

DOUX SILENCE

JULIE ROSET
LUCILE RICHARDOT

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
FRANÇOIS LAZAREVITCH

α

MENU

- › TRACKLIST
- › FRANÇAIS
- › ENGLISH
- › DEUTSCH
- › SUNG TEXTS





DOUX SILENCE

1. **JOSEPH CHABANCEAU DE LA BARRE (1633-1678)**
AIRS À DEUX PARTIES, AVEC LES SECONDS COUPLETS EN DIMINUTION, 1669
SARABANDE : LE DIGNÉ OBJET POUR QUI MON CŒUR SOÛPIRE *2'16*

SUITE EN LA

2. **HONORÉ D'AMBRUIS (1660-1702)**
LIVRE D'AIRS DU SIEUR D'AMBRUIS, 1685
LE DOUX SILENCE DE NOS BOIS *5'57*
3. **JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)**
RECUEIL DE PLUSIEURS BELLES PIECES DE SIMPHONIE, 1695
BRANSE DE MR DE LULY – BRANSE GUAY – BRANSE À MENER *2'23*
4. **BERTRAND DE BACILLY (1621-1690)**
LES TROIS LIVRES D'AIRS REGRAVEZ DE NOUVEAU EN DEUX VOLUMES, 1668
POUR UNE BERGERE INFIDELLE *2'52*

SUITE EN RÉ

5. **ROBERT DE VISÉE (1650-1725)**
PIÈCES DE THEORBE ET DE LUTH MISES EN PARTITION DESSUS
ET BASSE, 1716. SUITE EN RÉ MINEUR
GAVOTTE
- NICOLAS LE BÈGUE (1631-1702)**
MANUSCRIT PARVILLE (VERS 1670)
GAVOTTE [ET SON DOUBLE DE FRANÇOIS I (?) COUPERIN]¹ *2'11*

6. **MICHEL LAMBERT (1610-1696)**
 LES AIRS DE MONSIEUR LAMBERT, 1666
 D'UN FEU SECRET JE ME SENS CONSUMER 3'02
7. **JEAN-BAPTISTE LULLY**
 ACIS ET GALATÉE (LWV 73), 1686
 PASSACAILLE 4'35
8. **ANTOINE BOESSET (1587-1643)**
 AIRS DE COUR MIS EN TABLATURE DE LUTH, 1621²
 SI C'EST UN CRIME QUE L'AYMER 5'40
9. **CHARLES (?) COUPERIN³, MADEMOISELLE DE LA
 CHATAIGNERAYE⁴, ANNE DANICAN PHILIDOR, ANONYMES**
 SUITE DES DANCES POUR LES VIOLONS ET HAUTBOIS.
 QUI SE JOÛENT ORDINAIREMMENT À TOUS LES BALS CHEZ LE ROY. 1712
 [MENUET DE POITOU] DE COUPRIN LE PÈRE – AUTRE DE POITOU –
 MENUET DE POITOU – AUTRE DE POITOU PAR MLE DE LA CHATAIGNERAYE –
 AUTRE DE POITOU – MENUET DE POITOU – MENUET D'ANNE PHILIDOR 4'02

SUITE EN LA

10. **BERTRAND DE BACILLY⁵**
 [RECUEIL D'AIRS POUR UNE À TROIS VOIX
 AVEC ET SANS BASSE CONTINUE – MANUSCRIT]
 J'AY MILLE FOIS PENSÉ DANS MA DOUCE LANGUEUR 4'24
11. **ENNEMOND GAULTIER (1575-1651)**
 PIÈCES DE LUTH SUR DIFFER^{TS} MODES COMPOSÉES
 PAR MONS^R MOUTON [c. 1679]
 COURANTE LA BELLE HOMICIDE, DOUBLE DE CHARLES MOUTON 3'11

12. **JEAN-HENRY DANGLEBERT (1629-1691)**
PIÈCES DE CLAVECIN, 1689 – CHRISTOPHE BALLARD (1641-1715) :
BRUNETTE OU PETITS AIRS TENDRES TOME PREMIER, 1703
LA BERGÈRE ANNETTE 4'41

SUITE EN SOL

13. **JEAN-BAPTISTE LULLY**
RECUEIL DE PLUSIEURS BELLES PIECES DE SIMPHONIE, 1695
BOURRÉE 1'35

14. **GAULTIER DE MARSEILLE (1642-1696)**
SYMPHONIE DE FEU MR. GAULTIER DE MARSEILLE, 1707,
SUITE EN G RÉ SOL BÉMOL
RIGAUDON RONDEAU AIR DES PAYSANS ET DES PASTRES

