctor's fantasy of beauty, as Faust sleeps. A dance of the sylphs awakens him, whereupon he can think only of asking *Mephistoles* to take him to see Marguerite. They travel there by slipping into a procession of soldiers and students, marching with joy in their hearts and flowers in their rifles, to the town where the Lady Dulcinea lies.

The soldiers, who “rush forward to feasts or to battles” respond to the students and their academic Latinism “now is the time for drinking and for loving! Short is life

and pleasure fleeting! Let us rejoice!” Their song is reminiscent of others by Méhul and Gossec, of the soldiers of the July Revolution which Berlioz both witnessed and took part in. The chorus of soldiers and students is bursting with sensual desires, calling for the warrior's victory. The canons that accompany them are emphasised by proud trumpets, like that of “the angel” with its prophetic melodies: “The prize is greater”, the soldiers warn the one about to pay for it.

Sadly, *La Damnation de Faust* was received with hostility in Paris. Out of spite, Berlioz never again had the work performed in the capital, but did so throughout Europe, where he achieved the success that France would only grant him after his death on 18 March 1877. The Concerts Colonne would play it one hundred and seventy-two times before the First World War, an unprecedented success. Today, it is an emblematic work, made up of anthology pieces for the orchestra and the choir, and solo arias that are etched into all our memories.



Le Siège de Paris, Ernest Meissonier, vers 1884

Gounod the Immortal

As with Berlioz, some creations need decades to mature before seeing the light of day: such was the case for Gounod's *Faust*. Charles Gounod was 20 when he discovered Goethe's work, and like all young romantics at the time (and the older Berlioz) was fascinated by this tragedy, which he read in translation by Gérard de Nerval. The following year, in 1839, having won the Prix de Rome, Gounod moved to the Villa Medici, taking his precious copy of *Faust* with him and reading it in more depth. In his *Mémoires* [Memoirs], Gounod explains how reading this book was something that remained with him throughout his time in Italy: "I was never without this book, I would take it everywhere with me and write, in sparse notes, the different ideas that I thought might be of use to me when I finally attempted to tackle this subject as an opera, an attempt that was only made seventeen years later." It did indeed take nearly two decades for what would be Gounod's most popular opera

to come to fruition. A new milestone in the gestation of his opera was reached on 6 December 1846, when he attended the première of *La Damnation de Faust* by Berlioz, by which he was deeply moved.

In 1851, he finally composed his first opera, *Sapho*. Five more years had passed when, in 1856, Gounod finally invited a famous librettist, Jules Barbier, to write the libretto for *Faust*. Barbier and Carré drew direct inspiration from the play *Faust et Marguerite* [Faust and Marguerite]. They refocused the libretto on the tragic love story between the old doctor and young woman.

However, the masterpiece had a rocky start: the Opéra de Paris rejected the project, which was then accepted by the Théâtre Lyrique, but three years went by before it was premièred and numerous cuts were made at the demand of the director, Léon Carvalho. After an incompetent tenor was replaced, *Faust*

was finally performed for the first time in March 1859.

Gounod also followed the advice of the painter Ingres, who advised him to replace an aria by Valentin, Marguerite's

brother, with a chorus of soldiers, composed a few years earlier for an opera that was never made, *Yvan le Terrible*. Thus the famous chorus “Gloire immortelle de nos aïeux” [Immortal Glory to our Ancestors] was born.



Projet de décors pour Faust, 1869

In the middle of act four, a subtle woodwind solo begins a simple tune that introduces this melody, which would become the opera's most famous: the fervour of the soldiers returning from the brutality of battle opens this anthology piece of music from the operatic – and later military – repertoire, like the phrasing that gradually becomes more rhythmic, war-like, enriched with brass instruments. The soldiers break into song, with a very pared-back orchestral accompaniment, both themes converging in their powerful song. This orchestral rondo form expresses the at times explosive, at times restrained, at times pensive emotions coursing through these soldiers. Marked by a “Tempo Marziale” or marching tempo, the principal harmony is introduced by the orchestra then repeated by the chorus: a triumphant return of victorious men, fighting for a just cause. Then comes the sweet memories of the ancestors who fought before them and the evocation of the desire to die like them, then the dream of returning home to their wives and children. A building crescendo and brief transitional passage make for a fanfare-led return to the original melody, sung with force. Here,

Gounod's melody is simpler and appears better suited than ever to the rhythm of the text, supported by a fundamentally romantic orchestration; this march is timeless, it is an anthem that resonates in the heart of every man ever to take up arms in service of his country, the only path to this *Immortal Glory*. Claude Debussy had these very fitting words to say in 1906, wonderfully describing this chorus of soldiers: “Gounod's art represents a certain phase of French sensibility. It is the intrinsic essence of beauty that breaks forth with a fatal and silent force when it needs must.”

Gounod would not regret the addition of this page, because on the night of the première, on 19 March 1859, only this chorus and the “Air des bijoux” [Jewel Song] by Marguerite garnered any real applause. According to Carvalho, the audience found the music “unintelligible”. And with just reason: the work broke from the Italian *bel canto* then in vogue in Paris, opting for melodic lyricism over vocal virtuosity. In essence, *Faust* marked the rebirth of French lyric art, something that can also be felt in his many streamlined and understated melodies, the vocal lines

following the natural accentuation of the (now very French) language.

Among the audience, however, was Berlioz, a critic as sharp as he was searing, who realised that *Faust* would quickly become a success. In *Le Journal des Débats*, he praised it in his own way, making a reference to a comic opera premièred by Victor Massé three weeks earlier: “I said, when discussing the *Fée Carabosse*, that it could well be yesterday's success. *Faust* certain to be the success of tomorrow.” Berlioz was right and *Faust*, despite a difficult start, was programmed 57 times for 1859 alone, a record. After Bizet's *Carmen*, it would be one of the most-performed operas in the world and pave the way for its composer's unfailing stardom. It was followed by *La Reine de Saba* [The Queen of Saba] (1862), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* [Romeo and Juliet] (1867), *Cinq Mars* (1877) and *Polyeucte* (1878).

Finally, after *Polyeucte*, Gounod tackled opera once more in 1881 with what was no doubt his most ambitious work: *Le Tribut de Zamora* [The Tribute of Zamora]. Critics were divided, the piece received as many glowing reviews as scathing ones,

and it fell into obsolescence within a few decades. Admittedly, the libretto in four acts by d'Ennery and Brésil, proposed to Gounod in 1878 by the then-director of the Opéra de Paris, Halanzier-Dufresnoy, was not the most innovative: the ambassador of the Caliph of Córdoba, Ben-Saïd, travels to Oviedo to claim their tribute after winning the Battle of Zamora. He captures twenty young women, including Xaïma, who is about to marry the Spanish soldier Manoël Diaz. Diaz decides to save her with the help of Hermosa, a former prisoner of Ben-Saïd, who turns out to be Xaïma's mother. Gounod reworked the poem and its score many times, yet failed to achieve the modern quality he hoped for.

Nevertheless, Gounod's is very much representative of the composer's talent, featuring a lush orchestration for his truly exotic subject, as with the “Danse espagnole” [Spanish Dance] presented here. The latter half of the 19th century in France would see the emergence of a particular form of exoticism, musical Hispanism, following on from the

abundant literary Hispanism that was the theme of many travel accounts, including those of Théophile Gautier. *Tribut de Zamora* draws on this fantasised image of otherness, and above all from the unique qualities of Iberian music, its rhythms and specific instruments, which would

serve as inspiration for many composers including Saint-Saëns, Massenet and his Spanish-themed operas, Edouard Lalo and his *Symphonie espagnole* [Spanish Symphony], to name a few. But before them, it was Bizet and his *Carmen* that set the tone.



Projet de décors pour le Tribut de Zamora : Le Palais de Ben Zaïd, 1881

Bizet “the Mediterranean”

“The day before yesterday, I heard *Carmen*, an opera by a Frenchman named Bizet, and was thunder-struck! So strong, so impassioned, so graceful, so Southern!” These were Nietzsche's first impressions, written in a letter to his sister having attended the first performance of *Carmen* in 1881. Today, however, considering the pride of place that *Carmen* enjoys in 19th-century musical history and despite the instant admiration from the philosopher behind “The Case of Wagner”, the failure of this masterpiece on its first night is astonishing, making it easy to understand the sorrow that would send Bizet the master to an early grave at the age of 37.

Beset by struggle and above all misfortune, the composer's life was a series of disappointments. His career in the theatre and opera only really began in 1863, his *Pêcheurs de Perles* [The Pearl Fishers] at the Théâtre-Lyrique was only performed 18 times, while in 1867, at the same theatre, *La Jolie Fille de Perth* [The Pretty Girl from Perth] was only played 21 times. Bizet then decided to aim higher, composing an *Ivan le Terrible* [Ivan the Terrible] for the Opéra

de Paris, but never succeeded in having the work performed. In a moment of intense bitterness, he told a friend: “If I die of boredom, discouragement and hunger one of these mornings, one might come up with the idea of doing something with *La Jolie Fille de Perth* and *Ivan*.” Might these words have belied a premonition of his early death, the only thing able to bring glory and recognition to misunderstood artists?

Finally, in 1872, he tackled the stage of the Opéra-Comique with *Djamileh*, but despite the kindness of the press, this little masterpiece would disappear after four performances.

It was on 1 October 1872, exactly nine weeks after the première of *Djamileh*, that *L'Arlésienne* [The Girl from Arles] was first performed. The audience's reserved reception of his previous scores appears not to have discouraged the composer, who began to work relentlessly; first finishing *Djamileh*, then composing *Jeux d'enfants* [Children's Games] and *L'Arlésienne* and starting on *Carmen*. Alongside this,

Bizet worked on his two supreme scores, making it hardly surprising that they are written in the same ink, in the same vein, with the same admirable inspiration.

As such, there are also parallels and an almost striking similarity between the music of *L'Arlésienne* and *Carmen*. It is easy to list the many analogies and connections between the two masterpieces. For *Carmen*, the librettists Meilhac and Halévy were more influenced by the characters from Alphonse Daudet's play than the story by Prosper Mérimée. Georges Bizet, his mind occupied by *L'Arlésienne* which he was composing at the time, appears to have been unable to detach himself from Daudet's heroes, so much do they appear, almost prolonged, in *Carmen*. In some ways, *L'Arlésienne* was the brand-new first draft for *Carmen*, and it is in the latter that all Bizet's genius was fully revealed, all guns blazing.

As with the overture of *L'Arlésienne*, the prelude to act I one of *Carmen* features three recurrent motifs: the “Marche du Défilé de la Quadrille” (March of the Toreadors) which corresponds to the “Marche de Turenne” in *L'Arlésienne*; the

refrain of the Toreador Song which introduces Escamillo and replaces the melodic motif of the Innocent; the theme of fate or the theme of the “gypsy-girl” Carmen, which is in the same vein as the theme of the mysterious *Arlésienne*. In the “Marche du Défilé de la Quadrille” [March of the Toreadors] that opens the lyric tragedy, which Nietzsche called “a magnificent circus din”, we are invited into the excitement of the games of the ring, the euphoria and the gushing of blood. The second motif, also a marching rhythm, is the refrain of the couplets that Escamillo sings in act II; here, the refrain that characterises the toreador bursts forth, with woodwind and strings, over the pounding of the brass, after the orchestra ascends in thirds. The hero of the festival makes a dominant appearance before quickly disappearing, followed by the resumption of the “Marche de la Quadrille”, which is interrupted by a sudden silence. It is only at the end that the clarinets, bassoons and cellos bring the motif, by turns capricious and tragic, that aligns the heroine of the piece with fate and death, to which she ultimately falls victim, having been its instrument. This leitmotiv of just 5 notes, again according

to Nietzsche, is “an epigram on passion, the very best thing that has been written on this subject since Stendhal”.

Then in act I, the call of the valve horns backstage announces the arrival of the mounting guard. The changing takes place to an allegro march, played by two small flutes, followed by valve horns and then strings. For military episodes, instead of bugles or trumpets, Bizet uses valve horns, French horns and trombones. The “Chœur des Gamins” [Children's Chorus] that follows shows us Bizet's extraordinarily free and subtle working model. The composer filled this childlike song, again in the form of a march, with a host of creative trifles and technical inventions, drawing on his virtuosity and innovative genius.

Finally, in act IV, as the curtain rises, Sevillanos, Sevillanas and children rush to enter the ring. Hawkers tout for customers. The first soprani offer fans; the second, oranges; the first tenors, the programmes; the second basses, wine; the second tenors, water and the first basses, cigarettes, The chorus is juxtaposed with the glimmering orchestra, which, as in

the first act, describes the hustle and bustle of the masses, eager to applaud the champions of the bull run as they pass by. The bassoons launch into the first four bars of the March, which has already been heard as the initial theme of the prelude. The clarinets unite with the bassoons, when the children cry: “There they are!” The procession of bull-fighters begins. It is led by the detachment of alguazils who are jeered at, first by the children, then all the other on-lookers. After this, the children in turn announce the Chulos, the Banderilleros and the Picadors, hailed by the choruses and orchestra, the latter all the while performing and tirelessly repeating, with mounting excitement, the “Marcha Torreira”. The bassoons inform us of the approaching espada as they take up the March of the Toreadors once again. The flutes and clarinets play in unison with the bassoons. Escamillo finally appears, beside Carmen, glowing with pride and happiness. In his honour, the choruses launch into a fortissimo and “very rhythmic” refrain of the Toreador's Song. Acclamations sound out from the crowd,

while the orchestra, in a thunderous tutti, repeats the all-consuming March.

The public reception at the 1875 première remained reserved, even hostile: this subject of a liberated woman was too much for the bourgeoisie at the time to take, with some newspapers even comparing the heroine to a “female vomited out of hell”.

It was the same for *L'Arlésienne*, premièred a few years earlier – neither the tragedy itself nor the stage music had any real success. Bizet therefore extracted a first orchestral suite, which was played for the first time at the Concerts Padeloup on 10 November 1872; this, on the other hand, was an immediate success. In 1879, four years after Bizet's death, his friend Ernest Guiraud took it upon himself to create a second orchestral suite, introducing other sections of the initial stage music: the *Marche des Rois* [March of the Three Kings] is repeated in canon in the

final part of the reworked production, here as our *Farandole*. The composer plays on both the resemblance to the original, traditional music and the distance from it due to the skilful orchestration: on the one hand, he imitates the traditional Provençal instruments, Basque tambourines, bachas and galoubets and, on the other, creates a complex canon that accelerates towards the apothecotic image of a Provençal *balèti*.

As such, the word “Mediterranean” employed by Nietzsche to characterise the entire oeuvre of Georges Bizet, turns out to be profoundly accurate: there is no other score that translates with such intensity, in the radiant landscapes of Provence and Spain, their burning sunshine, their fiery regions, their “scandalous” women and the inevitability of human passion. The most French-accented pages of “Spanish-style” music ever to be written!



Illustration de presse de L'Arlésienne, 1885



Combat devant l'Hôtel de ville, Jean-Victor Schnetz, 1833
"Napoléon a eu son Waterloo, Charles X ses journées de Juillet", Chateaubriand

A Fanfare Finale

Having conjured up foreign lands, marches and dances with melodies from elsewhere, yet resolutely French, both in terms of their author and their form, we felt it was only right to return to songs that, in their own right, epitomise this immortal France today.

First comes the march still sung out on the often-wet cobblestones of the Champs Elysées on the day we remember the Storming of the Bastille. Rooted in history, its legend evokes the bloody episodes sustained by the French nation and its military power.

Louvois had founded the royal army. Carnot formed the national army. It was customary for the regiment to bear the name from where it operated, such as “Royale-Picardie” or “Auvergne”. In 1791, at the behest of the Minister of War, Narbonne, the French armies began to be named after the territories they had to defend: the Army of the North, the Army of the Alps or the Army of Italy. In that year, France had three armies that would become the Army of the North, the Army of the Centre and the Army of the Rhine.

On the cusp of the 1794 campaign, Carnot decided to focus his efforts on Belgium, leaving a curtain of troops to face the Prussians stationed to the East and moving with the Army of the Moselle up the Sambre to join with the Army of the Ardennes.

The new army, tasked with operating at the confluence of the Sambre and the Meuse, was naturally named the “Army of the Sambre and Meuse”, a title it retained for the three years it would operate in this field. It was formed on 29 June 1794, made up of the right wing of the Army of the North, the Army of the Ardennes and the left wing of the Army of the Moselle. It was led by the generals Hoche and Jourdan and among its ranks were the famed Kléber, Marceau, Bernadotte, Lefebvre, Soult, d'Hautpoul, Mortier, Championnet and a man by the name of Ney, one of the great military minds whose memory adorns street names to this day.

Until 1870, France was driven by the legends of glory of this revolutionary period, and military music was omnipre-

sent: patriotism was at its peak in hearts and minds.

Then came the disastrous war with Prussia. France was overwhelmed by the Prussian army's agility and the incompetence of its generals, who were not the same as those of 1793 or 1805. The day after France's defeat at Sedan, the country lost the Alsace and a part of Lorraine and the Vosges. The Empire no longer existed, and a period of turmoil followed that would see the end of the Empire and the advent of the Third Republic.

With France's national pride bruised, Cezano, like many musicians, chose to compose a song that he gave the restrictive title "Le régiment de Sambre-et-Meuse" [The Regiment of Sambre and Meuse], set to music by Robert Planquette. Against the popular, upbeat tune, the text affirms the values of the time and attempts to rise above the bitterness of defeat. The piece was given a second wind thanks to the rising popularity of music halls and cabarets of the Belle Epoque, becoming an anthem of resistance taught to schoolchildren as part of the Third Republic's education programme. *Sambre-et-Meuse* accompa-

nied Dreyfus' degradation ceremony in 1895, a parody of justice intended to purify the army's honour. Twenty years later, in the middle of the First World War, the French government chose this same song to accompany traitors to the firing squad. In 1914, French soldiers and civilians launched into loud renditions of Cezano's war song at every station in France; the mutineers of 1917, meanwhile, deviating from the "Paths of Glory", rejected them.

The Army of Sambre-et-Meuse enjoyed the greatest glory before its limelight was stolen by the Army of Italy. Of course, as a poet, Cezano's is not a historical account of proven facts, but he does make an allusion to the retreat from the Austrians in 1796, and another to Bonaparte's famous declaration upon taking command of the Army of Italy: "Soldiers, you are naked, ill-fed...", which reappears with "Glory was their food, they had no bread, no shoes...".

As with Gounod, *Sambre & Meuse* aims to exalt an immortality that only a heroic death while serving the Motherland can confer: "The Regiment of Sambre and Meuse received death with the cry of

liberty, but its glorious history shall earn it immortality.”

This is not the immortality of cemeteries; it transcends and elevates, it is the beating heart of our nation's values, which resonates with so many struggles and battles: it embodies all that is most noble in the French spirit.

From 1792, the Army of the Rhine – the neighbour of the Regiment of Sambre and Meuse – had been engaged in a fierce battle with Austria. This struggle would be immortalised by a young captain garrisoned in Strasbourg.

On the night of 25 April 1792, Claude Rouget de Lisle wrote the “Chant de guerre pour l'armée du Rhin” [War Song for the Army of the Rhine], intending to galvanise the soldiers and volunteers who had enlisted to defend the imperilled motherland. The song was a resounding success. It was taken up by the soldiers of Montpellier and Marseille as they travelled to Paris. This is why, when the French Republic was proclaimed on 22 September 1792, this song of the new regime was formalised under the title *Hymne des Marseillais* and, ultimately,

decreed as the “national song” in 1795 with the title *La Marseillaise*.

The authorship of *La Marseillaise*, which might instead have been named *La Strasbourgeoise*, remains in dispute: in a nod to the 17th-century, which saw an Italian by the name of Lulli write some of the most beautiful pages in French musical history, could our national anthem have been composed instead by a certain Giovanni Battista?

One manuscript of Giovanni Battista Viotti's *Tema e variazioni* [Theme and Variations], rediscovered in 2013, sows confusion and even astonishment: while many works, including by Mozart with his *Piano Concerto No. 25* (1786), Jean-Baptiste Grisons with the prelude to his *Esther* (1787) and even the *Württemberg Anthem* may be vaguely reminiscent of *La Marseillaise*, the one by the Piedmontese Viotti, the future director of the Opéra de Paris, appears its unequivocal birth certificate. This piece was dated 1781, 11 years before Rouget de Lisle's “composition”. But would Rouget de Lisle, then in Strasbourg, have heard the work by Viotti, himself in Paris at the time?