- JEAN-BAPTISTE LULLY**
LA GROTTTE DE VERSAILLES (LWV 39), 1668
DANS CES DESERTS PAISIBLES 3'31

15. **JEAN-BAPTISTE LULLY**
BALLET DES MUSES DANSÉ DEVANT LE ROY A ST. GERMAIN EN LAYE
EN 1666 (LWV 32)
RÉCIT D'ORPHÉE : TROP INDISCRET AMOUR 5'37

SUITE EN DO

16. **ROBERT DE VISÉE**
PIÈCES DE THEORBE ET DE LUTH MISES EN PARTITION DESSUS
ET BASSE, 1716. SUITE EN DO MINEUR
GIGUE GAYE 2'31

17. **BERTRAND DE BACILLY**
LES TROIS LIVRES D'AIRES REGRAVEZ DE NOUVEAU EN DEUX VOLUMES, 1668
J'AVOIS JURÉ L'AUTRE JOUR

JEAN-BAPTISTE LULLY – FRANÇOIS (?) COUPERIN
RIGAUDON [D'ACIS ET GALATÉE], SUITTÉ DU RIGAUDON –
DOUBLE DU RIGAUDON FAIT PAR MR COUPRAIN

3'39

TOTAL TIME: 62'15

1. On retrouve fréquemment cette gavotte dans les recueils de pièces de clavecin au XVII^e siècle. Le manuscrit Bauyn attribue le double (variation) à « Mr Couperin ».
2. Dans son recueil *Airs et brunettes*, publié au début du XVIII^e siècle, Jacques Hotteterre attribue la paternité de cet air à Michel Lambert. Cette attribution erronée nous encourage à attribuer à ce dernier la composition du double du dernier couplet (publié par le seul Hotteterre), qui témoignerait ainsi de la façon dont Michel Lambert interprétait cet air. Par ailleurs nous savons grâce au témoignage de Jean-Laurent Lecerf de La Viéville que Lambert aimait interpréter cet air : « [Boesset le père,] que Lulli estimoit, homme dont la mémoire sera immortelle chez les Musiciens, par cét air fameux, Si c'est un crime que l'aimer, & que le Cardinal de Rets fit un jour recommencer trois fois à Lambert qui le chantoit devant lui, & que nos connoisseurs en Musique égalent encore aujourd'hui à nos meilleurs airs. » Jean-Laurent Lecerf de La Viéville : *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1705.
3. Le « Couprin le père » à qui est attribué le premier menuet de cette suite pourrait être Charles (1638-1679), le père de François « le Grand » et frère de Louis.
4. S'agirait-il d'Andrée de Vivonne, dame de La Châtaigneraie (1612-1670), fille unique d'André de Vivonne grand fauconnier de France et capitaine des gardes du corps de Marie de Médicis, qui épouse en 1628 le duc de la Rochefoucauld, mémorialiste et célèbre auteur des *Maximes* ?
5. Le manuscrit d'où le présent air est extrait semble être entièrement dédié aux œuvres de B. de Bacilly. Deux autres sources publiées respectivement en 1669 et 1680 attribuent l'air à Bacilly ; un manuscrit de la fin du XVII^e siècle (BNF Vm7 501) attribue cet air à Michel Lambert. Enfin le recueil publié par Ballard en 1669, « Livre d'airs de différents auteurs », XII, n'en précise pas l'auteur.
6. « Mr Couprain », l'auteur du double, pourrait être François I (1631-vers 1708), oncle et parrain de François II le Grand. En effet Louis et Charles Couperin, les frères de François I étaient tous deux décédés à la création d'*Acis et Galatée* de J.-B. Lully en 1686.

JULIE ROSET SOPRANO
LUCILE RICHARDOT MEZZO

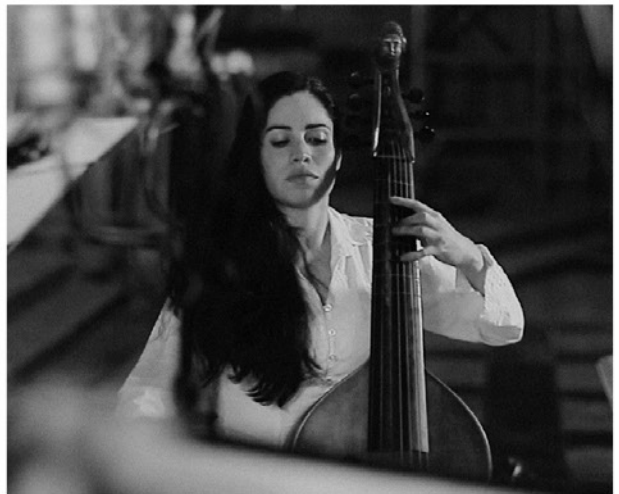
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FRANÇOIS LAZAREVITCH
FLÛTE TRAVERSÈRE, FLÛTE À BEC, MUNETTES & DIRECTION

LUCILE BOULANGER VIOLE DE GAMBE

ÉRIC BELLOCQ ARCHILUTH, GUITARE

BÉRENGÈRE SARDIN HARPE TRIPLE



« L'AIR DE COUR COMPTE POUR MOI PARMIS LES PLUS BELLES CRÉATIONS DE L'ART FRANÇAIS »

FRANÇOIS LAZAREVITCH

Comment avez-vous fait votre choix dans le vaste répertoire de l'air de cour ?

François Lazarevitch. L'air de cour me suit depuis presque aussi longtemps que je joue de la flûte traversière car il a beau être vocal, il est aussi intégré par les flûtistes. La flûte à une clé, dite baroque, est apparue vers 1670 après un silence de quelques dizaines d'années durant lesquelles la flûte à bec et le hautbois ont évolué pour répondre aux exigences d'une musique plus chromatique et occuper le devant de la scène. Avant que naisse un répertoire dédié à leur instrument, les flûtistes jouent les airs de danse et les airs de cour en vogue. C'est donc une musique qui m'est familière et que j'aime beaucoup jouer, un peu mystérieuse, notamment en raison des doubles caractéristiques de son langage. L'air de cour compte pour moi parmi les plus belles créations de l'art français. J'ai réuni ces airs de la seconde moitié du XVII^e siècle pour compléter l'exploration amorcée avec *Et la fleur vole* (début XVII^e) et *À l'ombre d'un ormeau* (début XVIII^e). Je tenais à privilégier des airs avec des doubles de manière à travailler leur réalisation, et des pièces où le lien entre voix et flûte était inspirant. Joindre les qualités de son et de souffle de la voix et de la flûte m'intéresse particulièrement – avec une voix précise comme une flûte et une flûte souple comme une voix. Pignolet de Montclair, dans la préface de son recueil de brunettes, écrit que « rien n'est si touchant que d'entendre ces petits airs par une belle voix accompagnée à l'unisson par une flûte traversière ». Ici, j'accompagne la voix soit en la doublant, soit en adaptant un contre-chant, soit en la remplaçant par l'instrument. Nous essayons d'apporter un regard différent sur ce qui est déjà connu, et donnons aussi à entendre un air nouveau de Bacilly, *J'ay mille fois pensé dans ma douce langueur*, un manuscrit enregistré, je crois, pour la première fois.

Votre programme présente des saynètes très contrastées. Cette diversité est-elle caractéristique ?

F. L. Ce répertoire intimiste mais volontiers inspiré des grandes formes de Lully propose des pièces savantes comme d'autres qui sonnent plus naïves. On distingue plusieurs registres dans l'air de

cour : chansons d'amour, airs à danser pour se divertir, brunettes sur des thématiques pastorales relativement simples. Ce sont des miniatures superbes, à l'origine polyphoniques et de style homophonique qui permettait d'en saisir parfaitement le texte, et rapidement adaptées pour voix et luth. Bacilly insiste, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), sur l'importance de la compréhension du texte et encourage le compositeur à respecter l'alternance des syllabes brèves et longues des vers. L'interprète se doit quant à lui de rendre « les paroles si distinctes que les auditeurs n'en perdent pas une seule syllabe », écrit encore Mersenne en 1636. En ce sens, le chanteur doit exagérer le temps dédié aux consonnes en en faisant désirer certaines plus que d'autres, ce qui crée une grande variété de micro-silences d'articulation. Cet effet de suspension du son entraîne une attente, une incertitude chez l'auditeur, qui sont sources d'émotion.

La reconstitution de suites est un schéma dont vous êtes familier. Quel sens donne-t-elle à l'enchaînement de ces airs de cour ?

F. L. Je suis toujours très attentif au contenu des manuscrits anciens qui compilent le répertoire d'un musicien ou dédiés à un instrument en particulier. Il est intéressant de voir comment les pièces s'enchaînent. Les suites qu'elles forment sont volontiers hétéroclites, juxtaposant une pièce extraite d'un opéra à un air de chanson, puis à des variations sur un air connu. Je m'en suis inspiré pour construire ce programme. C'est une façon de donner, par la logique des tonalités communes, de la cohérence à des pièces très diverses composées à la même époque.