The mystery remains unsolved and the debate open: is *La Marseillaise* the pure creation of an officer from the Jura, the pristine creation of a patriot driven by the fight against tyranny? Or is it nothing more than a common-or-garden piece of plagiarism dressed up as a revolutionary anthem? How can we reconcile the legend of a hurried composition, with words and music in a single feverish night, and the quality of the work, its longevity, the admiration that garnered so quickly and for such a long time?

Let us allow some doubt to linger, for the music more than the lyrics, while pointing out that it was indeed the body of Rouget de Lisle that, on 14 July 1915, was moved from the cemetery at Choisy-le-Roi to the Hôtel des Invalides, where it was received by President Poincaré.

La Marseillaise was a feature of every revolutionary day from 10 August 1792. One orchestration by Gossec was presented at the Opéra de Paris on 30 September, for a piece entitled *L'Offrande à la Liberté* [The Offering to Liberty], a dramatisation frequently performed during the Revolution (120 times between September 1792 and

September 1795!). Another orchestration was composed by Méhul in 1795, when *La Marseillaise* became a “national song”. It was then abandoned under the First Empire.

Although they were contemporaries, Rouget de Lisle and Berlioz never met, but the latter, in his *Mémoires*, recounts an exchange of letters which, in just a few words of utterly elegant romanticism, offers a wonderful illustration of this monumental pair from our country's musical history:

“We do not know one another, Mr Berlioz; would you like us to become acquainted? Your mind appears to be an ever-erupting volcano; in mine, there has never been anything but a straw fire that goes out while smoking a little longer. But in the end, were the profusion of your volcano and the debris of my straw fire to be combined, it might result in something.”

Letter from Rouget de Lisle to Berlioz,
November 1830

And what a “result”, what a “volcano” this *Marseillaise* was, an orchestration for tenor, two choruses and a large orchestra, that Berlioz bequeathed to posterity!

With its alternating verses from the soloists and the refrains of the choruses, the great master's arrangement is highly evocative of Méhul's *Chant du Départ*, continuing the tradition of the monumental concerts of the 1789 Revolution.

In addition, on 29 July 1830, at the same time that Eugène Delacroix painted *Liberty Leading the People*, the young Berlioz had just won the Grand Prix de Rome. From his window at the institute, where the aristocracy of the Faubourg Saint-Germain sought refuge, he heard the whistle of bullets, the pounding of cobblestones and the fervour of the insurgents. Armed with a pistol, he went down the stairs, walking through corridors packed with frightened families, women, children and the elderly. Berlioz came across a group of insurgents boasting of having taken part in "the capture of Babylon": in fact, this was the storming of the barracks of the Royal Guards, located on rue de Babylone. A few barricades away, at the Palais Royal, a group of musicians was on a quest to support the insurgents. The crowd was growing before the composer's very eyes, as he weaved in and out of it, following the

people to the neighbouring Colbert gallery: upstairs, standing under the large glass dome, Berlioz played the people of the *Trois Glorieuses* their heartfelt song that had hitherto been shunned. Who better than Hector himself to recount this epic tale:

"The proposal was accepted, and we began La Marseillaise. With the first bars, the seething mass at our feet stopped and fell silent. The silence was no less profound nor solemn than at St Peter's Square, when the pope gives his urbi et orbi blessing from the papal balcony. After the second verse, people remained quiet; after the third, the same silence. I had not expected it. On beholding that vast concourse of people, I remembered that I had just arranged Rouget de Lisle's song for double chorus and full orchestra, and that instead of the words "tenors and basses" I had written instead in the tablature: "Everyone with a voice, a soul and blood in his veins." Ah-hah! I said to myself, this is perfect. I was therefore extremely disappointed by the obstinate silence of our listeners. But by the 4th verse I could contain myself no longer, and I cried to them: "Confound it all – sing!" The great crowd roared out its "Aux armes citoyens!" with the power and precision of a trained choir. Imagine: the

gallery that leading into rue Vivienne was full, that the one into rue Neuve des Petits-Champs was full, that the middle rotunda was full, that these four or five thousand voices were piled up in a sound-room closed to the right and left by the plank walls of the shops, at the top by stained-glass windows, at the bottom by resounding flagstones, and one must also remember that most of the singers, men, women and children, trembled “still from the emotion of the fight the previous fay, and one might imagine the effect of this fiery refrain... I fell to the ground, quite literally [...].”

It is now our turn to quite literally fall to the ground after exploring these tutelary figures of great French music: Méhul, Gounod, Bizet, Berlioz... All of them, through their arts and their struggle – both political through words, and aesthe-

tic through notes and style –, helped to elevate our France in the Concert of Nations. All of them revolutionaries through their genius ability to create, to overturn, to transcend the established form, they embody what Cezano called “these proud children of Gaul”: the children of Valmy, the “Brave” of Austerlitz, at Sedan, “Those at Verdun”, at Vercors... All have earned the right to – as Sacha Guitry asserts in his film *Si Versailles m’était conté...* [Royal Affairs in Versailles] (1954) – “descend the world's most beautiful staircase”, and in doing so become part of this historic tradition, this heritage that commands the respect and admiration of all beings with “a voice, a soul and blood in his veins.” It is now our turn to sing “Immortal Glory to our Ancestors”: let's strive to be worthy of it!



Rouget de Lisle chante la Marseillaise chez le maire de Strasbourg.

Rouget de Lisle chante la Marseillaise chez le maire de Strasbourg, dessin de Hansi dans L'Histoire d'Alsace, 1913

An alle Ruhmestaten Frankreichs

Von Bérénice Gallitelli

„Der Fremde täuscht sich nicht, er nimmt in Versailles die Vergangenheit und vielleicht auch die Zukunft wahr. Versailles ist der edelste und überzeugendste Botschafter Frankreichs“

La Varenne, Versailles, 1958

Die Diskografische Sammlung **Château de Versailles Spectacles** feiert ihre 100. Ausgabe

Das Jahr 2009 war in Versailles das Jahr einer Wiedergeburt: Die Königliche Oper erhielt ihre alte Seele zurück, ihr Leben, sogar ihren eigentlichen Zweck. Das Versailles des *Grand Siècle* ist eine wahre Opernbühne, in der es um Sein und Schein, um Raum und Musik und um die ewige Repräsentation seiner augustusischen Bewohner geht.

Versailles und seine Musik, die von der Bühne bis zu den Balkonen der Königlichen Oper oder von der Empore bis zum Chor der Kapelle des Sonnenkönigs erklingt, stehen für ein künstlerisches und historisches Erbe und bewahren das Bild, das uns allen, wie ich glaube, lieb und teuer ist, der Raffinesse

und Sinnlichkeit, die als „à la Française“ bezeichnet wird, einer ganzen Epoche, die auch eine besondere Lebenskunst ist. Die Seele eines Ortes, dieser schweren und stummen Steine, ist jene, die belebt und dem, was schläft und schlummert, Leben einhaucht. Sie ist der Schwung eines tanzenden Lullys, der Bogenstrich eines Marin Marais, sein „substanzielles Mark“.

Bei dieser ersten Wiedergeburt einer inzwischen namhaften Bühne und ihrer musikalischen Saison, die von einem seinem Schrein treu gebliebenen Repertoire geprägt war, stand für uns ein ganz besonderer Wunsch im Vordergrund: diese flüchtigen Melodien und Gesänge festzuhalten, diese musikalischen Augenblicke der Gnade zu erfassen und sie als Zeugnis für unser Jahrhundert zu hinterlassen, in dem

die Musik nunmehr mehr konsumiert wird, als dass man sie hört und genießt.

Seit 2018 bewahrt unsere Reihe von Aufnahmen und Aufzeichnungen, die vollständig im Schloss von Versailles aufgenommen wurden, so die Erinnerung an die Konzerte, die die Handschrift der Königlichen Oper und der Königlichen Kapelle tragen. Diese von manchmal verkannten oder gar vergessenen Komponisten verkörperte Musik wird in diesem Versailles, das nun von Musik von der Morgendämmerung bis zur Abenddämmerung der Zeitalter erfüllt ist, gebührend gewürdigt. Als physisches Objekt ist der Tonträger ein Erinnerungsstück an Momente, die in der Zeit stehen geblieben sind, die uns eine Geschichte, eine Tradition näher bringen, und in diesem Sinne bleibt er unverzichtbar. Er ist die Materialisierung einer Vorstellung, der er Gestalt verleihen möchte, er ist die Strenge der Schöpfung und Neuschöpfung: Er ist ein vollwertiges Kunstobjekt, das es nun zu bewahren gilt.

Ludwig der Große, der sich der theatralischen und opernhafte Natur seines Palastes bewusst war, schrieb eines Tages an den Dauphin von Frankreich: „Wir sind

uns ganz der Öffentlichkeit verpflichtet“. Wir sind überzeugt, dass wir dem Zweck dieses ersten Versailles treu bleiben, indem wir seine Musik so vielen Menschen wie möglich zugänglich machen. Niemand entkommt seinem Symbol: Er ist dem Höfling, all dem Luxus und dem Licht einer vergangenen Welt, er ist das Frankreich des *Ancien Régime*.

So ist es erstaunlich, dass wir zu unserem hundertsten Erscheinen einen Tonträger herausbringen, der einer Fanfare aus Militärmärschen und Opernmelodien gewidmet ist, die sinnbildlich für die Republik stehen. Eine symphonische Ode an die französische Nation, vertont von Gounod, Berlioz, Bizet und Méhul... Die Erben der Revolution von 1789, die das Versailles der französischen Könige in Blut auflöste!

Es ist festzustellen, dass der französische Patriotismus nicht auf der Liebe zur Vergangenheit und einer bewährten gemeinsamen Geschichte beruhte, sondern auf einem gewaltsamen Bruch, einer Tabula rasa der Sitten und Überzeugungen, auf der die einstigen Schutzfiguren ebenso viele geisterhafte und alptraumhafte Visionen

verkörperten, die es zu dekonstruieren und zu vergessen galt. Das Todesinstrument von Monsieur Guillotin, dem schwarzen Symbol unserer Revolution und ihres Terrors, hat mehr als nur den Kopf mit einem lauten Schlag von seinem Körper aus Fleisch und Blut getrennt, sondern auch einen anderen abgetrennt: den eines bestimmten Frankreichs, um schließlich ein neues entstehen zu lassen.

Dieser Wendepunkt in unserer Geschichte, zwischen dem Zusammenbruch einer vergangenen Welt und dem Aufkommen der nächsten, andersartigen, unbekannteren Welt, veranlasste einen Chateaubriand, einen nunmehr entwurzelten Denker und Dichter, auf dem Höhepunkt seines Lebens zu folgender Aussage: „Für die Royalisten liebte ich die Freiheit zu sehr; für die Revolutionäre verschmähte ich die Verbrechen zu sehr“. Was ist zu tun, wenn man an der Vergangenheit, ihren Traditionen, Symbolen und Heldentaten hängt und dennoch die Zukunft begreifen möchte? Die Vergangenheit ist keine Quelle und keine Wurzel mehr, sodass nur noch diese Kluft zwischen Traditionen und Moderne besteht.

Wie die Klinge des Henkers musste jedoch entschieden werden: die Vergangenheit mit ihren Verrätern und Despoten oder die Zukunft und dieser neue Patriotismus der souveränen Nation. So schien es, als sei das Franzosentum kein durch die Geburt, durch die Abstammung der Väter greifbarer Fakt, sondern als eine der Willenskraft der Individuen überlassene Wahl, wie ein Kind, das über seine Berufung entscheidet. Auf der einen Seite Loyalität und Gefolgschaft gegenüber den Spuren einer endlichen Welt, die sich in der Person des Königs und seiner Erben konzentrieren, auf der anderen Seite die völlige Hingabe des eigenen Wesens an die Nation ohne Bedingungen oder Zugeständnisse und der Stolz, dazu zu gehören.

Fast fünfzig Jahre später rettete Ludwig Philipp, König aller Franzosen, Versailles, das steinerne Meisterwerk von Mansart, das aus dem Sonnenstrahl eines Königs hervorgegangen war, vor der Zerstörung, indem er es zu einem Museum machte. Fast zweihundertfünfzig Jahre später werden die Mächtigen der Welt in demselben strahlenden Symbol unserer geschundenen und verleugneten monarchischen Geschichte mit großem Pomp empfan-

gen. Fast zweihundertfünfzig Jahre später gibt die Königliche Oper von Versailles mit dem Chor der Französischen Armee und dem Orchester der Republikanischen Garde ein Repertoire von Musikstücken, die für die Nation symbolisch sind, in einem Konzert zum Besten!

Ist Chateaubriands Zerrissenheit zu einem Paradoxon geworden? Oder wäre dies schließlich nicht die wahre Geburt der französischen Nation? Denn schließlich verteidigt man die revolutionäre Tradition unseres Landes, indem man den Menschen vergangener Zeiten verteidigt. Durch die Unterscheidung des Vaterlandes vom Staat und seinem Regime findet Chateaubriands Tortur ein Ende: Diejenigen, die wie der als „hinkender Teufel“ bezeichnete Herr de Talleyrand nicht allen Regimen, nicht der Nation, nicht dem König, sondern dieser ewigen Einheit, die sich dahinter verbirgt, Frankreich, dienten, waren schließlich die Väter des französischen Patriotismus.

Für dieses ewige Frankreich sollten wir uns bemühen, die Grundlagen seines Gedächtnisses zu erweitern, indem wir alle Dimensionen seiner Gründungen einbeziehen: Dieses Frankreich wurde im Jahr

496 geboren, es ist auch das Frankreich der Könige, der ersten Erbauer von Kathedralen, Stein- und Kartenschlössern und der ersten Väter der alten und modernen Nation. Dieses Frankreich ist dasjenige, das in seiner monarchischen wie republikanischen Geschichte liebevoll zwischen goldenen Zeiten und dunklen Stunden zu unterscheiden weiß. Dieses Frankreich ist nicht das Frankreich des reinen Tisches, sondern das Frankreich einer gewissen historischen Kontinuität, die zugesteht, dass unsere Republik, die wir heute „mit den Rufen der Freiheit“ besingen, nicht auf den Trümmern der Tradition, sondern durch sie errichtet wurde.

Dieses Frankreich, ohne Wenn und Aber, ohne Bedingungen und Versailles als Zeichen seines strahlenden Ruhmes!

„Wir besitzen kein anderes Leben, keinen anderen Lebensstrom, als die Schätze der Vergangenheit, die von uns verdaut, assimiliert und neu erschaffen wurden. Es gibt kein vitaleres Bedürfnis als das nach der Vergangenheit.“

Simone Weil, *L'enracinement*
[Die Vewurzelung], 1949

Oden an Frankreich

Im Zuge der Revolution und vor allem des Kaiserreichs entwickelte Frankreich ein sehr starkes Nationalgefühl, das sich in heftiger Opposition zur Vergangenheit und ihren Traditionen befand - sowohl in musikalischer als auch in kultureller und politischer Hinsicht - und das nicht nur das französische, sondern auch das gesamte europäische Musikrepertoire während des gesamten 19. Jahrhunderts inspirierte. Die große Zahl der eingesetzten Musiker, die Aufführungen unter freiem Himmel und die zunehmende Präsenz von Harmonieinstrumenten führten in Frankreich zu einer neuen ästhetischen Betrachtungsweise: Sowohl die Musik als auch das Theater wurden zu einem politischen Forum, und die Oper sollte „erzieherisch“ wirken, wie ein Erlass des von Danton geleiteten Konvents vom 2. August 1793 belegt, der verlangte, dass die Theater nur noch Werke aufführen sollten, die die republikanische Ideologie predigten. Das grundlegende Ziel von Künstlern ist es daher, das Publikum zu „belehren“ und es um gemeinsame, akzeptierte und anerkannte Werte zu versammeln. Die Französische Revolution brachte somit

große demokratische Begeisterungstürme für Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit und Vaterland hervor, die sich weitgehend in den lyrischen Werken dieser Zeit wiederfinden.

Diese Werte der Republik, die zum Leitmotiv der Opernlibretti wurden, diese neue, patriotische und zu Herzen gehende Musik erreichte ein immer größeres Publikum, das die Symphoniehallen, die Opernhäuser und die „Plätze der Revolution“, oftmals die ehemaligen „Königlichen Plätze“ unserer Städte, füllte.

In diesen Jahren erblickten zahlreiche nationale Feiern und Feste das Licht der Welt, deren einigende Kraft und die des Massengesangs das Schreiben patriotischer Hymnen und Lieder durch die besten Komponisten dieser Zeit förderten, von denen einige eine breite Popularität erreichten: Die Noten lassen im wahrsten Sinne des Wortes im Gleichschritt marschieren. Auch die Staaten, die Erben der Königreiche, haben sich mit diesem außergewöhnlichen Instrument der

Einflussnahme ausgestattet, um die Front zu unterstützen, die Truppen zu galvanisieren, Siege zu feiern und Niederlagen zu betrauern und die Erinnerung daran zu bewahren.

„Wenn ein Mann nicht im Gleichschritt mit seinen Kameraden geht, dann liegt es

womöglich daran, dass er den Klang einer anderen Trommel hört. Er möge dann im Rhythmus der Musik gehen, die er hört, auch wenn sie gemessen oder weit weg ist.“

Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois* [Walden oder das Leben in den Wäldern], 1854



Nature morte aux attributs de la Gloire, Anne Vallayer-Coster, XVIIIème siècle

Méhul der Revolutionär

Étienne Nicolas Méhul, der das Programm dieses Tonträgers eröffnet, ist der beste Vertreter dieser Generation von „engagierten“ Künstlern: Der Komponist, der unter dem Ancien Régime geboren wurde und während der Restauration starb, durchlief wie Chateaubriand diesen Wendepunkt der französischen Geschichte mit seiner Partitur in der Hand und diente nacheinander den verschiedenen Regimes, die ihren musikalischen und politischen Doktrinen folgten.

Schon in jungen Jahren bemerkenswert musikalisch begabt, begann Méhuls Berufung an der Orgel der Abtei von Laval-Dieu. 1778 ging er nach Paris, wo er seine musikalische Karriere mit Bearbeitungen von Arien aus populären Opern begann: Seine 1782 im Pariser Concert spirituel aufgeführte *Ode sacrée* [Heiligenode] wurde positiv aufgenommen. Er wurde Gluck (1714-1787) vorgestellt, der sich zur Aufführung seiner *Iphigénie en Tauride* in Paris aufhielt, und dieser Mentor ermutigte ihn und führte ihn zur Oper: Obwohl er sich hauptsächlich der Oper widmete, wurde Méhul wie einige andere sehr große

Musiker Opfer der extremen Popularität von zwei oder drei seiner Meisterwerke, die nicht aus seiner Opernproduktion stammten. Zusammen mit Gossec verkörperten sie die „offiziellen Musiker der Revolution“ und ihrer demokratischen Bestrebungen. So verdanken wir ihm mehrere Melodien, die Einzug in unser Volks- und Militärrepertoire gefunden haben: *l'Hymne à la raison* [die Hymne an die Vernunft], *l'Hymne à Bara et Viala* [die Hymne an Bara und Viala], *le Chant des victoires* [das Lied der Siege], *l'Hymne du 9 Thermidor* [die Hymne des 9. Thermidor], *le Chant funèbre à la mémoire de Feraud* [das Trauerlied zum Andenken an Feraud], *l'Hymne à la Paix* [die Hymne an den Frieden], *le Chant du retour* [das Lied der Rückkehr] und vor allem *le Chant du Départ* [das Lied des Aufbruchs], das ihm Unsterblichkeit sicherte.

Der Legende nach wurde Méhul während eines Abends bei Sarrette, einem Musikwissenschaftler der damaligen Zeit, der Text von Marie-Joseph Chénier vorgelegt: Dieser lehnte sich auf den Rand eines Kamins und komponierte innerhalb

kürzester Zeit die Musik zu dieser feurigen Hymne. Das zur Erinnerung an den Sturm auf die Bastille gedachte Lied wurde zum ersten Mal am 4. Juli 1794 in Paris bei einem Konzert im Jardin des Plantes gehört: Es war ein großer Erfolg, und die Partitur wurde sofort in einer Auflage von 18.000 Exemplaren gedruckt und an die Armee verteilt, deren Regimenter die Refrains auf dem Schlachtfeld anstimmten, auch im Kaiserreich, wo es ab 1804 die offizielle Hymne war, da Napoleon es der *Marseillaise* vorzog.