Le luth est l'instrument de prédilection de l'air de cour. Vous lui adjoignez un *instrumentarium* plus élaboré...

F. L. Le luth a une dimension intimiste qui correspond parfaitement au genre ; il est l'instrument dont les cordes pincées mettent très naturellement en valeur la voix mais aussi la flûte. Il reste donc central. La harpe vient parfois enrichir la couleur de cordes pincées, et la viole donner une dimension très mélodique. J'alterne de mon côté entre flûte et musette, en fonction du caractère des airs.

Qu'en est-il des fameux doubles ?

F. L. À l'époque, il est inconcevable de chanter ou de jouer tout couplet autre que le premier sans le varier – ce que l'on nomme double ou diminution. Les auteurs anciens nous l'expliquent, notamment Bacilly : la musique du premier couplet ne peut s'ajuster à un autre texte car l'alternance des syllabes brèves et des longues serait rompue. Il n'est donc pas rare que l'on profite de la variation pour déplacer dans le temps un mot du texte, de manière à respecter la prosodie. Cette variation se nourrit d'ajouts de notes ornementales ou de passage entre les notes de la mélodie d'origine, en préférant la courbe à la droite. Le discours est ainsi rendu plus touchant et plus virtuose. Les doubles ne sont pas toujours écrits, il faut alors s'imprégner des modèles, du langage musical propre et du texte de l'air de cour pour réaliser les doubles soi-même. Ce que j'ai fait dans le deuxième couplet de *Si c'est un crime* ou *La Bergère Annette*. J'ai aussi ajouté des diminutions à certaines pièces instrumentales comme la gigue de Visée, à l'image de ce que propose Marais dans certaines de ses propres giges, et en cohérence avec les variations de Louis Couperin sur le *Rigaudon* de Lully et de Lebègue sur sa propre *Gavotte*.

La responsabilité de l'interprète est importante. C'est le cas également en ce qui concerne l'ornementation ?

F. L. « Les agréments sont dans le chant ce que les figures sont dans l'éloquence », écrit Jean Blanchet au milieu du XVIII^e siècle. « Ôter à la musique ces sortes d'ornements, ce serait lui ôter la plus belle partie de son être. » Il ajoute que lorsque les agréments sont parfaitement exécutés, « l'oreille est délicieusement flattée, et le cœur violemment ému est entraîné dans des passions différentes ». On voit combien la manière de faire et le goût sont essentiels. Le défi pour nous, interprètes du XXI^e siècle, réside dans cet équilibre, ce naturel à trouver entre l'ornement et la prononciation du texte : il doit être aussi beau que de la poésie déclamée, et plus beau encore car elle est sublimée par la musique. Pour cela, je reviens aux sources, aux traités de ceux qui, à l'époque, ont observé et analysé la réalisation du son. L'accentuation, l'articulation et l'ornementation sont tout un art, une science sur lesquels je m'interroge en permanence.

Propos recueillis le 4 octobre 2023 par Claire Boisteau

'FOR ME THE AIR DE COUR IS ONE OF THE MOST BEAUTIFUL OF ALL FRENCH ARTISTIC CREATIONS'

FRANÇOIS LAZAREVITCH

How did you manage to make your selection from the vast repertoire of French courtly airs?

François Lazarevitch. The *air de cour* or French courtly air has been following me around for as long as I have been playing the flute – for despite its vocal origin it was also adopted by flautists. The so-called Baroque flute, the side-blown flute with a single key, appeared around 1670 after a gap of several decades during which the recorder and the oboe had been evolving in response to the needs of more chromatic music, and gradually taken centre stage. Before a repertoire specifically for their instrument came into being, flautists played dance songs and the courtly airs that were in vogue. So this is music familiar to me, and I really love playing it: it has a certain mystery about it, mainly because of the so-called *doubles* or variations that are so characteristic of its musical language. For me the *air de cour* is one of the most beautiful of all French artistic creations.

I have put together these airs from the second half of the 17th century to complete the exploration begun with songs and dances of the early 17th century (*Et la fleur vole*, Alpha 314) and of the early 18th century (*À l'ombre d'un ormeau*, Alpha 342). I have tended to give precedence to airs with a varied *double* section so I can work on their realization, as well as pieces with an inspiring link between the voice and flute. I am particularly interested in linking the qualities of sound and breath of the voice and flute – using a precise 'vocal' instrument such as the flute, and a supple-sounding 'flute' such as the voice. In the preface to his song collection 'Recueil de Brunettes' (ca. 1730) Montéclair¹ writes: 'Nothing is more touching than to hear these little tunes sung by a beautiful voice accompanied by a flute playing in unison.' Here I accompany the voice either by doubling it or by inventing a counter-melody for it, or I replace it with a purely instrumental solo.

We are trying to bring a fresh focus to bear on the already known, but we also present a new air by Bacilly,² *J'ay mille fois pensé dans ma douce langueur*, from a manuscript of which I believe this is the first recording.

Your programme presents some highly contrasted vignettes. Is this diversity characteristic of the genre?

F. L. This is intimate music, but consciously inspired by the grand operatic scenes of Lully: it includes many serious pieces, but also some more naive and lighthearted. The courtly air has many different types and moods: there are love songs, dance tunes for entertainment, and 'brunettes', relatively simple songs on pastoral themes. They are all superb miniatures, originating in polyphony, but written in a homophonic style that allows the words to be heard perfectly well, and they soon began to be arranged for voice and lute. In his *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), Bacilly was most insistent on the importance of understanding the text, and he encouraged the composer to respect the alternation of long and short syllables in the verse line. The performer too was to 'render the words so distinctly that the listeners do not lose a single syllable,' as Mersenne wrote in 1636³. To this end, the singer must exaggerate the time taken for the consonants, holding back some more than others, creating a whole variety of micro-silences to be articulated. This suspension of the sound brings about an expectancy and uncertainty in the listener that triggers the emotions.

Rearranging suites is a technique very familiar to you. How does it apply to the sequential order of these courtly airs?

F. L. I always pay special attention to the contents of the old manuscripts that compile the repertoire of a musician, or are devoted to a particular instrument. It is interesting to see how the pieces follow on from each other. The suites formed in this way are a conscious miscellany, juxtaposing an operatic extract with a song tune, then variations on a well-known air. That was my inspiration in constructing this programme. It is a way of giving consistency to highly diverse pieces composed at the same period, by joining them together in the same or related keys.

The preferred instrument for the *air de cour* is the lute. You have added a more elaborate instrumental ensemble...

F. L. The lute has an intimate dimension that fits this genre perfectly; its plucked strings showcase the voice, and the flute as well. So the lute remains a focal instrument. The harp often joins in to

heighten the colour of the plucked strings, and the viol provides an expressly melodic element. I myself alternate between the flute and the musette, depending on the character of the specific air.

What about these famous ‘*doubles*’?

F. L. At this period it was inconceivable to sing or play any except the first verse of a song without varying it – known as *double* or diminution. Writers of the time have described it for us, especially Bacilly: the music of the first verse cannot be adapted to a different text because that would violate the pattern of the long and short syllables. However, it is often possible to use the variation to displace a word of the text, but keeping the tempo, so as to respect the prosody of the verse. Such a variation section will abound in ornamental or passing notes between the original notes of the melody, with a curved line generally favoured over a straight one. This makes the musical discourse more moving, and more virtuosic. These *doubles* are not always written out, so you have to immerse yourself in the models, in the musical language and the words of the courtly air, in order to realize them yourself. This is what I have done in the second verse of the tune *Si c’est un crime / La Bergère Annette*. I have also added diminutions to certain instrumental pieces such as the Gigue by Visée⁴, just as Marais⁵ suggests doing with some of his own giges, stylistically consistent with the variations by Louis Couperin on the *Rigaudon* by Lully and those of Lebègue⁶ for his own *Gavotte*.

Clearly the performer has an important responsibility. Is that equally the case with regard to ornamentation?

F. L. ‘Ornaments are to singing what figures of speech are to the art of oratory,’ wrote the mid-18th-century music critic Jean Blanchet. ‘To remove this kind of ornamentation from music would be to deprive it of the finest part of its being.’⁷ He added that when ornaments are perfectly performed, ‘the ear is delightfully caressed, and the heart, violently moved, is transported into different passions’. It is clear how essential are both the method to be applied and the requisite sense of taste. The challenge for us as performers in the 21st century is to find the right and natural balance between the ornamentation and the clear pronunciation of the text: it must sound as lovely as a poetic recital – lovelier still, as it is sublimated in music. To achieve that, I keep going back to the sources, to the

treatises of those writers of that epoch who observed and analysed the way the sound was created. Accentuation, articulation, ornamentation – these are a whole art in themselves, or even a science, one I am constantly in the process of investigating.