Als musikalisches Tableau in sieben Strophen, die jeweils von einer Stimme oder einem kleinen Chor gesungen werden und von einem Refrain unterbrochen werden, spiegelt dieses „Lied der Krieger“, der *Chant du Départ* jene universelle Dimension wider, die die Französische Revolution in der Zeit des Zusammenbruchs der Monarchien in Europa besaß: „Zittert, ihr Feinde Frankreichs, ihr Könige, trunken von Blut und Stolz“ und die Anspielung in der vierten Strophe auf die beiden Kinder Joseph Bara und Joseph Agricol Viala, die zu Märtyrern der Republik erhoben wurden, die vor den Royalisten aus der

Vendée, die sie aufforderten, „Vive le Roi“ (Es lebe der König) zu rufen, nicht zurückschreckten. Sie zogen es vor, „Es lebe die Republik!“ zu rufen, und besiegelten damit ihr Schicksal. Der Mensch, wie auch das Kind, ist in erster Linie ein Bürger, der sich angesichts des Despotismus erheben, kämpfen und für diese Freiheit, die ihn definiert, sterben muss.

Der Refrain hingegen wird zum Sinnbild für die Verteidigung des Landes und der Werte Frankreichs, ein patriotisches Lied zur Verherrlichung des Soldaten im Kampf, des Widerstandskämpfers im Maquis siehe einen Präsidenten im Wahlkampf ... (Giscard d'Estaing)

„Jugend, vergiss nicht, dass sie in deinem Alter waren, die, die fielen, damit du frei geboren werden konntest. Und vergiss nicht, dass die Freiheit niemals sterben wird, solange es Männer und Frauen gibt, die bereit sind, für sie zu sterben.“

Maurice Druon, französischer Schriftsteller und Widerstandskämpfer

Méhul lässt sich jedoch nicht auf dieses berühmte Lied des Aufbruchs reduzieren, und seine Produktion lässt ihn zu einem wichtigen Glied in der Geschichte der französischen Musik zwischen dem Ende der Aufklärung und dem Beginn der Romantik werden. Trotz seiner Lehrtätigkeit bei der Gründung des Nationalen Konservatoriums für Musik im Jahr 1795, wo er Professor für Komposition und neben Grétry, Gossec, Lesueur und Cherubini einer der fünf Inspektoren der Studien war, hörte Méhul nicht auf zu komponieren: *Ariodant* (1798), worin große dramatische Arien und einfache Romanzen nebeneinander bestehen, während das Orchester einen immer größeren Anteil an der Führung des Dramas übernimmt, *Le Pont de Lodi* [Die Brücke von Lodi] (1797), *Adrien* (1799), der am 14. Juli 1800 zur Feier von Marengo in den Invalidendomen aufgeführte *Chant de triomphe du 25 Messidor* [Triumphlied vom 25. Messidor] mit 2 Orchestern, 3 Chören und 1 Frauenchor mit Harfenbegleitung, eine gewagte Instrumentalisierung, die Berlioz beeindrucken sollte. Das durchschlagendste dieser Werke war

die Bouffe-Oper *Irato* (1801), die Méhul dem General Bonaparte widmete, dessen Salon in La Malmaison er eifrig besuchte. Im Gegensatz dazu wurde Joseph im Jahr 1807 eher skeptisch aufgenommen und erlangte erst Gunst, nachdem er sich in Deutschland durchgesetzt hatte. Später von Napoleon als bestes lyrisches Werk des Jahres ausgezeichnet, etablierte sich Joseph als Méhuls Hauptwerk und verblieb schließlich fast 150 Jahre lang im Repertoire der Komischen Oper. Alle Werke Méhuls, darunter auch *Uthal* (1806), beweisen seine Wissenschaft der Instrumentation, sein Gespür für eine aufkommende Romantik, aus der immer wieder melodische Erfindungen hervorsprudeln.

Seine Opern brachten jedoch nicht den gewünschten Erfolg, weshalb er sich der symphonischen Musik zuwandte und vier Symphonien komponierte. Diese um die Jahrhundertwende entstandenen Werke lehnen sich recht deutlich an die aufkommende Romantik an, viel mehr als an die Haydnsche Tradition, und führen damit die französische Symphonie einen entscheidenden Schritt weiter. Sie beeindrucken vor allem durch die Energie, die

sie durchströmt und die an einige Werke Beethovens erinnert - und das, ohne dass Méhul die Partituren des deutschen Genies kannte! Er verfasste damit die schönsten französischen Symphonien aus der Zeit vor der *Fantastique* (Berlioz).

Méhuls am 12. Floreal im Jahre V (1. Mai 1797) im Favart-Theater uraufgeführter *Le Jeune Henri* [Der junge Heinrich] überstand ebenso wie das *Chant du Départ* die Windungen der Revolutionsjahre und etablierte sich als Meisterwerk des französischen Repertoires. Diese Oper war allerdings ein klägliches Misserfolg: Das Publikum des Direktoriums pfiff so sehr, dass die Aufführung nur mühsam zu Ende gebracht werden konnte. Das Werk erlebte keine zweite Aufführung und das Libretto gilt heute als verloren: Von der Partitur sind nur Fragmente und die Ouvertüre erhalten, die unter dem Titel *La Chasse du Jeune Henri* [Die Jagd des jungen Heinrich] der Nachwelt erhalten geblieben ist. Das Thema, das auf einer Jagdepisode von Heinrich IV. basiert, der die unparteiische und gerechte königliche Macht verkörperte, konnte trotz seiner Neufassung im Laufe der Geschichte nicht überzeugen.

Aufgrund der Stimmung im Frühjahr 1797, als sich das Direktorium durch Gewaltanwendung und blutige Repressalien gegen Jakobiner und Monarchisten über das normale Maß hinaus aufrecht erhielt, war jede noch so kleine royalistische Anspielung, obwohl sie durch den Mythos des Guten Königs Heinrich, der durch die Versöhnung zwischen der königlichen Macht und dem revolutionären Elan der frühen 1790er Jahre gemildert wurde, beschönigt wird, mit einer konterrevolutionären und despotischen Bedeutung belegt, die für ein überzeugtes und vom Terror geplagtes Publikum unhörbar ist. Zumal das Theater zwischen 1795 und 1796 fortan der bevorzugte Schauplatz des Liederkriegs zwischen den Anhängern der *Marseillaise* (Republikaner) und denen des *Réveil du peuple* [Aufrufs des Volkes] (Royalisten) war: *Le Jeune Henri* litt unter den ideologischen Konflikten jener Jahre.

Seine Ouvertüre hingegen wird bejubelt, an ein und demselben Abend mehrfach aufgeführt und erfährt einen Erfolg und eine Verbreitung, wie sie nur wenige

ähnliche Werke im 19. Jahrhundert erfahren werden.

„Herr Méhul verdankt es dem Publikum, das, während es die Texte pfiß, mit Begeisterung erneut nach der Ouvertüre verlangte, dass er sie entweder im nächsten Konzert Feydeau oder zwischen den beiden Stücken im italienischen Theater, dessen Orchester sie mit dem schönsten Ensemble aufführte, aufführen ließ...“

Kurier der Schauspiele
[*Courrier des Spectacles*],
15. Floreal Jahr V (4. Mai 1797)

Die Partitur ist in einem narrativen Geist konzipiert und ist, wie die meisten Ouvertüren des Künstlers, ein symphonischer Satz, der für sich selbst steht. Die poetische Farbgebung der Themen des ersten Teils des Werkes, die den Tagesanbruch schildern, und der Ruf der Hörner, die sich mit der innovativen Idee der brillanten Räumlichkeit des

Klangs, d.h. indem sie an den verschiedenen Enden des Orchesters platziert werden, begegnen, haben eine sehr große Wirkung auf die Zuschauer, die den gesamten Ablauf dieser Fantasiejagd bis zum Abschuss des Wildes sehen und sich vorstellen können: Die Romantik ist nicht mehr weit entfernt, ebenso wie ihr französischer Vertreter, Berlioz, der über eine der Aufführungen dieser Ouvertüre von Méhul schrieb: „Das Publikum schien sehr glücklich, diesen alten Bekannten wiederzusehen, und nachdem es ihn bis zur letzten Note andächtig angehört hatte, begrüßte es ihn beim Hinausgehen mit einstimmigem Applaus“. Er war sogar der Meinung, dass „Die Ouvertüre zum jungen Heinrich immer noch das Meisterwerk des darstellenden Genres ist“, und setzte sie auf das Programm von zwei seiner Konzerte, im Dezember 1850 in Paris und im August 1861 in Baden.

Berlioz oder das französische Genie

Die musikalische Romantik ist in erster Linie Teil einer revolutionären Bewegung: des 19. Jahrhunderts, in dem die Restauration von 1814 und die Revolutionen von 1830 und 1848, die ganz Europa in Brand setzten, aufeinander folgten. Sie strebt nach Intimität, sowohl in den musikalischen Emotionen als auch in den Salons, während die Entwicklung des Instrumentenbaus zu Virtuosität und zur Weiterentwicklung des Klangmaterials drängt; das Orchester gewinnt an Bedeutung und muss den eigentlichen Lebenssaft der Romantik, die Empfindsamkeit, den Traum und das Fantastische ausdrücken, für das sich Berlioz als genialer Vertreter einsetzen wird.

Er wurde 1823 im Alter von 20 Jahren für sein Medizinstudium nach Paris geschickt und absolvierte dieses nur, indem er sich parallel dazu am Konservatorium einschrieb. 1825 komponierte er eine umfangreiche *Messe Solennelle* [Festmesse] von gewaltigem Format und schaffte es, sie in Saint-Roch vor einem Publikum

aus Musikern und Kritikern aufzuführen. Zum ersten Mal hört er seine eigene Musik, die er nach nur 18 Monaten Kompositionsstudium geschrieben hat. Berlioz und die Zuhörer sind verblüfft und Lesueur nimmt ihn in den Arm: „Sagen Sie, Sie werden weder Arzt noch Apotheker, sondern ein großer Komponist; Sie haben Genie!“. Sein Schicksal ist besiegelt.

Das Schaffen von Berlioz ist monumental und hinterlässt der Nachwelt Meilensteine der französischen Opern- und Synchronmusik: Seine *Symphonie Fantastique* [Fantastische Symphonie], „Episode aus dem Leben eines Künstlers“, wurde 1830 uraufgeführt, eine wahre symphonische Revolution und ein Manifest der musikalischen Romantik, das sehr erfolgreich war.

Schnell wird er zum brilliantesten und präzisesten Musikkritiker, womit er endlich seinen Lebensunterhalt verdienen kann. Die Uraufführung seiner dramatischen Symphonie *Harold en Italie* [Harold in Italien] im Jahr 1834 bestätigte seinen

Erfolg, dann vor allem der offizielle Auftrag für seine *Grande Messe des Morts* [Große Totenmesse], die 1837 in Les Invalides vor einem außergewöhnlichen offiziellen Publikum aufgeführt wurde. Nach der erfolglosen Genese eines Opernprojekts im Jahr 1826, *Les Francs Juges* [Die Freiheitsrichter] (von dem die Ouvertüre erhalten ist), war die Uraufführung seiner ersten Oper *Benvenuto Cellini* 1838 an der Pariser Oper, ein Auftrag voller Versprechungen, der in Katalen endete, ein Misserfolg: Das Werk verunsicherte die Musiker und das Publikum, da seine Modernität nicht den Erwartungen entsprach, und die souveräne Institution machte Berlioz für seine systematischen Angriffe als Kritiker verantwortlich ...

Berlioz bekommt mit seiner dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* im Jahr 1839 seine Revanche, indem er die Vorbereitung aller Interpreten durch Teilproben, die eine außerordentliche Präzision der Interpretation ermöglichen, bis ins kleinste Detail selbst leitet, und ein beispielloser Triumph, der Berlioz'

„unerschütterlichen und beharrlichen Willen“ (Théophile Gautier) belohnt.

Da Berlioz in Paris keine offiziellen Stellen fand, von denen er von seiner Kunst hätte leben können, ging er ins Exil. Dies ist der Anfang von 15 Jahren triumphaler Tourneen im Ausland: Deutschland, Ungarn, Russland, England, Wien, Prag – überall interpretiert er seine innovativen Werke mit Orchestern, die er in Rekordzeit neu konditionieren muss. Aber auf die tiefe Erschöpfung folgt fast immer ein spektakulärer Erfolg und eine Anerkennung, die Paris dem Schöpfer der *Hymne à la France* [die Hymne an Frankreich] und einer fulminanten *Marseillaise* nicht zugesteht.

Im Alter von 55 Jahren, nach drei Jahrzehnten voller wilder Musik, Erfolgen und Misserfolgen, beendete Berlioz, der Alchimist, sein kühnstes Projekt: *Les Troyens*, eine Oper in 5 Akten für 4 Stunden Musik von wahnwitzigem Einfallsreichtum. Die zwischen 1856 und 1858 geschriebenen und bis 1863 überarbeiteten *Les Troyens* stellen für Berlioz den Höhepunkt seiner gesamten

künstlerischen Laufbahn und sein am weitesten entwickeltes Werk dar. Der Ursprung des Werkes geht auf seine Kindheit und die Lektüre von Vergils Äneis zurück, die in der Folgezeit nie aus seinen Schriften wegzudenken war. Das künftige Meisterwerk nimmt also in seinen Gedanken lange Jahre lang Gestalt an, bevor es geschrieben wird, Berlioz entscheidet sich erst spät und nach vielem Zögern dafür: Es ist eine bewegende und großartige Rückkehr zu den Ursprüngen des Genies.

Das Intermezzo *Chasse royale et Orage* zwischen dem dritten und vierten Akt erzählt in Form einer Pantomime mit pantomimischer Handlung eine Schlüsselsepisode aus der Liebesgeschichte von Dido und Äneas: Nachdem die Trojaner den Karthagern geholfen haben, die Armeen des Numidiens Iarbas zu besiegen, lädt die Königin von Karthago, Dido, den trojanischen Anführer Äneas zu einer Jagd ein. Doch dann bricht ein Sturm los, die beiden Helden flüchten in eine Höhle und werden auf dem Höhepunkt des Kataklysmus zu Liebenden.

Sie stellt somit das fatale Ende der Liebe von Dido und Äneas dar, und doch singt keiner von beiden. Berlioz war stets der Ansicht, dass das Orchester allein genauso viel, wenn nicht sogar mehr als die menschliche Stimme ausdrücken kann, wenn es um starke dramatische Gefühle geht. Die Musik eröffnet mit einem Bild aus den Tiefen des afrikanischen Waldes an einem heißen, schwülen Tag, schmachtende Naiden am Rand eines Teichs. Plötzlich ist in der Ferne ein Horn zu hören und die Naiden sind besorgt und verstecken sich, als karthagische Jäger angeritten kommen. Bald zieht ein Sturm auf, weitere Hornrufe sind im Wald zu hören, und die Jäger suchen Schutz. Der Himmel verdunkelt sich und es regnet. Blitze erhellen die Bühne und auf dem Höhepunkt des Gewitters erscheinen Dido und Äneas. Sie finden eine Höhle und suchen dort Zuflucht. Dann sieht man Nymphen auf den Felsen, die „Italien!“ rufen - der Ruf des Schicksals, von dem Äneas weiß, dass er ihm nicht widerstehen kann. Wasserströme fließen und groteske Gestalten zeichnen sich im Halbdunkel ab. Nach und nach legt sich der Sturm, die Wolken verziehen sich

und die Naiaden tauchen wieder auf und freuen sich über den erneuten Einzug der Ruhe.

Diese symphonische Seite, eine Hommage an die antike Tragödie, ist von heftigen Farben geprägt. Beschreibend durch seine Form, naturalistisch und ländlich durch seinen Titel, ist es wie das Gemälde eines Friedrich oder Turner: ein Modell des Genres, in dem die Emotionen in einer zunächst elegischen und dann entfesselten Natur ihren Höhepunkt erreichen. Der Einsatz der Kontrabässe im langsamen Abschnitt zu Beginn und die wiegenden Klangfarben der Holzbläser öffnen durch ihr Echo den Raum und teilen ihn in verschiedene musikalische Ebenen. Die Jagdhörner scheinen so die Landschaft zu durchqueren und sich zwischen der Üppigkeit der unberührten Natur und dem Wind und dem Regen zu bewegen, die einen Moment lang alles wegzuwehen, wegzufegen scheinen, eine fantastische Verfolgung, die das Orchester begonnen hat: So wird dieser Abschnitt schließlich zu einem Kataklysmus, der aus thematischer und rhythmischer Virtuosität hervorsprudelt.

Abgesehen von der Bewunderung, die Berlioz für Méhul empfand, bringt ihr jeweiliger Blick auf das Motiv der Jagdfanfare sie hier in diesem Programm zusammen und ermöglicht uns einen Vergleich: Méhuls Ouvertüre verdient zwar ihre Popularität, aber die Fanfaren sind an sich wenig originell. Bei Berlioz hingegen werden Jagdmotive immer wieder auf unerwartete Weise eingesetzt: In der *Chasse royale et orage* gibt es nicht nur eine, sondern mehrere Fanfaren, die sich alle in Rhythmus, Charakter und Instrumentierung unterscheiden. Diese unterschiedlichen Themen, die zunächst getrennt vorgestellt werden, werden dann auf dem Höhepunkt des Gewitters alle zusammengeführt, mit Ausnahme des Hauptthemas des Horns, das sich von den anderen unterscheidet und am Ende des Stücks, nach dem Ende des Gewitters, ganz allein wieder auftaucht: Es gibt in der gesamten Musik keinen vergleichbaren Abschnitt durch die Kraft der Einbildungskraft.

Das Werk mit gigantischen Ausmaßen wurde bald auf zwei Abende aufgeteilt: *La Prise de Troie* [Die Einnahme Trojas] und *Les Troyens à Carthage* [Die Trojaner

in Karthago]. Dieser zweite Teil wird 1863 im Lyrischen Theater von Paris erstmals inszeniert. Berlioz sollte den ersten Abend zu seinen Lebzeiten nicht mehr hören ... Dieses Werk mit fantastischer Instrumentierung, basierend auf dem Modell der lyrischen Tragödie (von Gluck inspiriert), vereint in sich die Schwierigkeiten der Interpretation und die Züge eines Genies im Komponieren, aber es verfällt an keiner Stelle dem einfachen Charme vieler zeitgenössischer Kompositionen. Mit seinen visionären Zügen und seiner Komplexität ist dieses bedeutende Werk weit von den Befürchtungen der Pariser Oper entfernt: Selbst wenn die Erstaufführung von 1863 gut aufgenommen wird, ist sie für Berlioz eine Entsagung und ein Leidensweg. Er musste einem unglaublichen Druck standhalten, Kürzungen im Werk sowie annullierte Proben hinnehmen, die den Premierenabend in einen Hindernislauf verwandelten. Die Gesamtheit von *Troyens* wird warten müssen: Karlsruhe 1890, Paris 1921 (mit Kürzungen), aber vor allem London 1957, wo das Werk an einem einzigen Abend gespielt wird, wie Berlioz es gewollt hat. *Les Troyens*, das

im selben Moment komponiert wurde, als Wagner *Tristan et Isolde* [Tristan und Isolde] schrieb, steht dem Wagnerschen Meisterwerk entgegen: Berlioz, der einzige lebende Komponist, den Wagner bewundert, wirkt hier dennoch „rückwärts-gewandt“, da er eine Form aus dem vorangegangenen Jahrhundert gewählt hat. Trotz zweiundzwanzig Aufführungen wurde Berlioz von dem Wunsch beherrscht, „alles zum Teufel zu schicken!“.

Und diesen Teufel kannte Berlioz bereits gut: Unter den zahlreichen musikalischen Kompositionen, die vom Faust-Mythos inspiriert wurden, nimmt Berlioz' *La Damnation de Faust* [Die Verdammnis des Faust] neben Wagners *Ouverture de Faust* [Faust-Ouvertüre] und Liszts *Faust-Symphonie* unbestreitbar einen Spitzenplatz ein.

Das gilt auch für Werke, deren Schicksal in ihrer Zeit aufgehoben zu sein scheint. Berlioz' *Damnation de Faust* ist ein visionäres Projekt, das Jahrzehnte brauchte, um zu existieren und dann als Meisterwerk hervorzubrechen. Nach seiner begeisterten Lektüre von *Faust* - er war gerade einmal 25 Jahre alt - kompo-

nierte er 1828 *Huit Scènes de Faust* [Acht Szenen aus Faust], die er Goethe zusandte. Dieser antwortete nicht und Berlioz ließ seinen *Faust* (Opus 1, veröffentlicht 1829) beiseite, da er mit anderen Projekten beschäftigt war.