Interview 4 October 2023 by Claire Boisteau

1. Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), singer and composer
2. Bertrand 'Bénigne' de Bacilly (1625-1690), composer and music theorist
3. Marin Mersenne (1588-1648) French scientist, philosopher and music theorist, in his *Harmonie Universelle Book VI: De L'art de bien chanter* (1636)
4. Robert de Visée (c. 1655-1732) singer and lutenist at the court of Kings Louis XIV and XV.
5. Marin Marais (1656-1728) viol player and composer at the court of Versailles.
6. Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702) composer, harpsichordist, and organist to the King.
7. The Abbé Jean Blanchet (1724-78), the author of a book on the art of singing: *L'Art, ou les principes philosophiques du chant* (1756)

DAS AIR DE COUR ZÄHLT FÜR MICH ZU DEN SCHÖNSTEN SCHÖPFUNGEN DER FRANZÖSISCHEN KUNST

FRANÇOIS LAZAREVITCH

Wie haben Sie Ihre Auswahl getroffen aus dem umfangreichen Repertoire der französischen Lieder des 17. Jahrhunderts, die man als Airs de Cour bezeichnet?

François Lazarevitch. Die Gattung des Air de Cour ist mir fast so lange vertraut, wie ich Traversflöte spiele, denn auch wenn die Stücke vokal konzipiert sind, werden sie doch auch von Flötisten gespielt. Die mit einer Klappe versehene «barocke» Traversflöte kam auf um 1670 nach einer Pause von einigen Jahrzehnten, in denen sich Blockflöte und Oboe weiterentwickelt hatten, um den Anforderungen einer stärker chromatischen Musik gerecht zu werden und auch künftig den Vordergrund der musikalischen Bühne einnehmen zu können. Bevor jedoch ein eigenes, ihrem Instrument gewidmetes Repertoire entstand, spielten die Flötisten die zu jener Zeit beliebten Tanzmelodien und Airs de cour. Es ist also eine Musik, die mir sehr vertraut ist und die ich sehr gerne spiele. Sie ist ein wenig geheimnisvoll, vor allem wegen der ausgezierten sogenannten «doubles», die sehr charakteristisch sind für die musikalische Sprache der Gattung. Die Airs de Cour zählen für mich zu den schönsten Schöpfungen der französischen Kunst.

Für diese Einspielung habe ich Airs aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengestellt, um die mit *Et la fleur vole* (Anfang des 17. Jahrhunderts) und *À l'ombre d'un ormeau* (Anfang des 18. Jahrhunderts) begonnene Erkundung des Repertoires zu vervollständigen. Dabei habe ich Wert darauf gelegt, vor allem Airs mit Doubles auzusuchen, um an deren Realisierung arbeiten zu können, sowie Stücke, in denen die Verbindung von Stimme und Flöte eine Inspirationsquelle darstellt. Die Klangqualitäten sowie den Atem von Stimme und Flöte zu verbinden, interessiert mich ganz besonders, und zwar im Hinblick auf eine menschliche Stimme, die so präzise ist wie eine Flöte, wie auch auf eine Flöte, die so anpassungsfähig ist wie eine Stimme. Pignolet de Montéclair schreibt im Vorwort zu seiner Sammlung mit *Brunetten*, dass «nichts so anrührend ist, wie das Hören solcher kleinen Lieder mit einer schönen Stimme, die unisono von einer Traversflöte begleitet wird». Bei dieser Aufnahme begleite ich

die Stimme sei es, indem ich sie verdopple, sei es, indem ich eine Gegenstimme hinzufüge, oder aber, indem ich sie durch das Instrument ersetze.

Wir versuchen damit, einen anderen Blick zu werfen auf das, was bereits als bekannt gilt, und bringen darüber hinaus auch ein neues Air von Bacilly zu Gehör, *J'ay mille fois pensé dans ma douce langueur*, aus einem Manuskript, das meines Wissens hier erstmals eingespielt worden ist.

In Ihrem Programm finden sich kleine Szenen voller Kontraste. Ist diese Vielfalt für das Air de cour charakteristisch?

F. L. Dieses intime, aber immer wieder von den großen Formen bei Lully inspirierte Repertoire bietet sowohl sehr kunstvolle Stücke als auch solche, die weit naiver klingen. Man unterscheidet mehrere stilistische Ebenen beim Air de Cour: Liebeslieder, Tanzlieder zur Unterhaltung, Brunetten mit relativ einfachen pastoralen Themen. Es handelt sich um wunderbare Miniaturen, die ursprünglich mehrstimmig und in einem homophonen Satz verfasst waren – dieser ermöglichte es, den Text genau zu verstehen; doch schon bald wurden die Stücke für Gesang und Laute bearbeitet. Bacilly betonte in seinen *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Kuriose Bemerkungen über die Kunst, gut zu singen, 1668) die Bedeutung der Textverständlichkeit und ermutigte den Komponisten, den Wechsel zwischen kurzen und langen Silben der Verse genau zu beachten. Der Interpret ist dann seinerseits gehalten, «die Worte so deutlich machen, dass den Zuhörern keine einzige Silbe entgeht», schrieb bereits Mersenne 1636. In diesem Sinne muss der Sänger die Zeit übertreiben, die er den Konsonanten zukommen lässt, indem er einige davon mehr als andere hervorhebt, was eine große Vielfalt an Mikro-Pausen bei der Artikulation hervorruft. Dieser Effekt der Unterbrechung des Klangs führt eine Erwartung, eine Unsicherheit beim Zuhörer herbei, die zur Quelle von Emotion wird.

Die Zusammenstellung von Suiten ist ein Schema der Anordnung, mit dem Sie bestens vertraut sind. Was bedeutet dies für die Aufeinanderfolge dieser Airs de cour?

F. L. Ich schaue mir immer sehr genau den Inhalt alter Manuskripte an, die das Repertoire eines Musikers zusammenstellen oder einem bestimmten Instrument gewidmet sind. Es ist interessant zu sehen, wie die Stücke aneinander gereiht sind. Die aus ihnen zusammengestellten Suiten sind oft

bewusst bunt zusammengewürfelt und stellen etwa ein Stück aus einer Oper einem einfachen Lied gegenüber, um dann Variationen über eine bekannte Melodie folgen zu lassen. Ich habe mich davon bei der Zusammenstellung dieses Programms inspirieren lassen. Es ist eine Möglichkeit, durch die Logik der gemeinsamen Tonarten auch höchst unterschiedlichen, aber zur gleichen Zeit komponierten Stücken so etwas wie Zusammenhalt zu verleihen.

Die Laute ist das bevorzugte Instrument für das Air de cour. Sie ergänzen sie aber um ein weitaus elaborierteres Instrumentarium...

F. L. Die Laute hat eine sehr innige Dimension, die perfekt mit dem Genre korrespondiert; sie ist ein Instrument, dessen gezupfte Saiten die Stimme, aber auch die Flöte auf sehr natürliche Weise zur Geltung bringen. Sie bleibt insofern weiterhin zentral. Die Harfe kommt manchmal hinzu, um die Klangfarbe der gezupften Saiten reicher zu machen, und die Gambe, um eine ganz melodische Dimension hinzuzufügen. Ich selbst wechsele zwischen Flöte und Musette, je nach dem Charakter der Lieder.

Was hat es mit den berühmten «Doubles» auf sich?

F. L. Damals war es undenkbar, eine andere Strophe als die erste zu singen oder zu spielen, ohne sie zu variieren – dies bezeichnete man als Double oder auch Diminution. Alte Autoren wie Bacilly erklären uns das: Die Musik der ersten Strophe kann nicht ohne weiteres einem anderen Text unterlegt werden, da der Wechsel von kurzen und langen Silben prosodisch dann nicht mehr korrekt wäre. Es ist daher häufig so, dass die Variation zugleich dafür genutzt wird, um ein Wort des Textes zeitlich zu verschieben, damit dadurch die Prosodie gewahrt bleiben kann. Solche Variationen leben davon, der ursprünglichen Melodie auszierende Noten hinzuzufügen oder Übergänge zwischen den Tönen zu schaffen, dabei wird eine kurvige Linienführung einer geraden vorgezogen. Auf diese Weise entsteht eine zugleich anrührende und virtuosere Weise des Sprechens. Da die Doubles nicht immer niedergeschrieben wurden, muss man in solch einem Fall die gegebene Modellstrophe mit ihrer eigenen musikalischen Sprache wie auch den Text des Air de cour durchdringen, um dann die verzierte Fassung selbst herzustellen. So bin ich im zweiten Couplet von *Si c'est un crime* oder in *La Bergère Annette* vorgegangen. So habe ich auch

einigen Instrumentalstücken wie der *Gigue* von de Visée Diminutionen hinzugefügt, nach der Art, wie es Marais in einigen seiner eigenen *Gigues* vorbildhaft umgesetzt hat und in Übereinstimmung mit den Variationen von Louis Couperin über Lullys *Rigaudon* und von Lebègue über seine eigene *Gavotte*.

Die Verantwortung des Interpreten ist groß. Gilt dies auch im Hinblick auf die Verzierungen?