Erst zwei Jahrzehnte später kehrte er zu dieser Partitur zurück, machte daraus jedoch ein Großprojekt, indem er ein Libretto entwickelte, das sie fast zu einer echten Oper machte: eine „dramatische Legende“, die im Dezember 1846 an der Komischen Oper uraufgeführt wurde.

Die Anfänge seiner Wiederbegegnung mit Goethes Werk gehen wahrscheinlich auf seine erste Reise nach Deutschland von Dezember 1842 bis Mai 1843 zurück. So begann er seine Arbeit erneut, von der er den größten Teil bei seiner Rückkehr nach Paris im Mai 1846 vollendete. Seine Figuren werden so von den Ebenen Ungarns zu den Ufern der Elbe, von Dr. Fausts Kabinett zu Margaretes Zimmer, von der Hölle zum Himmel geführt.

Er adaptiert Goethes Text frei, der Fausts Schicksal nachzeichnet, von seinem untillbaren Verlangen nach Jugend, Liebe und Wissen bis zu seinem Abstieg in

den höllischen Abgrund. Im Gegensatz zum Originaltext ist Faust jedoch verdammt und kennt keine Erlösung und Barmherzigkeit. Ein von Einsamkeit und Desillusionierung geprägtes Werk, in dem die einzelnen Teile mit individuellem Streben und Elan beginnen und sich mit Ausnahme der Schlusszene im anonymen Staub auflösen.

Der Chœur des Soldats et d'étudiants marchant vers la ville [Chor der Soldaten und Studenten, die zur Stadt marschieren] kommt am Ende des zweiten Teils des Werkes zum Einsatz: Zurück in seinem Kabinett in Deutschland sinniert Faust über die Langeweile, die ihn verfolgt. Er denkt an Selbstmord, als das Chant de la fête de Pâques [Osterfestlied] ertönt, das ihn an seine Kindheit und die Süße des Betens erinnert. Dann erscheint Mephistopheles und verspricht ihm Glück und Vergnügen: Faust willigt ein, ihm zu folgen. Sie treffen sich in einer Taverne in Leipzig: chœur de buveurs [Chor der Trinker], Chanson du rat [Lied der Ratte], angestimmt von Brander, fugue sur Amen [Fuge über Amen], Chanson de la puce [Lied des Flohs] von Mephistopheles. Faust bleibt von diesen lautstarken

Freuden unberührt. Mephistopheles führt ihn daraufhin in ein Wäldchen an der Elbe: Er singt ihm ein Wiegenlied und ruft dann die Geister, die Margarete, die fantasierte Schönheit des Doktors, in Fausts Schlaf erscheinen lassen. Ein Ballett der Sylphen geht seinem Erwachen voraus: Er kann es kaum erwarten, Mephistopheles zu bitten, ihn zu Margarete zu bringen. Dorthin begeben sie sich, indem sie sich in einen Zug von Soldaten und Studenten einreihen, die mit Freude im Körper und Blumen im Gewehr auf die Stadt zugehen, in der die Dulcinea wohnt.

Die Soldaten, die „sich zu den Festen oder auch zu den Kämpfen aufschwingen“, antworten den Studenten mit ihrem akademischen Latinum „Es ist Zeit zu trinken und zu lieben. Das Leben ist kurz und das Vergnügen vergänglich! Erfreuen wir uns daran!“. Ihr Gesang erinnert uns an den von Méhul und Gossec, an die Soldaten der Julirevolution, deren Zeuge Berlioz wurde und an der er teilnahm. Der Chor

der Soldaten und Studenten ist nun ganz aufgebläht von sinnlichen Wünschen und ruft zum Sieg des Kriegers auf. Die Kanons, die sie begleiten, werden von stolzen Trompeten unterstrichen, wie die des „Engels“ mit prophetischen Tönen: „der Preis ist größer“, eine sichere Warnung an denjenigen, der im Begriff ist, ihn zu bezahlen.

La Damnation de Faust wurde von den Parisern leider abweisend empfangen. Berlioz ließ das Werk aus Verdruss nie wieder in Paris aufführen, sondern in ganz Europa spielen, wo es den Erfolg hatte, den Frankreich ihm erst nach seinem Tod am 18. März 1877 zuteil werden ließ. Die Konzerte der Concerts Colonne spielten es vor dem Ersten Weltkrieg 172 Mal, ein beispielloser Erfolg ... Heute ist es ein ikonisches Werk, das durch anthologische Stücke für Orchester und Chor sowie durch Solo-Arien, die in Erinnerung bleiben, strukturiert ist.



Première représentation des Troyens au Théâtre-Lyrique, Acte V : La Mort de Didon, 1863

Gounod der Unsterbliche

Wie bei Berlioz gibt es Schöpfungen, die jahrzehntlang reifen müssen, bevor sie das Licht der Welt erblicken können: Gleiches galt für Gounods *Faust*... Charles Gounod war in der Tat 20 Jahre alt, als er Goethes Werk entdeckte, und wie alle jungen Romantiker seiner Zeit war er - wiederum nach dem Vorbild seines älteren Bruders Berlioz - von diesem Drama fasziniert, das er in der Übersetzung von Gérard de Nerval las. Im folgenden Jahr, 1839, zog Gounod als Gewinner des Prix de Rome in die Villa Medici ein und nahm sein wertvolles Exemplar von *Faust* mit, dessen Lektüre er vertiefen wird. Gounod berichtet in seinen *Mémoires*, wie ihn die Lektüre dieses Buches während seiner italienischen Jahre begleitete, „Dieses Werk verlässt mich nicht, ich nahm es überall mit hin und hielt in verstreuten Notizen die verschiedenen Ideen fest, von denen ich annahm, dass sie mir an dem Tag dienen könnten, an dem ich versuchen würde, diese Thematik als Oper anzugehen, ein Versuch, der sich erst sieben Jahre später erfüllte.“ Es bedurfte tatsächlich dieser langen Verzögerung, fast zwei Jahrzehnte, bis zur Entstehung

dessen, was zu Gounods beliebtester Oper werden sollte. Ein weiterer Schritt in der Entstehung seiner Oper wurde am 6. Dezember 1846 getan, als er der Uraufführung von *La Damnation de Faust* von Berlioz beiwohnte, die ihn erschüttern würde.

1851 komponierte er schließlich seine erste Oper: Es sollte *Sapho* werden. Es sollten noch fünf Jahre vergehen, als Gounod 1856 schließlich einem berühmten Librettisten, Jules Barbier, vorschlug, das Libretto für *Faust* zu schreiben. Barbier und Carré orientieren sich tatsächlich direkt an das Stück *Faust et Marguerite* [Faust und Margarete]. Sie richten das Libretto auf die tragische Liebesgeschichte des alten Arztes und der jungen Frau aus.

Die Vorgeschichte des Meisterwerks war jedoch schwierig: Nachdem die Pariser Oper das Projekt abgelehnt hatte, nahm es das Lyrische Theater an, doch bis zur Uraufführung vergingen drei Jahre und auf Wunsch des Direktors Léon Carvalho wurden zahlreiche Kürzungen vorgenommen. Nach dem Austausch eines inkom-

petenten Tenors wurde *Faust* schließlich im März 1859 uraufgeführt.

Gounod wird auch dem Vorschlag des Malers Ingres folgen, der ihm rät, eine Arie von Margaretes Bruder Valentin durch einen Soldatenchor zu ersetzen, der einige Jahre zuvor für eine Oper komponiert wurde, die nie das Licht der Welt erblickte, *Yvan le Terrible* [Yvan der Schreckliche]. So entstand der berühmte Chor „Gloire immortelle de nos aïeux“ [Unsterblicher Ruhm unserer Vorfahren].

In der Mitte des vierten Aktes beginnt ein subtiles Holzbläsersolo eine einfache Arie, die die Melodie einleitet, die später die berühmteste der Oper werden sollte: Die Begeisterung der Soldaten, die von den kühnen Kämpfen heimkehren, eröffnet diese musikalische Anthologie des Opern- und späteren Militärrepertoires, wie auch die Phrasierung, die im Laufe der Zeit rhythmischer, martialischer und mit Blechbläsern angereichert wird. Daraufhin beginnen die Soldaten zu singen, wobei die Orchesterbegleitung äußerst sparsam ist: In ihrem kraftvollen Gesang laufen die beiden Themen zusammen. Die Orchesterform des Rondos

ermöglicht es, die Emotionen, die diese Soldaten durchleben, mal explosiv, mal verhalten und nachdenklich auszudrücken: Mit einem „Tempo Marziale“ oder Marschtempo markiert, wird die Hauptharmonie vom Orchester eingeleitet und dann vom Chor wiederholt: Es ist eine triumphale Rückkehr der siegreichen Männer, die im Dienst einer gerechten Sache stehen. Anschließend folgt die liebevolle Erinnerung an die Vorfahren, die vor ihnen gekämpft haben, und die Beschwörung, wie sie sterben zu wollen, und dann die Träumerei von der Rückkehr in ihr Zuhause, zu ihren Frauen und Kindern. Ein progressives Crescendo und eine kurze Übergangspassage führen zu einer fulminanten Rückkehr zur kraftvoll gesungenen Originalmelodie. Hier bei Gounod wird die Melodie einfacher und scheint mehr denn je dem Rhythmus des Textes angepasst zu sein, unterstützt von einer romantischen Orchestrierung im Wesen: Dieser Marsch ist zeitlos, er ist eine Hymne, die im Herzen jedes Mannes widerhallt, der eines Tages die Waffen im Dienste seines Landes ergriff, dem einzigen Weg zu diesem unsterblichen Ruhm. Claude Debussy hatte 1906 folgende sehr

treffende Worte, die den Soldatenchor wunderbar beschreiben: „Gounods Kunst stellt einen Moment der französischen Sensibilität dar. Es ist potenzielle Schönheit, die im richtigen Moment mit einer fatalen und geheimen Kraft hervorbricht“.

Gounod wird die Hinzufügung dieser Seite nicht bereut haben, denn am Abend der Uraufführung am 19. März 1859 gab es kaum mehr als diesen Chor und Margaretes „Air des bijoux“ [Schmuck-Arie], die wirklich bejubelt wurden. Laut Carvalho fand das Publikum die Musik „unverständlich“. Und das aus gutem Grund: Das Werk stellt einen Bruch mit dem italienischen *bel canto* dar, der damals in Paris in Mode war und melodischen Lyrismus gegenüber vokaler Virtuosität bevorzugte. Im Wesentlichen markiert *Faust* die Wiedergeburt der französischen Opernkunst, die auch in seinen zahlreichen Melodien mit einer schlichten und nüchternen Schreibweise spürbar ist, deren Gesangslinien sich an die natürliche Betonung der Sprache anpassen, die diesmal sehr französisch ist.

Unter den Zuschauern befindet sich jedoch Berlioz, der ebenso heftig wie scharfsinnig beobachtet und versteht, dass *Faust* bald ein Erfolg werden wird. In *Le Journal des Débats* [Die Debattenzeitung] äußerte er sich auf seine Weise lobend und verwies auf eine drei Wochen zuvor uraufgeführte komische Oper von Victor Massé: „Ich sagte, als ich von der *Fée Carabosse* [Fee Carabosse] sprach, dass dies der Durchbruch von gestern sein könnte. *Faust* wird mit Sicherheit zum Erfolg führen.“ Berlioz hat sich nicht getäuscht und *Faust*, wird trotz zögerlicher Anfänge allein in diesem Jahr 1859 57 Mal auf dem Programm stehen: das gab es noch nie! Sie wird nach Bizets *Carmen* zu einer der meistgespielten französischen Opern der Welt und ebnet den Weg für den Ruhm ihres Komponisten, der danach nicht mehr verblassen wird. Es folgen *La Reine de Saba* [Die Königin von Saba] (1862), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867), *Cinq Mars* [Der Rebell des Königs] (1877), *Polyeucte* (1878).

Nach *Polyeucte* stellte sich Gounod schließlich 1881 mit seinem wohl ehrgeizigsten Werk ein letztes Mal der Oper: *Le Tribut de Zamora* [Der Tribut von

Zamora]. Die Kritiker waren geteilter Meinung: Das Werk wurde teils bejubelt, teils geschmäht und geriet innerhalb weniger Jahrzehnte bald in Vergessenheit. Das vieraktige Libretto von d'Ennery und Brésil, das Gounod 1878 vom damaligen Operndirektor Halanzier-Dufresnoy vorgeschlagen wurde, war nicht gerade innovativ: Der Botschafter des Khalifen von Cordoba, Ben-Said, kommt nach Oviedo, um den Tribut von Zamora (benannt nach einer Schlacht) einzufordern. Er lässt zwanzig Jungfrauen entführen, darunter auch Xaima, die kurz davor steht, den spanischen Soldaten Manoël Diaz zu heiraten. Dieser beschließt, sie mithilfe der bereits von Ben-Said gefangen gehaltenen Hermosa, die zufällig Xaimas Mutter ist, zu retten. Gounod überarbeitete das Gedicht und seine Partitur mehrmals, doch die Partitur erreichte nicht die erhoffte Modernität.

Die Partitur von Gounod wird dem Talent des Komponisten gerecht, der hier eine

üppige Orchestrierung vorlegt, die seinem exotischen Thema dient, wie in dem hier vorgestellten „Danse espagnole“ [Spanischen Tanz]. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war in Frankreich ein besonderer Exotismus, der musikalische Hispanismus, zu erwarten, der an einen reichhaltigen literarischen Hispanismus anknüpfte, der Thema zahlreicher Reiseberichte wie denen von Théophile Gautier war. *Le Tribut de Zamora* schöpft seine Quellen aus dieser fantastischen Vorstellung von Andersartigkeit und insbesondere aus der iberischen musikalischen Besonderheit, ihren Rhythmen und spezifischen Instrumenten, die die Inspiration zahlreicher Komponisten wie Saint-Saëns, Massenet und seinen Opern mit spanischen Themen, Edouard Lalo und seiner *Symphonie espagnole* [Spanische Symphonie] ... Aber vor ihnen war es wohl Bizet und sein *Carmen*, die den Ton angaben.

Bizet der „Mediterrane“

„Ich habe vorgestern eine Oper gehört, *Carmen*, von Bizet, einem Franzosen, und war davon überwältigt. Sie ist so stark, so leidenschaftlich, so voller Charme, so südländisch!“, dies waren die ersten paar Worte, die Nietzsche an seine Schwester schrieb, nachdem er 1881 die erste Aufführung von *Carmen* besucht hatte. Betrachtet man jedoch heute den Ehrenplatz, den *Carmen* in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einnimmt, so wundert man sich trotz der unmittelbaren Bewunderung des Philosophen für den Fall Wagner, über den Misserfolg dieses Meisterwerks bei seiner Uraufführung, und so erklärt sich der große Kummer, der den Meister Bizet traf und ihn im Alter von 37 Jahren ins Grab legte.

Das Leben des Komponisten, das vom Kampf und insgesamt vom Pech geprägt war, war eine Aneinanderreihung von Enttäuschungen: Erst 1863 begann er wirklich seine Theater- und Opernkarriere, seine im lyrischen Theater aufgeführten *Pêcheurs de Perles* [Perlenfischer] hatten nur achtzehn Aufführungen; 1867 er-

reichte *la Jolie Fille de Perth* [Das hübsche Mädchen von Perth] am selben Theater nur 21 Aufführungen. Bizet wollte dann nach Höherem streben und komponierte für die Oper einen *Ivan le Terrible* [Ivan der Schreckliche], ohne dass es ihm je gelang, das Werk zur Aufführung zu bringen. In einer Stunde tiefer Verbitterung vertraut er einem Freund an: „Wenn ich an einem dieser Morgen vor Langeweile, Entmutigung und auch Hunger sterbe, kommt man vielleicht auf die Idee, etwas aus *la Jolie Fille de Perth* und *Ivan* zu machen ...“ Sollte man darin die Vorahnung eines frühen Todes sehen, der allein unverstandenen Künstlern Ruhm und Anerkennung bringen kann?

Schließlich betrat er 1872 mit *Djamileh* die Bühne der Komischen Oper: Dieses kleine Meisterwerk verschwand, trotz des Wohlwollens der Presse, nach vier Aufführungen.

Am 1. Oktober 1872, genau neun Wochen nach der Uraufführung von *Djamileh*, fand die erste Aufführung der *Arlésienne* [Die Frau von Arles] statt. Die verhaltene

Reaktion des Publikums auf seine früheren Partituren scheint den Komponisten nicht entmutigt zu haben, sodass er sich einer unermüdlichen Arbeit widmet: Er beendet *Djamileh*, komponiert *Jeux d'enfants* [Kinderspiele], *Arlésienne*, entwirft *Carmen* ... Bizet arbeitet zur gleichen Zeit an seinen beiden höchsten Partituren: Kein Wunder also, dass sie aus derselben Tinte, derselben Ader, derselben bewundernswerten Inspiration sind.

Und tatsächlich gibt es zwischen der Musik der *Arlésienne* und der Musik von *Carmen* Parallelen und fast schon eine auffällige Ähnlichkeit. Zwischen den beiden Meisterwerken lassen sich viele Analogien und Übereinstimmungen aufzählen: Bei *Carmen* sind die Librettisten Meilhac und Halévy stärker von den Figuren in Alphonse Daudets Stück als von denen in Prosper Mérimées Erzählung beeinflusst. Georges Bizet, dessen Geist von der *Arlésienne* erfüllt war, die er gerade komponierte, konnte sich offensichtlich nicht von Daudets Helden losreißen, so sehr werden sie in *Carmen* aufgegriffen und gleichsam weitergeführt. Die *Arlésienne* ist gewissermaßen der erste frische Entwurf

von *Carmen*, und es wird *Carmen* sein, in dem sich George Bizets Genie vollständig erfüllt und sein ganzes Feuer versprüht.

Daher umfasst das Vorspiel zum ersten Akt von *Carmen* wie die Ouvertüre zur *Arlésienne* drei Motive, die aufeinander folgen: den „*Marche du défilé de la quadrille*“ [Marsch der Quadrillenparade], der dem „*Marche de Turenne*“ [Turenne-Marsch] aus *Arlésienne* [Die Frau von Arles] entspricht; den Refrain der Toreador-Arie, der auf Escamillo verweist und das melodische Motiv des Unschuldigen ersetzt; das Schicksalsthema oder Thema der Zigeunerin Carmen, das die gleiche Stimmung hat wie das Thema der mysteriösen Arlesierin. Vom „*Marche du défilé de la quadrille*“, der das lyrische Drama eröffnet, sagte Nietzsche, es sei „ein herrliches Zirkusgetöse“, dieser Marsch lädt uns zu den ausgelassenen Spielen in der Arena ein, zu ihrer Euphorie und ihrem Blutvergießen. Das zweite Motiv, das ebenfalls einen Marschrhythmus hat, ist der Refrain der Verse, die Escamillo im zweiten Akt singt: Der Refrain, der zur Charakterisierung des Toreadors

dient, bricht hier in den Holzbläsern und Streichern über dem Hämmern der Blechbläser nach einem Terzanstieg des Orchesters aus. Dominanter und schnell verflogener Auftritt des Volksfesthelden, gefolgt von der Wiederholung des „*Marche pétillante de la quadrille*“ [Sprudelnden Marsches der Quadrille], der jedoch abrupt von einem Schweigen unterbrochen wird. Erst am Ende wird von den Klarinetten, Fagotten und Celli ein abwechselnd launisches oder tragisches Motiv eingespielt, das die Heldin des Dramas mit dem Schicksal und dem Tod gleichsetzt, dem sie selbst schließlich zum Opfer fällt, nachdem sie dessen Instrument war. Laut Nietzsche ist dieses Leitmotiv, das aus nur fünf Noten besteht, ein „Epigramm auf die Leidenschaft, das stärkste, was man seit Stendhal darüber geschrieben hat“.

Dann im ersten Akt, in der Kulisse, läutet der Ruf der Kolben die Ankunft der aufsteigenden Garde ein. Die Ablösung erfolgt mit einem heiteren Marsch, der von zwei kleinen Flöten gepfiffen wird, gefolgt von den Kolben und dann den Streichern. Für die militärischen Episoden verwendet Bizet weder Bügelhörner noch

Trompeten, sondern Kolben, Waldhörner und Posaunen. Der anschließende Chœur des gamins [Kinderchor] bietet uns das Muster von Bizets überraschend freiem und subtilem Schaffen. Der Komponist sammelt unter diesem kindlichen Lied, das wiederum die Form eines Marsches hat, Fantasien und technische Erfindungen an, die von seiner Virtuosität und seinem innovativen Genie geliefert werden.

Im vierten Akt schließlich, wenn der Vorhang aufgeht, belagern Sevillaner, Sevillanerinnen und Kinder den Eingang zur Arena. Straßenhändler werben Kunden ab. Die ersten Sopranistinnen bieten Fächer an; die zweiten Sopranistinnen Orangen; die ersten Tenöre Programme; die zweiten Bässe Wein; die zweiten Tenöre Wasser; die ersten Bässe Zigaretten. Ein Chor, der dem funkelnden Orchester gegenübergestellt wird und uns wie im ersten Akt die Aufregung des Pöbels beschreibt, der es kaum erwarten kann, den Champions des Stierrennens im Vorbeigehen zu applaudieren. Die Fagotte beginnen die ersten vier Takte des Marsches, der bereits als Anfangsthema des Präludiums zu hören war. Die Klarinetten stimmen mit den Fagotten ein, wenn die Kinder rufen:

„Hier sind sie“. Die Quadrillenparade beginnt. An der Spitze stehen die Alguazils, die zuerst von den Kindern und dann von allen anderen Anwesenden verspottet werden. Danach kündigen die Kinder nacheinander die Chulos, die Banderillos und die Picadors an, die von den Chören und dem Orchester begrüßt werden, und das alles, während das Orchester den „Marcha torera“ aufführt und wiederholt, ohne zu ermüden, mit wachsender Erregung. Die Fagotte informieren uns über die Annäherung des Espada an die Wiederaufnahme des Marsches der Cuadrilla. Die Klarinetten stimmen mit den Fagotten ein, wenn die Kinder rufen: Schließlich erscheint Escamillo an der Seite von Carmen, die vor Stolz und Glück strahlt. Ihm zu Ehren attackieren die Chöre fortissimo und „sehr rhythmisch“ den Refrain von der *Air du toréador* [Toreador-Arie]. Die Menge jubelt, während das Orchester in einem krachenden Tutti den obsessiven Marsch wiederholt.

Das Publikum reagierte bei der Uraufführung 1875 zurückhaltend bis feindselig: Das Thema einer freien Frau stieß die damalige Bourgeoisie vor den

Kopf, einige Zeitungen verglichen die Heldin sogar mit einem „aus der Hölle erbrochenen Weibchen“.

Gleiches gilt für die einige Jahre zuvor entstandene *Arlésienne*: Sowohl das Drama selbst als auch die Bühnenmusik waren nicht wirklich erfolgreich. Georges Bizet schrieb daraus eine erste Orchestersuite, die am 10. November 1872 in den Concerts Padeloup uraufgeführt wurde. 1879, vier Jahre nach Bizets Tod, übernahm sein Freund Ernest Guiraud die Aufgabe, eine zweite Orchestersuite zusammenzustellen, indem er weitere Seiten der ursprünglichen Bühnenmusik einfügte: Der *Marche des Rois* [Königsmarsch] wurde darin als Kanon in den letzten Teil des überarbeiteten Werkes übernommen, hier unsere *Farandole*. Der Komponist spielt sowohl mit der Ähnlichkeit zur ursprünglichen traditionellen Musik als auch mit der Entfernung aufgrund der gelehrten Orchestrierung: Er imitiert einerseits die traditionellen provenzalischen Instrumente, baskische Trommeln, Bachas, Galoubets, und realisiert andererseits einen komplexen

Kanon, der sich nach dem Vorbild der Apotheose eines provenzalischen *balèti* immer mehr beschleunigt.

So erweist sich das Wort *mediterran*, mit dem Nietzsche das gesamte Werk von Georges Bizet bezeichnete, als äußerst treffend: Es gibt keine Partitur, die uns

in den leuchtenden Landschaften der Provence, und Spaniens, ihre brennende Sonne, ihre feurigen Gegenden, ihre sinnlichen Frauen und das Verhängnis der menschlichen Leidenschaft so intensiv vermittelt. Die französischsten Seiten mit der Musik „im spanischen Stil“!



Scène de *Carmen* de Bizet, d'après Luigi Morgani, 1900

Finale in Fanfaren

Nach der Beschwörung des Fremden, der Märsche und Tänze, die wie aus einem anderen Land klingen, aber alles in allem sehr französisch sind, sowohl von demjenigen, der die Feder führt, als auch von den Formen her, sollten wir uns wieder den Liedern zuwenden, die heute allein schon dieses unsterbliche Frankreich symbolisieren.

Zunächst einmal der Marsch, der an diesem Gedenktag des Sturms auf die Bastille auf den oft nassen Pflastersteinen der Champs Elysées noch angestimmt wird. Seine aus der Geschichte entstandene Legende verweist uns auf die blutigen Episoden, in denen die französische Nation und ihre militärische Macht entstanden sind.

Louvois gründete die königliche Armee. Carnot bildete die nationale Armee. Es war üblich, dass das Regiment den Namen trug, von wo aus es operierte, wie „Royale-Picardie“ oder „Auvergne“. Im Jahr 1791 wurden die französischen Armeen aufgrund des Kriegsministers Narbonne nach den Ländern benannt, die sie zu verteidigen hatten: die Nord-, Alpen- oder

Italienarmee. Und 1791 hatte Frankreich dann drei Armeen, die später zur Nord-, Mittel- und Rheinarmee wurden.

An der Schwelle des Feldzugs von 1794 beschloss Carnot, seine Anstrengungen nach Belgien zu verlagern, indem er einen Vorhang aus Truppen vor den im Osten lagernden Preußen zurückließ und die Moselarmee über die Sambre bewegte, um sie mit der Ardennenarmee zu vereinen.

Die neue Armee, die dazu bestimmt ist, am Zusammenfluss von Sambre und Maas zu operieren, nimmt natürlich den Namen „Sambre und Maas“ an und behält ihn während der drei Jahre, in denen sie auf diesem Schauplatz agieren wird. Am 29. Juni 1794 wurde sie ins Leben gerufen und setzte sich aus dem rechten Flügel der Nordarmee, der Ardennenarmee und dem linken Flügel der Moselarmee zusammen. Sie wurde von den Generälen Hoche und Jourdan angeführt und zählte in ihren Reihen die berühmten Kléber, Marceau, Bernadotte, Lefebvre, Soult, d'Hautpoul, Mortier, Championnet und einen gewissen Ney - einige dieser großen

militärischen Geister, deren Andenken heute die Namen unserer Straßen ziert.

Bis 1870 lebte Frankreich von den Legenden über den Ruhm dieser Revolutionszeit und überall war Militärmusik allgegenwärtig: Die patriotischen Gefühle in den Köpfen und Herzen erreichten ihren Höhepunkt.

Dann folgt das Unglück des Krieges gegen Preußen. Frankreich wird durch den preußischen Haken und die Imperialität unserer Generäle, die nicht mehr die von 1793 oder 1805 sind, betäubt. Nach Sedan (1870) wurde unser Land um das Elsass und einen Teil von Lothringen und den Vogesen verkleinert. Das Kaiserreich existierte nicht mehr und es folgte eine Zeit der Unruhe, die das Ende des Kaiserreichs und den Beginn der Dritten Republik brachte.

Als unser Nationalstolz verletzt wurde, entschied sich Cezano wie viele andere Liedermacher, ein Lied zu komponieren, das er restriktiv *Le régiment de Sambre-et-Meuse* [Das Regiment von Sambre und Maas] nannte und das Robert Planquette vertonte. Der Text bestätigt mit seinen volkstümlichen und mitreißenden

Melodien die Werte der damaligen Zeit und versucht, die Bitterkeit der Niederlage zu transzendieren. Sein Stück erlebte dank des Aufschwungs der Music-Halls und Konzert-Cafés der Belle Epoque eine zweite Blüte: Es wurde zur Hymne des Widerstands und wurde als Teil des Bildungsprogramms der Dritten Republik den Schulkindern gelehrt. *Sambre-et-Meuse* [Sambre und Maas] begleitet die Zeremonie der Degradierung von Dreyfus im Jahr 1895, eine Parodie auf die Justiz, die die Ehre der Armee reinwaschen sollte. Zwanzig Jahre später, mitten im Ersten Weltkrieg, wählte die französische Regierung das gleiche Lied, um Verräter zum Erschießungskommando zu begleiten. 1914 hatten französische Soldaten und Zivilisten auf allen Bahnhöfen Frankreichs lautstark die martialischen Worte Cezanos angestimmt: die Meuterer von 1917 hingegen, wie aus den „Pfadern des Ruhms“ entsprungen, werden sie ablehnen.

Die Sambre-und-Maas-Armee war die ruhmreichste Armee, bevor die italienische Armee ihr den Rang ablief. Cezano ist ein Dichter, aber es gibt eine Anspielung auf den Rückzug vor den

Österreichern im Jahr 1796 und eine weitere auf Bonapartes berühmte Erklärung, als er das Kommando über die italienische Armee übernahm: „Soldaten ihr seid nackt, unterernährt...“, die sich mit „Der Ruhm war ihre Nahrung, sie waren ohne Brot, ohne Schuhe...“ wiederfinden lässt.

Wie Gounod versucht *Sambre & Meuse* [Sambre und Maas], eine Unsterblichkeit zu sublimieren, die nur ein Heldentod im Dienste des Vaterlandes verleihen kann: „Das Regiment von Sambre und Maas empfing den Tod mit dem Ruf der Freiheit, aber seine ruhmreiche Geschichte verleiht ihm das Recht auf Unsterblichkeit“.

Diese Unsterblichkeit ist nicht die der Friedhöfe: Sie transzendiert und erhebt, sie ist das schlagende Herz der Werte unseres Landes, das, was in ihm von so vielen Kämpfen und Auseinandersetzungen widerhallt: Sie verkörpert den französischen Geist in seiner edelsten Form.

Als Nachbar des Regiments Sambre & Maas liefert sich die Rheinarmee seit 1792 einen erbitterten Kampf gegen Österreich.

Dieser Kampf wird von einem jungen Hauptmann, der in Straßburg in Garnison liegt, unsterblich gemacht.

In der Nacht vom 25. auf den 26. April 1792 schrieb Claude Rouget de Lisle nämlich das *Kriegslied für die Rheinarmee*: Es geht darum, die Soldaten und Freiwilligen zu galvanisieren, die angeheuert wurden, um das gefährdete Vaterland zu verteidigen. Das Lied ist ein großer Erfolg. Er wird von Soldaten aus Montpellier und Marseille übernommen, die nach Paris ziehen. Bei der Ausrufung der Republik am 22. September 1792 wurde es daher unter dem Namen *Hymne des Marseillais* [Hymne der Marseiller] offiziell als Lied des neuen Regimes und schließlich als *Marseillaise* im Jahr 1795 zum „Nationallied“ dekretiert.

Die Urheberschaft dieser *Marseillaise*, die man eher als *Strasbourggeoise* hätte bezeichnen können, bleibt umstritten: Wurde unsere Nationalhymne als Augenzwinkern im 17. Jahrhundert, in dem ein Italiener, ein gewisser Lulli, einige der schönsten Seiten unserer französischen Musikgeschichte diktierte,

vielleicht von einem anderen *Giovanni Battista* komponiert?

Ein gewisses Manuskript von Giovanni Battista Viottis *Thème et variations* [Thema und Variationen], das 2013 wiederentdeckt wurde, sorgt für Verwirrung und sogar Verblüffung: ob viele Werke, sowohl von Mozart mit seinem 25. Klavierkonzert (1786), von Jean-Baptiste Grisons und dem Vorspiel zu seinem Oratorium *Esther* (1787) oder auch die Hymne der Württemberger, vage an die *Marseillaise* erinnern können, scheint dasjenige des Piemontesers Viotti, des späteren Direktors der Pariser Oper, die unmissverständliche Geburtsurkunde zu liefern ... Das Werk soll auf das Jahr 1781 datiert sein, also 11 Jahre vor der „Komposition“ von Rouget de Lisle. Aber hatte dieser, der sich damals in Straßburg befand, das Werk von Viotti gehört, der sich selbst damals in Paris aufhielt?

Es bleibt ein Rätsel und eine offene Debatte: Ist die *Marseillaise* die reine Schöpfung eines Offiziers aus dem Juragebirge, die unberührte Schöpfung eines Patrioten, der durch den Kampf gegen die Tyrannei bestärkt wurde? Oder ist sie nur ein billi-

ges Plagiat, das als revolutionäre Hymne getarnt ist? Wie lässt sich die Legende einer schnellen Schreibweise, Text und Musik in einer fieberhaften Nacht, mit der Qualität des Werkes, seiner Langlebigkeit und der Bewunderung, die es schon sehr früh und für so lange Zeit hervorruft, vereinen?

Wir lassen die Zweifel offen, mehr wegen der Musik als wegen der Worte, aber erinnern wir uns daran, dass es tatsächlich der Leichnam von Rouget de Lisle war, der am 14. Juli 1915 vom Friedhof Choisy-le-Roi in das Hôtel des Invalides gebracht wurde, wo ihn Präsident Poincaré empfing.

Die *Marseillaise* war ab dem 10. August 1792 bei allen Revolutionstagen dabei: Eine Orchestrierung von Gossec wurde ab dem 30. September in der Oper aufgeführt, für ein Stück mit dem Titel *l'Offrande à la Liberté* [Die Opfergabe an die Freiheit], eine Dramatisierung, die während der Revolution sehr häufig gespielt wurde (120 Mal von September 1792 bis September 1795!); eine neue Orchestrierung erfolgte durch Méhul im Jahr 1795, als die *Marseillaise* zum „Nationlied“ wurde. Anschließend wurde sie während des

Ersten Kaiserreichs aufgegeben. Obgleich Zeitgenossen, trafen sich Rouget de Lisle und Berlioz nie, doch letzterer berichtet in seinen *Mémoires* [Memoiren], von einem Briefwechsel, der in knappen, höchst elegant-romantischen Worten dieses monumentale Duett der Musikgeschichte unseres Landes wunderbar porträtiert:

„Wir kennen uns nicht, Herr Berlioz; möchten Sie, dass wir uns kennenlernen? Ihr Kopf scheint ein ständig ausbrechender Vulkan zu sein; in meinem gab es nie mehr als ein Strohfeuer, das erlischt, wenn es noch ein wenig raucht. Doch schließlich kann aus dem Reichtum Ihres Vulkans und den Überresten meines Strohfeuers zusammen etwas entstehen.“

Brief von Rouget de Lisle an Berlioz,
November 1830

Und was für ein „Ergebnis“, was für ein „Vulkan“ ist diese *Marseillaise*, Orchestrierung für Tenor, zwei Chöre und großes Orchester, die Berlioz der Nachwelt schenkt!

Mit seinen wechselnden Versen der Solisten und den Refrains der Chöre erinnert das Arrangement des Meisters stark an Méhuls *Chant du Départ* [Lied

des Aufbruchs] und steht damit in der Kontinuität der monumentalen Konzerte zur Zeit der Revolution von 1789.

Am 29. Juli 1830, zur gleichen Zeit, als Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* [Die Freiheit führt das Volk] malte, hatte der junge Berlioz gerade den großen Preis von Rom gewonnen. Von seinem Fenster im Institut, in das sich die Aristokratie des Faubourg Saint-Germain geflüchtet hatte, hörte er das Pfeifen der Geschosse, das Donnern der Pflastersteine und die Inbrunst der Aufständischen. Ausgerüstet mit einer Waffe geht er die Treppen hinunter, durchquert Flure, die mit verängstigten Familien, Frauen, Kindern und alten Menschen überfüllt sind. Bei Berlioz kommt eine Gruppe von Aufständischen an, die sich damit brüstet, an der „Einnahme von Babylon“ beteiligt gewesen zu sein: Tatsächlich handelt es sich um die Einnahme der Kaserne der königlichen Garde, die sich in der Rue de Babylon befindet. Ein paar Barrikaden weiter, im Königspalast, sammelt eine Gruppe von Musikern für die Unterstützung der Aufständischen. Die rasch anschwellende Menge, durch

die sich der Komponist schlängelt, folgt ihnen in die benachbarte Galerie Colbert: Im Obergeschoss, den Kopf unter der großen Glaskuppel, lässt Berlioz dem Volk der Drei Glorreichen ihr bisher verschmähtes Herzenslied spielen ... Wer anders als Hector selbst kann uns die epische Geschichte erzählen:

„Die Anregung wird angenommen, und wir beginnen die Marseillaise. Die ersten Takte lassen das lärmende Getümmel unter unseren Füßen innehalten und verstummen. Die Stille ist auf dem Petersplatz nicht wesentlich größer oder feierlicher, als der Papst vom päpstlichen Balkon aus seinen Segen urbi et orbi erteilt. Nach der zweiten Strophe wird wieder geschwiegen; nach der dritten Strophe dasselbe Schweigen. Das war nicht meine Absicht. Als ich den gewaltigen Ansturm des Volkes sah, erinnerte ich mich daran, dass ich gerade das Lied von Rouget de Lisle für ein großes Orchester und einen Doppelchor arrangiert hatte, und dass ich statt der Worte Tenöre, Bässe auf die Tabulatur der Partitur geschrieben hatte: „Alles, was eine Stimme, ein Herz und Blut in den Venen hat.“ Ah! ah! sagte ich, das ist nun meine Aufgabe. Daher war ich über das hartnäckige Schweigen

unserer Zuhörer äußerst betrübt. Aber in der vierten Strophe, als ich es nicht mehr aushielt, rief ich ihnen zu: „Na los! Du lieber Gott, singt doch!“ Darauf beginnt das Volk mit: Zu den Waffen, Bürger! mit der Geschlossenheit und der Kraft eines geübten Chors. Man muss sich vorstellen, dass die Galerie, die in die Rue Vivienne führte, überfüllt war, dass die Galerie, die in die Rue Neuve-des-Petits-Champs führte, überfüllt war, dass die Rotunde in der Mitte überfüllt war, dass diese vier- oder fünftausend Stimmen in einem klangvollen Raum zusammengedrängt waren, der rechts und links durch die Bretterwände der Läden geschlossen war, oben durch Buntglasfenster und unten durch schallende Bodenplatten, muss man zudem bedenken, dass die meisten Sänger, Männer, Frauen und Kinder noch von der Aufregung des Kampfes am Vortag pulsierten, und man kann sich vielleicht vorstellen, welche Wirkung dieser donnernde Refrain hatte ... Was mich betrifft, verlor ich buchstäblich den Boden unter den Füßen“.

Jetzt müssen wir buchstäblich den Boden unter den Füßen nach der Erwähnung dieser Leitfiguren der großen franzö-

sischen Musik, verlieren: Méhul, Gounod, Bizet, Berlioz... Alle haben durch ihre Kunst, ihren Kampf, der manchmal durch das Wort politisch, manchmal durch die Note und den Stil ästhetisch war, dazu beigetragen, unser Frankreich in das Konzerthaus der Nationen zu heben. Sie alle waren revolutionär durch ihren Schöpfungsgeist, den Umsturz und die Überwindung der etablierten Form und verkörperten diejenigen, die Cezano „diese stolzen Kinder Galliens“ nennt: die von Valmy, die „Tapferen“ von Austerlitz, die von Sedan, die von Verdun, die von

Vercors ...: sie alle haben es verdient, so Sacha Guitry in seinem Film *Si Versailles m'était conté* [Wenn mir Versailles erzählt würde]... (1954), „die schönste Treppe der Welt hinunterzusteigen“ und damit Teil dieser historischen Kontinuität, dieses Erbes zu werden, das jedem Wesen mit „einer Stimme, einem Herzen und Blut in den Adern“ Respekt und Bewunderung abverlangt. Nun ist es an uns, den unsterblichen Ruhm unserer Vorfahren zu besingen, und wir sollten uns dessen würdig erweisen.



L'Escalier des Cents marches à Versailles



Le Serment du Jeu de paume le 20 juin 1789, esquisse, Jacques-Louis David, 1791



Hervé Niquet

Hervé Niquet

Chef et fondateur du Concert Spirituel

Tout à la fois claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, Hervé Niquet est l'une des personnalités musicales les plus inventives de ces dernières années, reconnu notamment comme un spécialiste éminent du répertoire français de l'ère baroque à Claude Debussy.

Il crée Le Concert Spirituel en 1987, avec pour ambition de faire revivre le grand motet français. En trente-cinq ans, la formation s'est imposée comme une référence incontournable dans l'interprétation du répertoire baroque, redécouvrant les œuvres connues et inconnues des compositeurs français, anglais ou italiens de cette époque.

Dans le même esprit et postulant qu'il n'y a qu'une musique française sans aucune rupture tout au long des siècles, Hervé Niquet dirige les grands orchestres internationaux avec lesquels il explore les répertoires du XIX^e siècle et du

début du XX^e siècle, tels que l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre de Kanazawa (Japon), le Sinfonia Varsovia, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestre Royal Philharmonique de Liège, etc. Son esprit pionnier dans la redécouverte des œuvres de cette période l'amène à participer à la création du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française à Venise en 2009 avec lequel il mène à bien de nombreux projets.

À l'opéra, il collabore avec des metteurs en scène aux esthétiques aussi diverses que Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles et Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Vincent Tavernier...

Comme directeur musical du Chœur de la Radio flamande et premier chef invité du Brussels Philharmonic de 2011 à 2019, Hervé Niquet a été très impliqué dans la collection discographique des cantates du

Prix de Rome sous l'égide du Palazzetto Bru Zane, ainsi que des opéras inédits. En 2016, l'enregistrement d'*Herculanum* de Félicien David (Bru Zane 2015) s'est vu attribuer un Echo Klassik Award. Et en 2019, Hervé Niquet reçoit le Prix d'honneur «*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*» pour la qualité et la diversité de ses enregistrements.

En septembre 2022, Hervé Niquet est nommé Directeur artistique du Festival de Saintes. Sa démarche comprend aussi une grande implication personnelle dans des actions pédagogiques auprès de

jeunes musiciens (Académie d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames ou encore avec le département de musique ancienne du CNSMD de Paris) ou à travers de multiples master-classes et conférences. Transmettre le fruit de son travail sur l'interprétation, les conventions de l'époque et les dernières découvertes musicologiques, mais également sur les réalités et les exigences du métier de musicien, est pour lui essentiel.

Hervé Niquet est Commandeur des Arts et des Lettres et Chevalier de l'Ordre National du Mérite.

At the same time harpsichordist, organist, pianist, singer, composer, choirmaster and conductor, Hervé Niquet is one of the most inventive musical personalities of recent years, notably recognised as an eminent specialist of the French repertoire from the baroque era to Claude Debussy.

In 1987 he founded Le Concert Spirituel with the ambition of bringing back to life

the French Grand Motet. In thirty years, the ensemble has imposed itself as an essential reference in the interpretation of the baroque repertoire, rediscovering known and unknown works by French, English or Italian composers of that epoch.

In the same spirit and asserting that there is only one French music without any separation throughout the centuries, Hervé Niquet conducts great international

orchestras with which he explores the repertoires of the 19th century and the beginning of the 20th century such as the Orchestre symphonique de Montréal, the Kanazawa Orchestra (Japan), the Sinfonia Varsovia, the Münchner Rundfunkorchester, the Orchestre Royal Philharmonique de Liège, etc. His pioneering spirit for the rediscovery of works of this period has led him to participate in the creation of the Palazzetto Bru Zane – Centre for French Romantic Music of Venice in 2009 with whom he is involved in numerous projects.

At the Opera, he collaborates with stage directors having varied aesthetic approaches such as Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles and Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Vincent Tavernier...

As Musical Director of the Choir of the Flemish Radio and Principal Guest Conductor of the Brussels Philharmonic (2011-2019), Hervé Niquet has been very much involved in the recording and unpublished operas collection of the

Prix de Rome cantatas under the aegis of the Palazzetto Bru Zane, as well. In 2016, the recording of *Herculanum* by Félicien David (Bru Zane, 2015) won the Echo Klassik Award. In 2019, he received the Honorary Prize of the “Preis der Deutschen Schallplattenkritik” for the quality and diversity of his recordings.

In September 2022, Hervé Niquet was appointed Artistic Director of the Festival de Saintes. His approach also includes a great personal involvement in pedagogical projects for young musicians (The Academy of Ambronay, the Youth Orchestra of the Abbaye aux Dames, the early music department of the Paris Conservatoire...) or through multiple masterclasses and conferences. Passing on the fruit of his work on interpretation, the conventions of the epoch and the latest musicological discoveries, but also the realities and demands of the profession of musician is essential for him.

Hervé Niquet is a Chevalier de l'Ordre National du Mérite and Commandeur des Arts et des Lettres.

Der Cembalist, Organist, Pianist, Sänger, Komponist, Chorleiter und Dirigent Hervé Niquet ist eine der erfindungsreichsten Persönlichkeiten aus der Musikwelt der letzten Jahre und gilt als ein namhafter Spezialist für das französische Repertoire von der Barockzeit bis Claude Debussy.

Er gründete 1987 das Ensemble Le Concert Spirituel, das den Ehrgeiz hegt, die große französische Motette zu neuem Leben zu erwecken. Das Ensemble etablierte sich in den vergangenen dreißig Jahren als unabdingbare Referenz des Barock-Repertoires und stellte bekannte und unbekannte Werke französischer, englischer und italienischer Komponisten aus dieser Epoche vor.

In ebendiesem Geiste und unter der Prämisse, dass es nur eine französische Musik gibt, die im Laufe der Jahrhunderte keinerlei Bruch aufweist, leitet Hervé Niquet die großen internationalen Orchester, mit denen er die Repertoires des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erkundet, wie das Orchestre symphonique de Montréal, das Kanazawa Orchestra

(Japan), die Sinfonia Varsovia, das Münchner Rundfunkorchester, das Orchestre Royal Philharmonique de Liège u. v. m. Dank seines Pioniergeists bei der Neuentdeckung von Werken aus dieser Epoche wurde er 2009 einer der Mitgründer des Zentrums für französische Musik der Romantik Palazzetto Bru Zane in Venedig, mit dem er zahlreiche Projekte durchführte.

An der Oper arbeitet er mit Regisseuren aus ganz unterschiedlichen ästhetischen Welten zusammen: Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles und Corinne Benizio (alias Shirley und Dino), Vincent Tavernier...

Als musikalischer Leiter des Chors des Flämischen Radios und als erster Gastdirigent der Brussels Philharmonic (2011-2019) brachte sich Hervé Niquet unter der Schirmherrschaft des Palazzetto Bru Zane stark in die Diskografie der Kantaten des Preises von Rom sowie von unveröffentlichten Opern ein. 2016 wurde die Aufzeichnung des *Herculanum* von Félicien David (Bru Zane, 2015) mit dem Echo Klassik Award ausgezeichnet.

2019 erhielt Hervé Niquet für die Qualität und Vielseitigkeit seiner Einspielungen den Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik.

Im September 2022 wurde Hervé Niquet zum künstlerischen Leiter des Festivals von Saintes ernannt. Sein Ansatz umfasst ebenfalls eine starke persönliche Einbringung in pädagogische Maßnahmen für junge Musiker (Académie d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, und in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Alte Musik des CNSMD in Paris) sowie zahlreiche Master-Klassen und Konferenzen. Für ihn ist es einfach wichtig, die Früchte seiner Arbeit über die Interpretation, die Konventionen der Epoche und die jüngsten musikologischen Entdeckungen, aber auch über die Realitäten und die Anforderungen des Musikerberufs weiterzugeben.

Hervé Niquet wurde mit dem Ordre National du Mérite und dem Orden der Künste und der Literatur der Französischen Republik ausgezeichnet.



La Rue Montorgueil, à l'occasion de la fête nationale pour la « paix et le travail », Claude Monet, 1878



Orchestre symphonique de la Garde républicaine & le Colonel François Boulanger

Orchestre symphonique de la Garde républicaine

Colonel François Boulanger, direction

Créé en 1848, l'Orchestre de la Garde républicaine est aujourd'hui composé de cent vingt musiciens professionnels issus des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Paris et de Lyon.

Outre sa renommée nationale, l'Orchestre de la Garde républicaine rencontre également un fort succès à l'international dès 1872 avec une première tournée aux États-Unis. Dès lors, d'autres séries de concerts à l'étranger (Europe, Canada, Japon, Chine, Corée, Singapour, Kazakhstan...) ont confirmé le prestige de cet orchestre dans le reste du monde.

Dirigé depuis 1997 par le colonel François Boulanger et son adjoint le colonel Sébastien Billard, l'Orchestre de la Garde républicaine peut se présenter sous différentes formations (orchestre d'harmonie, orchestre à cordes, orchestre symphonique, ensembles de musique de chambre). L'orchestre a aussi la capacité de

se produire dans de très diverses occasions, allant des prestations officielles (dîners à l'Élysée, commémorations) aux concerts s'insérant dans les saisons musicales des grandes salles ou des festivals.

L'Orchestre de la Garde républicaine est en mesure d'interpréter tout le répertoire musical classique du XVII^e siècle à nos jours. Au cours de son existence, l'orchestre d'harmonie a eu l'honneur d'exécuter certaines œuvres de Camille Saint-Saëns ou encore de Maurice Ravel sous la baguette même de ces grands compositeurs. Florent Schmitt a même spécialement écrit pour cette formation *Les Dionysiaques*.

La discographie de cet orchestre ne cesse de s'allonger depuis le début du XX^e siècle, date de ses premiers enregistrements, tous réalisés par les différents chefs qui se sont succédé à la tête de cette prestigieuse formation.

L'Orchestre de la Garde républicaine est membre de l'Association Française des Orchestres (AFO).

Au cours de la saison 2022-2023, l'Orchestre de la Garde républicaine fut invitée à Paris au Théâtre des Champs-Élysées, en la Cathédrale Saint-Louis des Invalides, au Grand Rex, au Théâtre du Châtelet et à la Philharmonie de Paris.

L'Orchestre accompagna également les finalistes du concours Long Thibaud. En région, l'Orchestre participa au festival le Septembre musical de l'Orne et fit l'ouverture de la saison de l'Opéra de Vichy avec le Chœur de l'Armée française. À plusieurs occasions, l'Orchestre est placé sous la direction de chefs invités tels que Hervé Niquet, Lucie Leguay et Léo Warynski.

Founded in 1848, the French Republican Guard Orchestra now features one hundred and twenty professional musicians from the Conservatoires Nationaux Supérieurs in Paris and Lyon.

In addition to its national reputation, the French Republican Guard Orchestra has also enjoyed a great deal of international success, ever since its first tour of the United States in 1872. From that point onwards, other series of concerts abroad (Europe, Canada, Japan, China, Korea,

Singapore, Kazakhstan, etc.) have cemented the prestigious reputation of this orchestra around the world.

Directed since 1997 by Colonel François Boulanger and his assistant, Colonel Sébastien Billard, the French Republican Guard Orchestra takes a range of different forms (philharmonic orchestra, a string orchestra, a symphony orchestra, chamber music groups). The orchestra also has the ability to perform at a highly diverse range of occasions, from official presentations

(dinners at the Élysée, commemorations) to concerts organised as part of the musical seasons of leading venues or festivals.

The French Republican Guard Orchestra can perform the entire repertoire of classical music, from the 17th century to the present day. Over its lifetime, the philharmonic orchestra has had the honour of performing certain works by Camille Saint-Saëns and Maurice Ravel, at times even conducted by these very composers. Florent Schmitt actually wrote the *Dionysiaques* specially for this formation.

The orchestra's discography has continued to grow since the early 20th century, when it made its first recordings, all of them produced by the different conductors who have followed on from one another at the helm of this prestigious ensemble.

The French Republican Guard Orchestra is a member of the French Association of Orchestras (AFO).

During the 2022-2023 season, the French Republican Guard Orchestra was a guest in Paris at the Théâtre des Champs-Élysées, the Cathédrale Saint-Louis des Invalides, the Grand Rex, the Théâtre du Châtelet and the Philharmonie de Paris. The Orchestra also accompanied the finalists of the Long Thibaud competition. Moreover, the Orchestra took part in the Septembre musical de l'Orne festival and opened the season of the Opéra de Vichy with the French Army Choir. On several occasions, the Orchestra is directed by guest conductors such as Hervé Niquet, Lucie Leguay and Léo Warynski.

Das Symphonieorchester der Garde républicaine wurde 1848 gegründet und besteht heute aus 120 professionellen Musikern, die ein Studium an den Conservatoires Nationaux Supérieurs in Paris und Lyon absolviert haben.

Neben seinem nationalen Renommee war das Orchester der Garde républicaine auch international sehr erfolgreich und tourte bereits 1872 durch die Vereinigten Staaten. Seitdem wurde dieses Prestige durch weitere Konzertreisen im Ausland (Europa, Kanada, Japan, China, Korea, Singapur, Kasachstan...) auch im Rest der Welt bestätigt.

Das Orchester der Garde républicaine, das seit 1997 von Oberst François Boulanger und seinem Stellvertreter Oberst Sébastien Billard geleitet wird, kann in verschiedenen Formationen auftreten (Blasorchester, Streichorchester, Symphonieorchester, Kammermusikensembles). Seine Auftritte finden auch zu sehr unterschiedlichen Anlässen statt, von offiziellen Auftritten (Abendessen im Élysée-Palast, Gedenkfeiern) bis hin zu Konzerten, die

Teil der Musiksaison großer Konzertsäle oder Festivals sind.

Das Orchester der Garde républicaine beherrscht das gesamte klassische Musikrepertoire vom 17. Jahrhundert bis heute. Im Laufe seines Bestehens hatte das Blasorchester die Ehre, Werke von Camille Saint-Saëns oder Maurice Ravel unter der Leitung dieser großen Komponisten selbst aufzuführen. Florent Schmitt schrieb *Les Dionysiaques* sogar eigens für dieses Orchester.

Die Diskographie des Orchesters hat sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts, als die ersten Aufnahmen gemacht wurden, immer mehr erweitert. Dabei wurde jede dieser Aufnahmen unter einem anderen der zahlreichen Dirigenten dieses prestigeträchtigen Orchesters gemacht.

Das Orchester der Republikanischen Garde ist Mitglied des Verbands der französischen Orchester, Association Française des Orchestres (AFO).

In der Saison 2022-2023 war das Orchester der Garde républicaine in Paris im Théâtre des Champs-Élysées, in der Kathedrale

Saint-Louis des Invalides, im Grand Rex, im Théâtre du Châtelet und in der Pariser Philharmonie zu Gast. Das Orchester begleitete auch die Finalisten des Long-Thibaud-Wettbewerbs. Außerhalb der Hauptstadt nahm das Orchester am Festival „Le Septembre musical de

l'Orne“ teil und eröffnete zusammen mit dem Chor der französischen Armee die Saison der Oper von Vichy. Bei mehreren Gelegenheiten wird das Orchester von Gastdirigenten wie Hervé Niquet, Lucie Leguay und Léo Warynski geleitet.



Emblème de la République, 1793



Chœur de l'Armée française & Lieutenant-colonel Aurore Tillac

Chœur de l'Armée française

Lieutenant-colonel Aurore Tillac, direction

Le Chœur de l'Armée française fut créé en 1982 à la demande de Charles Hernu, alors ministre de la Défense.

Formation spéciale de la Garde républicaine, il est le chœur officiel de la République et représente, de par son caractère original et unique, l'un des fleurons de la culture dans les armées.

Unique chœur d'hommes professionnel en France, il est composé de quarante chanteurs recrutés parmi l'élite des professionnels français, et dirigé par la lieutenant-colonelle Aurore Tillac, titulaire d'un premier prix mention très bien à l'unanimité de direction de chœur grégorien du CNSM de Paris, et son adjointe la commandante Émilie Fleury.

À l'instar de l'Orchestre de la Garde républicaine, avec lequel il se produit régulièrement, le Chœur de l'Armée française est amené à participer en France et à l'étranger, tant à des manifestations

officielles (messes, commémorations, soirées de gala), qu'à des saisons musicales ou des festivals. Il a apporté sa collaboration musicale à de nombreux orchestres français (Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre de Paris, Ensemble Intercontemporain, Orchestre Philharmonique de Montpellier...), sous la direction de chefs tels Yutaka Sado, Christoph Eschenbach, Pierre Boulez, Edmon Colomer, Michel Plasson, Peter Eötvö... pour des concerts ou des enregistrements.

Son répertoire, qui s'étend de la chanson traditionnelle et populaire aux grandes œuvres classiques lyriques composées pour voix d'hommes, a fait l'objet de plusieurs enregistrements dont certains ont été salués par la critique et récompensés. En 2005, le Chœur de l'Armée française a enregistré avec l'Orchestre de Paris l'œuvre posthume

Stanze de Luciano Berio. En 2019, le Chœur reprend Brel, Aznavour, Gainsbourg..., dans *Paris, je t'aime*, un album ode à la capitale, et enregistré avec l'Orchestre de la Garde républicaine, chez Warner Classics. Il a d'ailleurs reçu le Classique d'or RTL pour le mois d'avril 2019.

Au cours de la saison 2022-2023, le Chœur de l'Armée française s'est produit notamment en la Cathédrale Saint-Louis des Invalides, au Théâtre des Champs-Élysées, et à la Philharmonie de Paris, mais aussi en région, au festival Musiques en Haut-Jura, et avec l'Orchestre de la Garde républicaine à Vichy.

The French Army Choir was founded in 1982 at the request of Charles Hernu, then the Minister of Defence.

This special formation of the French Republican Guard is the official choir of the French Republic, its original and unique character making it a true gem of culture within the French armed forces.

The only professional male-voice choir in France, it is made up of forty singers recruited from among France's elite professionals, and is led by Lieutenant-

Colonel Aurore Tillac, who won the first prize with distinction (unanimously awarded) of Gregorian choir conducting at the CNSM (National Conservatory) in Paris, along with Commander Émilie Fleury.

Like the French Republican Guard Orchestra, alongside which it regularly performs, the French Army Choir takes part in official events (masses, commemorations, gala evenings) and musical seasons and festivals, both in

France and abroad. It has joined musical forces with a host of French orchestras (Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre de Paris, Ensemble Intercontemporain, Orchestre Philharmonique de Montpellier, etc.), directed by conductors including Yutaka Sado, Christoph Eschenbach, Pierre Boulez, Edmon Colomer, Michel Plasson and Peter Eötvö, both for concerts and recordings.

It has produced several critically-acclaimed and award-winning recordings from its repertoire, which covers everything from traditional and popular songs to the great classical lyric pieces composed for male voices. In 2005, the French Army

Choir recorded the posthumous *Stanze* by Luciano Berio with the Orchestre de Paris. In 2019, the Choir revisited Brel, Aznavour, Gainsbourg and more in the album *Paris, je t'aime*, an ode to the French capital, with the French Republican Guard Orchestra, released by Warner Classics. It also won the RTL Classique d'or prize in April 2019.

During the 2022-2023 season, the French Army Choir performed at the Cathédrale Saint-Louis des Invalides, the Théâtre des Champs-Élysées and the Philharmonie de Paris, and outside the capital at the Musiques festival in Haut-Jura and with the French Republican Guard Orchestra in Vichy.

Der Chœur de l'Armée française (Chor der französischen Armee) wurde 1982 auf Anregung des damaligen Verteidigungsministers Charles Hernu gegründet.

Er gehört der Garde républicaine an und ist damit auch der offizielle Chor der Republik Frankreich. Aufgrund seines originellen und einzigartigen Charakters gehört er zu den Aushängeschildern der Kultur innerhalb der französischen Armeen.

Dieser einzige professionelle Männerchor in Frankreich besteht aus 40 Sängern, die aus der Elite der französischen Profis rekrutiert werden. Geleitet wird er von Oberstleutnantin Aurore Tillac, die am CNSM Paris einen ersten Preis mit einstimmigem Prädikat „sehr gut“ für gregorianische Chorleitung erhielt, und ihrer Stellvertreterin, Kommandantin Emilie Fleury.

Wie das Orchester der Garde républicaine, mit dem er regelmäßig auftritt, wird auch der Chor der französischen Armee im In- und Ausland bei offiziellen Anlässen (Messen, Gedenkfeiern, Galaabenden)

eingesetzt, tritt aber auch im musikalischen Programm in Konzerthallen oder bei Festivals auf. Er hat bei Konzerten oder für Tonaufnahmen musikalisch mit zahlreichen französischen Orchestern (Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre de Paris, Ensemble Intercontemporain, Orchestre Philharmonique de Montpellier...) unter der Leitung von Dirigenten wie zum Beispiel Yutaka Sado, Christoph Eschenbach, Pierre Boulez, Edmon Colomer, Michel Plasson oder Peter Eötvo zusammengearbeitet.

Sein Repertoire reicht von traditionellen und Volksliedern bis hin zu großen klassischen lyrischen Werken für Männerstimmen. Er brachte auch mehrere Tonträger heraus, die teilweise von der Kritik gelobt und mit Preisen ausgezeichnet wurden. Im Jahr 2005 nahm der Chœur de l'Armée française mit dem Orchestre de Paris das posthume Werk *Stanze* von Luciano Berio auf. 2019 interpretiert der Chor Brel, Aznavour, Gainsbourg und viele weitere mit dem Album *Paris, je t'aime*, eine Ode an die

Hauptstadt, aufgenommen bei Warner Classics zusammen mit dem Orchester der Garde républicaine. Dafür gab es übrigens den RTL Classique d'or im April 2019.

In der Saison 2022-2023 trat der Chœur de l'Armée française unter anderem in

der Kathedrale Saint-Louis des Invalides, im Théâtre des Champs-Élysées und in der Pariser Philharmonie auf, aber auch in der Provinz, beim Festival Musiques en Haut-Jura und mit dem Orchester der Garde républicaine in Vichy.



Liberté, Jean François Janinet, d'après Jean Guillaume Moitte, 1792

Chœur de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Le Chœur de l'Opéra Royal, créé en 2022 pour les projets liés à la saison musicale de l'Opéra Royal de Versailles, est constitué de chanteurs spécialistes du répertoire baroque et lyrique, notamment français, dans un effectif allant de douze à trente-six interprètes selon les programmes. Recrutés sur audition, ces chanteurs se destinent à la défense du chant français sacré et d'opéra, mais sont ouverts à l'ensemble des répertoires classiques.

Le Chœur de l'Opéra Royal a inauguré sa carrière avec le projet *Gloire Immortelle* (Berlioz, Bizet etc) en juillet 2022, accompagné de l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine et du Chœur de l'Armée Française, tous placés sous la direction d'Hervé Niquet (concert à l'Opéra Royal et CD à paraître). Durant la saison 2022-2023, le Chœur participe à l'enregistrement des *hymnes du Couronnement* de Purcell et Haendel, et les donnera en concert sous la direction

de Gaétan Jarry pour la réception du Roi Charles III à Versailles. Le Chœur participe également à l'enregistrement du programme *Dis-moi Vénus*, récital de la soprano Marie Perbost accompagnée de l'Orchestre de l'Opéra Royal sous la direction de Gaétan Jarry, qui sera donné en concert à l'automne 2023 pour le Gala des Amis de l'Opéra Royal. Le Chœur est également partie prenante de l'enregistrement et du concert des *Génies*, opéra de Mademoiselle Duval, avec l'Ensemble Il Caravaggio sous la direction de Camille Delaforge.

Lors de la saison 2023-2024, le chœur se produira sur la scène de l'Opéra Royal pour la production scénique de *Giulietta e Roméo* de Zingarelli, sous la direction de Stefan Plewniak, mise en scène de Gilles Rico. Puis viendront *Don Giovanni* de Mozart, dirigé par Gaétan Jarry, mise en scène de Marshall Pynkoski, et *Orfeo* de Monteverdi sous la direction de Jordi

Savall et mis en scène par Pauline Bayle; enfin *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart, chanté en français, dirigé par Gaétan Jarry, mise en scène de Michel Fau.

Parmi de nombreux projets de concerts, on citera *Le Messie* de Haendel qui sera donné pour Noël à La Chapelle Royale de Versailles!

Chœur de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

The Royal Opera Choir, which was created in 2022 for projects related to the Royal Opera of Versailles musical season, is made up of singers who specialise in the baroque and opera repertoire, and French in particular, with twelve to thirty-six choristers taking part depending on the programmes. The singers audition to be chosen to join the choir, and generally focus on French religious and opera singing, but are open to all of the classic repertoires.

The Royal Opera Choir started on its path with the *Gloire Immortelle* project (Berlioz, Bizet etc.) in July 2022, accompanied by the French Republican Guard Symphony

Orchestra and the French Army Choir, all conducted by Hervé Niquet (concert at the Royal Opera with CD to be released). During the 2022-2023 season, the Choir took part in recording Purcell and Handel's *Coronation Anthems*, and will perform them in a concert conducted by Gaétan Jarry, when King Charles III is received at Versailles. The Choir is also taking part in the recording of the *Dis-moi Vénus* programme, a recital by the soprano Marie Perbost accompanied by the Royal Opera Orchestra conducted by Gaétan Jarry, a concert of which will be performed in Autumn 2023 for the Friends of the Royal Opera Gala. The Choir is also involved in

the recording and concert of *Génies*, an opera by Mademoiselle Duval, with the Ensemble Il Caravaggio conducted by Camille Delaforge.

During the 2023-2024 season, the choir will perform on the stage of the Royal Opera for the staged production of *Giulietta e Roméo* by Zingarelli, conducted by Stefan Plewniak, staged by Gilles Rico. It will be followed by Mozart's *Don Giovanni*, conducted by Gaétan Jarry and

staged by Marshall Pynkoski, and *Orfeo* by Monteverdi conducted by Jordi Savall and staged by Pauline Bayle; finally *Die Entführung aus dem Serail* by Mozart, sung in French, conducted by Gaétan Jarry, and staged by Michel Fau.

Handel's *Messiah* is one of the many concert projects that can be mentioned, which will be performed for Christmas in the Royal Chapel at Versailles!

Chœur de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Der Chœur de l'Opéra Royal (Chor der königlichen Oper) wurde 2022 für Musikprojekte der Königlichen Oper Versailles gegründet. Er besteht aus Sängerinnen und Sängern, die auf das Barock- und Opernrepertoire, insbesondere französische Werke, spezialisiert sind – in einer Besetzung, die je nach Programm zwischen 12 und 36

Interpretinnen und Interpreten umfasst. Diese Sängerinnen und Sänger werden über Auditionen gefunden und engagieren sich für den Erhalt des französischen Kirchen- und Operngesangs, sind aber auch für alle anderen klassischen Repertoires offen.

Der Chœur de l'Opéra Royal begann im Juli 2022 seine Laufbahn mit dem

Projekt *Gloire Immortelle* (Berlioz, Bizet usw.), begleitet vom Symphonieorchester der republikanischen Garde und dem Chœur de l'Armée Française (Chor der Französischen Armee), alle unter der Leitung von Hervé Niquet (Konzert in der Königlichen Oper und bald als CD). In der Saison 2022-2023 nimmt der Chor die *Krönungshymnen* von Purcell und Händel auf und wird sie unter der Leitung von Gaétan Jarry beim Empfang von König Charles III. in Versailles aufführen. Der Chor ist auch bei der Aufnahme des Programms *Dis-moi Vénus* dabei, einem Liederabend der Sopranistin Marie Perbost, begleitet vom Orchester der Königlichen Oper unter der Leitung von Gaétan Jarry, der im Herbst 2023 bei der Gala des Amis de l'Opéra Royal (Gala der Freunde der Königlichen Oper) als Konzert aufgeführt wird. Der Chor ist überdies Teil der Aufnahme und der Konzertaufführung von *Les Génies*, einer

Oper von Mademoiselle Duval, mit dem Ensemble Il Caravaggio unter der Leitung von Camille Delaforge.

In der Saison 2023-2024 wird der Chor in der szenischen Aufführung von Zingarellis *Giulietta e Romeo* unter der Leitung von Stefan Plewniak und der Regie von Gilles Rico auf der Bühne der Königlichen Oper auftreten. Später folgen Mozarts *Don Giovanni*, dirigiert von Gaétan Jarry unter der Regie von Marshall Pynkoski, und Monteverdis *L'Orfeo* unter der Leitung von Jordi Savall und der Regie von Pauline Bayle. Des Weiteren folgt Mozarts *Entführung aus dem Serail*, gesungen auf Französisch, dirigiert von Gaétan Jarry unter der Regie von Michel Fau.

Bei den Konzertprojekten muss auch Händels *Messias* erwähnt werden, der zu Weihnachten in der Chapelle Royale in Versailles aufgeführt wird!



Le Chœur Rameau & Christophe Junivart

Chœur Rameau

Christophe Junivart, direction

Le chœur d'enfants Jean-Philippe Rameau de Versailles est dirigé depuis plus de vingt-cinq ans par Christophe Junivart. Il se compose de vingt-cinq à trente jeunes enfants de treize à dix-sept ans dont la passion commune est le chant choral. Le répertoire du chœur couvre toutes les époques de l'histoire de la musique mais la musique baroque française reste néanmoins sa spécialité. Cette formation a donné des concerts

The Jean-Philippe Rameau children's choir of Versailles has been directed by Christophe Junivart for over twenty-five years. It features twenty-five to thirty children aged between thirteen and seventeen, who share a passion for choral singing. The choir's repertoire covers all periods of musical history, but French baroque music nevertheless remains its speciality. This ensemble has given concerts in a host of countries around the

world, including Switzerland, Germany, Italy, Bulgaria, Russia, Finland, Japan, Poland and the Czech Republic, at times offering the children a highly enriching cultural and musical exchange with other children from choirs worldwide. Famed for his work with composers such as Charpentier, Bernier, Corrette, Campra and Couperin, Gaétan Jarry is the choir's resident accompanist on the organ.

world, including Switzerland, Germany, Italy, Bulgaria, Russia, Finland, Japan, Poland and the Czech Republic, at times offering the children a highly enriching cultural and musical exchange with other children from choirs worldwide. Famed for his work with composers such as Charpentier, Bernier, Corrette, Campra and Couperin, Gaétan Jarry is the choir's resident accompanist on the organ.

Der Kinderchor Jean-Philippe Rameau in Versailles wird seit über fünfundzwanzig Jahren von Christophe Junivart geleitet. Er setzt sich aus fünfundzwanzig bis dreißig Kindern und Jugendlichen im Alter von dreizehn bis siebzehn Jahren zusammen, die eine gemeinsame Leidenschaft für Chorgesang teilen. Das Repertoire des Chors umfasst alle Epochen der Musikgeschichte, allerdings mit einer starken Betonung auf der französischen Barockmusik. Der Chor hat bereits in vielen Ländern

der Welt Konzerte gegeben: Schweiz, Deutschland, Italien, Bulgarien, Russland, Finnland, Japan, Polen, Tschechien... Häufig Anlässe, die den Kindern einen sehr bereichernden kulturellen und musikalischen Austausch mit anderen Kinderchören weltweit ermöglichen. Sie haben unter anderem Komponisten wie Charpentier, Bernier, Corrette, Campra, Couperin usw. herausragend interpretiert. Dabei ist Gaétan Jarry der ständige Begleiter des Chors an der Orgel.



Le Fife, Édouard Manet, 1866



La Liberté guidant le Peuple, Eugène Delacroix, 1830

GLOIRE IMMORTELLE !

Étienne-Nicolas Méhul (1763 - 1817)

2. *Le Chant du départ*, 1794

La victoire en chantant
Nous ouvre la barrière
La liberté guide nos pas
Et du Nord au Midi
La trompette guerrière
A sonné l'heure des combats
Tremblez ennemis de la France,
Rois ivres de sang et d'orgueil !
Le peuple souverain s'avance,
Tyrans, descendez au cercueil.

Refrain :

La République nous appelle
Sachons vaincre ou sachons périr !
Un Français doit vivre pour elle,
Pour elle un Français doit mourir.

Que le fer paternel arme la main des braves
Songez à nous au champ de Mars
Consacrez dans le sang des rois et des esclaves
Le fer béni par vos vieillards ;
Et, rapportant sous la chaumière
Des blessures et des vertus,
Venez fermer notre paupière
Quand les tyrans ne seront plus.

Refrain :

La République nous appelle
Sachons vaincre ou sachons périr !
Un Français doit vivre pour elle,
Pour elle un Français doit mourir.

Victory singing
Opens for us the gates
Liberty guides our steps
And from the North to the South
The war trumpet
Signals the hour of the fight
Tremble, enemies of France
Kings drunk on blood and pride
The sovereign People comes forth
Tyrants go down to your graves.

The Republic is calling us
Let us prevail or let us perish
A Frenchman must live for her
For her a Frenchman must die

May the fatherly iron arm, the hand of the braves
Think of us on the Field of Mars
Bless with the blood of the kings and of the slaves
The arms blessed by your elder
And bringing back home
Wounds and virtues
Come and close our lids
When tyrants are no more.

The Republic is calling us
Let us prevail or let us perish
A Frenchman must live for her
For her a Frenchman must die

Singend öffnet der
Sieg uns das Tor.
Die Freiheit lenkt unsere Schritte.
Und von Nord nach Süd
Hat die Kriegstrompete
Das Signal zum Kampfe geschmettert.
Zittert, ihr Feinde Frankreichs,
Ihr Könige trunken von Blut und Hochmut.
Das souveräne Volk schreitet voran
Ihr Tyrannen, sinkt in den Sarg.

Uns ruft die Republik
Lasst uns siegen oder untergehen.
Ein Franzose muss für sie leben,
Für sie muss ein Franzose sterben.

Möge das Eisen der Väter die Hand der Tapferen bewaffnen,
Gedenkt unserer auf dem Feld der Ehre.
Heiligt mit dem Blut der Könige und Sklaven
die von euren Alten gesegneten Waffen.
Und bringt zurück in eure Katen
Eure Wunden und Heldentaten
Und schließt uns unsere Augen,
Wenn es keine Tyrannen mehr gibt.

Uns ruft die Republik
Lasst uns siegen oder untergehen.
Ein Franzose muss für sie leben,
Für sie muss ein Franzose sterben.

Charles Gounod (1818 - 1893)

4. *Faust*, Acte IV, Scène 4 - Chœur des soldats « Gloire immortelle de nos aïeux »

Chœur des soldats

Déposons les armes,
Dans nos foyers enfin nous voici revenus,
Nos mères en larmes,
Nos mères et nos sœurs
ne nous attendront plus.

Oui, c'est plaisir, dans les familles,
De conter aux enfants qui frémissent tout bas,
Aux vieillards, aux jeunes filles,
La guerre et ses combats!

Gloire immortelle
De nos aïeux
Sois-nous fidèle,
Mourons comme eux!
Et sous ton aile,
Soldats vainqueurs,
Dirige nos pas, enflamme nos cœurs!

Pour toi, mère patrie,
Affrontant le sort
Tes fils, l'âme aguerrie,
Ont bravé la mort!
Ta voix sainte nous crie:
En avant, soldats!
Le fer à la main, courez aux combats!

Gloire immortelle
De nos aïeux,
Sois-nous fidèle,
Mourons comme eux!

Choir of soldiers

Let's lay down our weapons!
We are back home at last!
Our tearful mothers,
Our mothers and sisters
shall no longer wait for us.

Yes, it is a pleasure in every home
To tell the children, noiselessly shuddering,
The old men and the young girls
About war and its battles!

Immortal glory
Of our ancestors,
Be loyal to us,
Let's die as they did!
And under your protection,
As victorious soldiers,
Direct our steps, kindle our hearts!

For you, fatherland,
Defying Fate,
Your warlike sons
Have faced death!
Your holy voice shouts to us:
Forward, soldiers!
Sword in hand, rush into the fray!

Immortal glory
Of our ancestors,
Be loyal to us,
Let's die as they did!

Soldatenchor

Lasst uns die Waffen niederlegen,
Wir sind endlich heimgekehrt,
Unsere Mütter in Tränen,
Unsere Mütter und Schwestern
müssen nicht länger auf uns warten.

Ja, es ist eine Freude in jedem Heim
Den Kindern, die lautlos zittern,
Den Alten und den jungen Mädchen,
Zu erzählen vom Krieg und seinen Schlachten!

Unsterblicher Ruhm
Unserer Vorväter
Bleibe uns treu,
Lass uns sterben wie sie!
Und unter deinen Fittichen,
Als siegreiche Soldaten,
Lenke unsere Schritte, entflamme unsere Herzen!

Für dich, geliebtes Vaterland,
Dem Schicksal sich stellend
Haben deine Söhne, die Seele gestählt,
Dem Tode getrotzt!
Deine heilige Stimme ruft uns zu:
Vorwärts, Soldaten!
Schwert in der Hand stürmt in die Schlacht!

Unsterblicher Ruhm
Unserer Vorväter
Bleibe uns treu,
Lass uns sterben wie sie!

Et sous ton aile,
Soldats vainqueurs,
Dirige nos pas, enflamme nos cœurs!

Vers nos foyers hâtons le pas,
On nous attend, la paix est faite!
Plus de soupirs! ne tardons pas!
Notre pays nous tend les bras,
L'amour nous rit, l'amour nous fête,
Et plus d'un cœur frémit tout bas
Au souvenir de nos combats.

Gloire immortelle
De nos aïeux,
Sois-nous fidèle,
Mourons comme eux!
Et sous ton aile,
Soldats vainqueurs,
Dirige nos pas, enflamme nos cœurs!

And under your protection,
As victorious soldiers,
Direct our steps, kindle our hearts!

Let us hasten back to our homes!
We are awaited, peace is now made.
No more sighing! Let us hurry!
Our country holds out its arms to us!
Love smiles on us, we are love's darlings!
And more than one heart flutters silently
At the memory of our battles!

Immortal glory
Of our ancestors,
Be loyal to us,
Let's die as they did!
And under your protection,
As victorious soldiers,
Direct our steps, kindle our hearts!

Und unter deinen Fittichen,
Als siegreiche Soldaten,
Lenke unsere Schritte, entflamme unsere Herzen!

Lasst uns unseren Heimen eilen,
Wir werden erwartet, der Friede ist gemacht!
Keine Seufzer mehr! Verlieren wir keine Zeit!
Unser Land öffnet uns seine Arme weit,
Die Liebe lacht uns, die Liebe feiert uns,
Und manch' ein Herz flattert lautlos
Bei der Erinnerung an unsere Schlachten

Unsterblicher Ruhm
Unserer Vorväter
Bleibe uns treu,
Lass uns sterben wie sie!
Und unter deinen Fittichen,
Als siegreiche Soldaten,
Lenke unsere Schritte, entflamme unsere Herzen!

Hector Berlioz

5. *La Damnation de Faust*, Deuxième partie, Scène 8 - Chœur des soldats et des étudiants

Chœur des soldats

Villes entourées
De murs et remparts,
Fillettes sucrées,
Aux malins regards,
Victoire certaine
Près de vous m'attend;
Si grande est la peine,
Le prix est plus grand.

Choir of soldiers

Towns girdled
With walls and ramparts,
Demure girls
With sly looks,
Certain victory
Over you will be mine.
However great the effort,
The prize is greater.

Soldatenchor

Burgen mit hohen
Mauern und Zinnen,
Mädchen mit stolzen
Höhnenden Sinnen
Möcht' ich gewinnen!

Kühn ist das Mühen,
Herrlich der Lohn!

Au son des trompettes,
Les braves soldats
S'élancent aux fêtes
Ou bien aux combats;
Fillettes et villes
Font les difficiles;
Bientôt tout se rend.
Si grande est la peine,
Le prix est plus grand.

Chœur des étudiants

Jam nox stellata velamina pandit;
Nunc, nunc bidendum et amandum est!
Vita brevis fugaxque voluptas.
Gaudeamus igitur, gaudeamus!
Nobis subridente lunâ,
Per urbem quaerentes puellas eamus!
Ut cras, fortunati
Caesares, dicamus: Veni, vidi, vici!
Gaudeamus igitur!

At the trumpets' sound,
Brave soldiers
Hurl themselves
Into pleasure or battle.
Young girls and towns
Put up resistance;
But soon they all surrender.
However great the effort,
The prize is greater.

Chœur des étudiants

Déjà la nuit étend ses voiles étoilés;
c'est l'heure de boire et d'aimer.
La vie est courte et le plaisir fugitif!
réjouissons-nous!
pendant que la lune nous sourit,
allons par la ville cherchant les jeunes filles,
pour que demain, heureux Césars, nous disions:
Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu!
Réjouissons-nous donc, réjouissons-nous!

Unter dem Klang der Trompeten,
Eilen tapfere Soldaten
Zum fröhlichen Feste
Oder in die blutige Schlacht;
Mädchen und Städte
Sind schwer zu erobern;
Doch bald ergeben sich alle.
Kühn ist das Mühen
Herrlich der Lohn!

Choir of students

Already night draws its starry veil.
Now's the time to drink and make love.
Life is short, pleasure fleeting.
So let's enjoy ourselves!
While the moon winks down at us,
Let's roam the town looking for girls,
So that tomorrow, happy Caesars, we can say:
"I came, I saw, I conquered"
So let's enjoy ourselves!

Georges Bizet (1838 – 1875)

7. *Carmen*, Acte I, Scène 2 - Chœur des gamins «Avec la garde montante»

Chœur des gamins

Avec la garde montante
Nous arrivons, nous voilà
Sonne, trompette éclatante,
Ta ra ta ta, ta ra ta ta
Nous marchons la tête haute
Comme de petits soldats,

Children choir

With rising guard
We arrive, here we are
Sounds, dazzling trumpet,
Ta ra ta ta, ta ra ta ta
We walk with our heads up
Like little soldiers,

Kinderchor

Zusammen mit der aufziehenden Wache
treffen wir ein, da sind wir...
Erklinge, schmetternde Trompete,
Ta ra ta ta, ta ra ta ta
wir marschieren erhobenen Hauptes
wie kleine Soldaten,

Marquant sans faire de faute,
Une, deux, marquant le pas.
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Les bras de cette manière
Tombant tout le long du corps;
Avec la garde montante
Nous arrivons, nous voilà!
Sonne, trompette éclatante,
Ta ra ta ta, ta ra ta ta

Marking without fault,
One... two... marking the pace.
Shoulders back
And the chest outside,
Arms this way
Falling all along the body;
With rising guard
We are here, here we are!
Sounds, dazzling trumpet,
Ta ra ta ta, ta ra ta ta

ohne Fehler zu machen,
eins... zwei... treten wir auf der Stelle,
die Schultern zurückgenommen
und die Brust heraus,
die Arme auf die bekannte Weise
längs dem Körper herabfallend;
mit der aufziehenden Garde
treffen wir ein, da sind wir!
Erklinge, schmetternde Trompete,
Ta ra ta ta, ta ra ta ta

8. *Carmen*, Acte IV, Scène 1 - Marche et chœur « Les voici, les voici! »

Enfants

Les voici! les voici!
Voici la quadrille!

Chœur

Les voici! Les voici! Oui les voici!
Voici la quadrille!
La quadrille des Toreros,
Sur les lances, le soleil brille,
En l'air toques et sombreros!
Les voici, voici la quadrille,
La quadrille des toreros,
Les voici! Les voici! Les voici!

Enfants et Chœur

Voici, débouchant sur la place,
Voici, d'abord, marchant au pas,
L'alguzil à vilaine face,
À bas! À bas! À bas! À bas!
À bas l'Alguazil! À bas!
À bas! À bas! À bas! À bas!

Children

Here they are! here they are!
Here is the quadrille!

Choir

Here they are! Here they are! Yes here they are!
Here is the quadrille!
The quadrille of the bullfighters,
On the spears the sun shines,
In the air toques and sombreros!
Here they are, here is the quadrille,
The quadrille of the bullfighters,
Here they are! Here they are! Here they are!

Children and Choir

Here, leading to the square,
Here, first, walking in step,
The alguazil with nasty face,
Down! Down! Down! Down!
Down with the Alguazil! Down!
Down! Down! Down! Down!

Kinder

Da sind sie! Das sind sie!
Da kommt die Cuadrilla!

Chor

Da sind sie! Da sind sie! ja, da sind sie!
Da ist die Cuadrilla!
Die Cuadrilla der Toreros,
die Lanzen reflektieren die Sonne,
in der Luft Mützen und Hüte!
Da sind sie, da ist die Cuadrilla,
die Cuadrilla der Toreros.
Da sind sie! Da sind sie! Da sind sie!

Kinder und Chor

Da kommt auf den Platz,
da kommt zunächst, gemessen schreitend,
der Alguacil mit dem gemeinen Gesicht.
Nieder! Nieder! Nieder! Nieder!
Nieder mit dem Alguacil! Nieder!
Nieder! Nieder! Nieder! Nieder!

Chœur

Entrée des chulos et des banderilleros

Et puis saluons au passage,
Saluons les hardis Chulos,
Bravo! Viva! Gloire au courage.
Voici les hardis Chulos!
Voyez les banderilleros,
Voyez quel air de crânerie!
Voyez! Voyez! Voyez!

Quels regards et de quel éclat
Étincelle la broderie
De leur costume de combat!
Voici les banderilleros!

Entrée des picadors.

Une autre quadrille s'avance,
Voyez les Picadors! Comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
Harceler le flanc des taureaux.
L'Espada! L'Espada!

Enfants et Chœur

Escamillo!

Enfants et Chœur

Escamillo! Escamillo!
Escamillo! Escamillo!
C'est l'Espada, la fine lame,
Celui qui vient terminer tout,
Qui paraît à la fin du drame
Et qui frappe le dernier coup.
Vive Escamillo! Vive Escamillo!
Ah! Bravo!
Les voici! Voici la quadrille,
La quadrille des Toreros!
Sur les lances le soleil brille.

Choir

Entrance of chulos and banderilleros

And then, by the way,
Let's salute the bold chubs,
Bravo! Viva! Glory to courage.
Here are the bold chubs!
See the banderilleros,
See what a look of cranium!
Look! Look! Look!

What looks and what brilliance
Spark embroidery
From their fighting costume!
Here are the banderilleros!

Entry of picadors.

Another quadrille moves forward,
See the picadors! How beautiful they are!
As they go from the iron of their spear
Harass the flanks of the bulls.
The Espada! The Espada!

Children and Choir

Escamillo!

Children and Choir

Escamillo! Escamillo!
Escamillo! Escamillo!
It's the Espada, the thin blade,
Whoever comes to finish everything,
Who appears at the end of the drama
And who hits the last shot.
Long live Escamillo! Long live Escamillo!
Ah! Bravo!
Here they are! Here is the quadrille,
The quadrille of the bullfighters!
On the spears the sun shines.

Chor

Auftritt der Chulos und der Banderilleros

Und dann begrüßen wir bei ihrem Vorbeizug,
begrüssen wir die wagemutigen Chulos,
bravo! Vivat! Ruhm ihrem Mut.
Hier sind die wagemutigen Chulos!
Hier sind die Banderilleros,
seht welch verwegenes Aussehen!
Seht! Seht! Seht!

Welche Blicke und in welcher Pracht
die Stickerei ihres Kostüms
funkelt!

Hier sind die Banderilleros!

Die Picadores treten auf.

Eine andere Cuadrilla kommt näher.
Seht die Picadores! Wie schön sie sind!
Wie sie bald mit dem Eisen ihrer Lanze
die Weiche des Stiers reizen werden.
Der Matador! Der Matador!

Kinder und Chor

Escamillo!

Kinder und Chor

Escamillo! Escamillo!
Escamillo! Escamillo!
Das ist der Matador, ein guter Stierfechter,
derjenige, der alles schliesslich beendet,
der am Ende des Dramas erscheint
und den letzten Stoss setzt.
Es lebe Escamillo! Es lebe Escamillo!
Ah! Bravo!
Da sind sie! Da ist die Cuadrilla,
die Cuadrilla der Toreros!
Die Lanzen reflektieren die Sonne.

En l'air, en l'air, en l'air
toques et sombreros!
Ah! Vive Escamillo!
Bravo! Viva! Bravo! Bravo!

In the air, in the air, in the air
toques and sombreros!
Long live Escamillo!
Bravo! Viva! Bravo! Bravo!

In die Luft, in die Luft,
in die Luft Mützen und Hüte!
Es lebe Escamillo!
Bravo! Er lebe hoch! Bravo! Bravo!

Robert Planquette (1848 - 1903)

11. *Le Régiment de Sambre-et-Meuse*, 1870

Tous ces fiers enfants de la Gaule
Allaient sans trêve et sans repos
Avec leur fusil sur l'épaule
Courage au cœur et sac au dos
La gloire était leur nourriture
Ils étaient sans pain, sans souliers
La nuit, ils couchaient sur la dure
Avec leur sac pour oreiller

Le Régiment de Sambre et Meuse
Marchait toujours au cri de «Liberté»
Perçant la route glorieuse
Qui l'a conduit à l'immortalité

Pour nous battre,
ils étaient cent mille
A leur tête, ils avaient des rois
Le général, vieillard débile
Faiblit pour la première fois,
Voyant certaine la défaite
Il réunit tous ses soldats
Puis il fit battre la retraite
Mais eux ne l'écouterent pas

Le Régiment de Sambre et Meuse
Marchait toujours au cri de «Liberté»

All these proud children of Gaul
walked forth without respite nor rest,
their rifles on their shoulders,
bravery in their hearts and kits on their back!
Glory was their sustenance,
they had neither bread nor shoes.
At night they slept on the rough ground,
with their backpacks for pillows.

The Sambre et Meuse regiment
marched on, shouting "Liberty",
seeking the glorious path
that led it to immortality.

To defeat us,
there were a hundred thousand of them.
Leading them were kings!
The general, a frail old man,
faltered for the first time.
Foreseeing a certain defeat,
he gathered all his soldiers
and ordered the retreat,
yet they wouldn't listen to him.

The Sambre et Meuse regiment
marched on, shouting "Liberty",

All diese stolzen Kinder Galliens
Gingen ohne Pause und ohne Erholung,
Mit ihren Gewehren auf den Schultern,
Mut im Herzen und Rucksack auf dem Rücken!
Der Ruhm war ihre Nahrung,⁶
Sie waren ohne Brot, ohne Schuhe,
In der Nacht schliefen sie auf hartem Boden
Mit ihren Rucksäcken als Kissen.

Das Regiment von Sambre und Maas
Marschierte stets zum Ruf der Freiheit,
Auf der Suche nach dem Weg des Ruhms,
Der es zur Unsterblichkeit führte.

Um uns zu schlagen,
waren es hunderttausend
An ihrer Spitze hatten sie Könige!
Der General, ein gebrechlicher alter Mann,
Er wurde zum ersten Mal schwach,
Als er die sichere Niederlage vor sich sah.¹⁹
Er rief alle seine Soldaten zusammen,
Gab dann das Signal zum Rückzug,
Doch sie hörten nicht auf ihn.

Das Regiment von Sambre und Maas
Marschierte stets zum Ruf der Freiheit,

Perçant la route glorieuse
 Qui l'a conduit à l'immortalité
 Le nombre eut raison du courage
 Un soldat restait le dernier
 Il se défendit avec rage
 Mais bientôt fut fait prisonnier
 En voyant ce héros farouche
 L'ennemi pleura sur son sort
 Le héros prit une cartouche
 Jura puis se donna la mort
 Le Régiment de Sambre et Meuse
 Reçut la mort au cri de «Liberté»
 Mais son histoire glorieuse
 Lui donne droit à l'immortalité

seeking the glorious path
 that led it to immortality.
 Numbers prevailed over bravery.
 A soldier was left standing. The last one!
 He defended himself furiously,
 but soon was taken prisoner.
 Seeing this fierce hero,
 the enemy took pity of his fate.
 The hero loaded a cartridge,
 cursed, then took his own life!
 The Sambre et Meuse regiment
 marched on, shouting "Liberty",
 seeking the glorious path
 that led it to immortality.

Auf der Suche nach dem Weg des Ruhms,
 Der es zur Unsterblichkeit führte.
 Die Zahl bezwang den Mut.
 Ein Soldat blieb übrig - der Letzte!
 Er verteidigte sich wutentbrannt,
 Doch bald nahm man ihn gefangen.
 Beim Anblick dieses eisernen Helden⁴⁵
 Beweinte der Feind sein Schicksal.
 Der Held nahm eine Patrone
 Leistete einen Schwur, gab dann sich den Tod!
 Das Regiment von Sambre und Maas
 Marschierte stets zum Ruf der Freiheit,
 Auf der Suche nach dem Weg des Ruhms,
 Der es zur Unsterblichkeit führte.

Hector Berlioz

12. *La Marseillaise*

Allons enfants de la Patrie,
 Le jour de gloire est arrivé!
 Contre nous de la tyrannie,
 L'étendard sanglant est levé, (*bis*)
 Entendez-vous dans les campagnes
 Mugir ces féroces soldats ?
 Ils viennent jusque dans vos bras
 Égorger vos fils,
 vos compagnes !
 Aux armes, citoyens,
 Formez vos bataillons,
 Marchez, marchez !
 Qu'un sang impur

Arise, children of the nation,
 The day of glory has arrived!
 Against us stands tyranny
 Her bloody standard has been raised, (*repeated*)
 Do you hear, in the countryside,
 The roar of those ferocious soldiers?
 They come right into your arms
 To tear the throats of your sons,
 your wives!
 To arms, citizens,
 Form your battalions,
 Let's March, let's march!
 So that our impure

Auf, Kinder des Vaterlandes,
 Der Tag des Ruhmes ist gekommen!
 Gegen uns ist der Tyrannei
 Blutiges Banner erhoben. (2×)
 Hört ihr auf den Feldern
 Diese wilden Soldaten brüllen?
 Sie kommen bis in eure Arme,
 Um euren Söhnen, euren Gefährtinnen
 die Kehlen durchzuschneiden.
 Zu den Waffen, Bürger,
 Formiert eure Truppen,
 Marschieren wir, marschieren wir!
 Dass unreines Blut

Abreuve nos sillons!
 (*Chœur*) Aux armes, citoyens,
 Formons nos bataillons,
 Marchons, marchons!
 Qu'un sang impur
 Abreuve nos sillons!

 Que veut cette horde d'esclaves,
 De traîtres, de rois conjurés ?
 Pour qui ces ignobles entraves,
 Ces fers dès longtemps préparés ? (*bis*)
 Français, pour nous, ah ! quel outrage !
 Quels transports il doit exciter !
 C'est nous qu'on ose méditer
 De rendre à l'antique esclavage !

 Quoi ! des cohortes étrangères
 Feraient la loi dans nos foyers ?
 Quoi ! ces phalanges mercenaires
 Terrasseraient nos fiers guerriers ? (*bis*)
 Grand Dieu ! par des mains enchaînées
 Nos fronts sous le joug se ploieraient ?
 De vils despotes deviendraient
 Les moteurs de nos destinées ?

 Tremblez, tyrans et vous perfides,
 L'opprobre de tous les partis,
 Tremblez ! vos projets parricides
 Vont enfin recevoir leurs prix ! (*bis*)
 Tout est soldat pour vous combattre,
 S'ils tombent, nos jeunes héros,
 La terre en produit de nouveaux,
 Contre vous tout prêts à se battre !

 Français, en guerriers magnanimes,
 Portez ou retenez vos coups !
 Épargnez ces tristes victimes,

blood waters our furrows!
 To arms, citizens,
 Let's form our battalions,
 Let's March, let's march!
 So that our impure
 blood waters our furrows!

 What does this horde of slaves
 Of traitors and invented kings want?
 For whom have these vile chains
 These irons, been long prepared? (*repeated*)
 Frenchmen, for us, ah! What outrage
 What furious action it must arouse!
 It is for us they dare plan
 A return to the old slavery!

 What! Foreign cohorts!
 Would make the law in our homes!
 What! These mercenary phalanxes
 Would strike down our proud warriors! (*repeated*)
 Great God! By chained hands
 Our brows would yield under the yoke
 Vile despots would themselves become
 The masters of our destinies!

 Tremble, tyrants and you traitors
 The shame of all parties,
 Tremble! Your parricidal schemes
 Will finally receive their prize! (*repeated*)
 Everyone is a soldier to combat you,
 If they fall, our young heroes,
 Will be produced anew from the ground,
 Ready to fight against you!

 Frenchmen, as magnanimous warriors,
 Bear or hold back your blows!
 Spare those sorry victims,

Tränke unsere Furchen!
 Zu den Waffen, Bürger,
 Formieren wir unsere Truppen,
 Marschieren wir, marschieren wir!
 Dass unreines Blut
 Tränke unsere Furchen!

 Was will diese Horde von Sklaven,
 Von Verrätern, von verschwörerischen Königen?
 Für wen diese gemeinen Fesseln,
 Diese seit langem vorbereiteten Eisen? (2×)
 Franzosen, für uns, ach! welche Schmach,
 Welchen Zorn muss dies hervorrufen!
 Man wagt es, daran zu denken,
 Uns in die alte Knechtschaft zu führen!

 Was! Ausländische Kohorten
 Würden über unsere Heime gebieten!
 Was! Diese Söldnerscharen würden
 Unsere stolzen Krieger niedermachen! (2×)
 Großer Gott! Mit Ketten an den Händen
 Würden sich unsere Häupter dem Joch beugen.
 Niederträchtige Despoten würden
 Über unser Schicksal bestimmen!

 Zittert, Tyrannen und ihr Niederträchtigen,
 Schande aller Parteien,
 Zittert! Eure verruchten Pläne
 Werden euch endlich heimgezahlt! (2×)
 Jeder ist Soldat, um euch zu bekämpfen,
 Wenn sie fallen, unsere jungen Helden,
 Zeugt die Erde neue,
 Die bereit sind, gegen euch zu kämpfen.

 Franzosen, ihr edlen Krieger,
 Versetzt eure Schläge oder haltet sie zurück!
 Verschont diese traurigen Opfer,

À regret s'armant contre nous. (*bis*)
Mais le despote sanguinaire,
Mais les complices de Bouillé,
Tous ces tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère!

Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs! (*bis*)
Sous nos drapeaux que la victoire
Accoure à tes mâles accents,
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!

Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus,
Nous y trouverons leur poussière,
Et la trace de leurs vertus, (*bis*)
Bien moins jaloux de leur survivre,
Que de partager leur cercueil,
Nous aurons le sublime orgueil,
De les venger ou de les suivre.

For regretfully arming against us (*repeated*)
But these bloodthirsty despots
These accomplices of Bouillé
All these tigers who, mercilessly,
Tear apart their mother's breast!

Sacred love of the Fatherland,
Lead, support our avenging arms
Liberty, cherished Liberty
Fight with your defenders! (*repeated*)
Under our flags may victory
Hurry to your manly accents
So that your expiring enemies
See your triumph and our glory!

We shall enter the (military) career
When our elders are no longer there
There we shall find their dust
And the trace of their virtues (*repeated*)
Much less keen to survive them
Than to share their coffins
We shall have the sublime pride
To avenge or follow them.

Die sich widerwillig gegen uns bewaffnen. (2×)
Aber diese blutrünstigen Despoten,
Aber diese Komplizen von Bouillé,
Alle diese Tiger, die erbarmungslos
Die Brust ihrer Mutter zerfleischen!

Heilige Liebe zum Vaterland,
Führe, stütze unsere rächenden Arme.
Freiheit, geliebte Freiheit,
Kämpfe mit deinen Verteidigern! (2×)
Unter unseren Flaggen, damit der Sieg
Den Klängen der kräftigen Männer zu Hilfe eilt,
Damit deine sterbenden Feinde
Deinen Sieg und unseren Ruhm sehen!

Wir werden des Lebens Weg weiter beschreiten,
Wenn die Älteren nicht mehr da sein werden,
Wir werden dort ihren Staub
Und ihrer Tugenden Spur finden. (2×)
Eher ihren Sarg teilen
Als sie überleben wollend,
Werden wir mit erhabenem Stolz
Sie rächen oder ihnen folgen.



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

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

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

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

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

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

The Royal Opera of Versailles

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

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

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

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

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

Die königliche Oper von Versailles


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

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

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

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

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



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

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

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

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes 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 necessary financial support for 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. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

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

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future

THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

Enregistré du 6 au 8 juillet 2022 en salle Liebermann de l'Opéra Bastille, Paris.

Enregistrement, montage et mastering :
Manuel Mohino

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt
Traductions des biographies : ADT International

**Performance material: *New Berlioz Edition*,
Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London ·
New York · Praha**

Château de Versailles Spectacles tient à remercier sincèrement le colonel François Boulanger, le lieutenant-colonel Aurore Tillac, et le colonel Isabelle Boureau-Post, administratrice de l'orchestre de la Garde républicaine et du chœur de l'Armée française.

Couverture : © DR ;

p. 4 © Pascal Le Mée ; p. 7, 12, 17, 27, 33, 34, 36, 40, 43, 44, 49, 57, 58, 63, 66, 71, 72, 77, 83, 87, 91, 93, 96, 101, 102, 109, 115 & 121, 129, 138, 146-147, 153, 159, 165, 173, 174-175 © Domaine public ; p. 8 © Garde Républicaine – D. Mendiboure ; p. 28, 196 © Thomas Garnier ; p. 52 © Hulton Deutsch ; p.145 © DR ; p.148 © Henri Buffeteau ; p. 154, 160 © Fabrice Bourdeau ; p. 170 © Chœur Rameau ; p. 200 © Agathe Poupeney.

4^{ème} de couverture : © DR

Photogravure © Fotimprim, Paris.

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, chargée 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

Château de
VERSAILLES
Spectacles



**MINISTÈRE
DE L'INTÉRIEUR**

*Liberté
Égalité
Fraternité*





Un shako et son casoar, coiffe emblématique des élèves-officiers de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr, héritiers des « Braves » d'Austerlitz