F. L. «Die Verzierungen sind im Gesang das, was die Figuren in der Redekunst sind», schrieb Jean Blanchet in der Mitte des 18. Jahrhunderts. «Der Musik diese Art von Verzierungen zu nehmen, hieße, ihr den schönsten Teil ihres Wesens zu nehmen.» Wenn jedoch, so fügte er hinzu, die Verzierungen perfekt ausgeführt werden, so werde «das Ohr köstlich umschmeichelt, und das aufs heftigste bewegte Herz wird in verschiedene Leidenschaften hineinversetzt». Man sieht, in wie hohem Maße die Art und Weise der Ausführung und guter Geschmack hierbei wesentlich sind. Für uns als Interpreten des 21. Jahrhunderts liegt die Herausforderung in diesem Gleichgewicht, in dieser Natürlichkeit, die wir zwischen dem Ornament und der Aussprache des Textes ausfindig machen müssen: Es muss ebenso schön sein wie ein deklamiertes Gedicht, und noch schöner, weil es durch die Musik über sich hinauswächst. Um dies erreichen zu können, kehre ich zu den Quellen zurück, zu den Abhandlungen von denjenigen, die damals die Realisierung des Klangs beobachtet und analysiert haben. Akzentuierung, Artikulation und Verzierung sind zusammengenommen nur eine Kunst und eine Wissenschaft, und darüber befrage ich mich beständig selbst.

Das Gespräch wurde am 4. Oktober 2023 von Claire Boisteau geführt.

HONORÉ D'AMBRUIS (1660-1702)

2 LE DOUX SILENCE DE NOS BOIS

Henriette de Coligny, comtesse de la Suze (1618-1673)

Le doux silence de nos bois
N'est plus troublé que de la voix
Des oyseaux que l'amour assemble.
Bergère qui fais mes désirs
Voicy le mois charmant des fleurs et des zéphirs
Et la saison qui te ressemble.
Ne perdons pas un moment des beaux jours
C'est le temps des plaisirs et des tendres amours.

Songeons en voyant le printemps
qu'il en est un dans nos beaux ans
qu'on n'a qu'une fois en sa vie.
Mais c'est peu que d'y songer
Il faut belle Philis il faut le ménager
Cette saison nous y convie.
Ne perdons pas un moment des beaux jours
C'est le temps des plaisirs et des tendres amours.

BERTRAND DE BACILLY (1621-1690)

4 POUR UNE BERGÈRE INFIDELLE

Pour une Bergere infidelle
En vain je brusle nuit et jour.
Un autre enfin a receu d'elle
ce qu'elle doit à mon amour.

Comme elle je voudrois moy-mesme
Faire de nouvelles Amours.
Cependant je sens que je l'aime
Et que je l'aimeray tousjours.

THE SWEET SILENCE OF OUR WOODS

The sweet silence of our woods
Is unbroken, save for the song
Of the birds, gathered here by love.
Shepherdess, cause of my desires,
This charming month of flowers and breezes
Is the season most like you.
Let us not lose one instant of these fair days,
This time of pleasure, and of tender love.

On seeing this springtime, let us think,
It is one precious year of youth
That we have just once in our lives.
Yet just thinking it is no use,
Lovely Phyllis, we must seize the moment,
As the season invites us to.
Let us not lose a second of these fair days,
This time of pleasure, and of tender love.

FOR AN UNFAITHFUL SHEPHERDESS

For a faithless shepherdess
I burn in vain, night and day.
Another has obtained from her
What she owes me for my love.

I would much rather act like her,
And turn to fresh new loves.
Yet I feel I love her still,
And will always love her.

ANTOINE BOESSET (1587-1643)

8 SI C'EST UN CRIME QUE L'AYMER

Jean de Lingendes (1580-1616)

Si c'est un crime que l'aymer,
L'on en doit justement blasmer
Que les beautés qui sont en elle,
La faute en est aux dieux
Qui la firent si belle:
Mais non pas à mes yeux.

Car elle rend par sa beauté
Les regards et la liberté
Incompatibles devant elle.
La faute en est aux Dieux
Qui la firent si belle
Et non pas à mes yeux.

Qu'on accuse donc leur pouvoir
Je ne puis vivre sans la voir
Ni la voir sans brûler
Sans brûler pour elle.
La faute en est aux Dieux
Qui la firent si belle
Et non pas à mes yeux.

BERTRAND DE BACILLY

10 J'AY MILLE FOIS PENSÉ DANS MA DOUCE LANGUEUR

Henriette de Coligny comtesse de la Suze

J'ay mille fois pensé dans ma douce langueur,
Qu'Amour de tous ses traits avoit percé mon cœur
Lorsque la jeune Iris faisoit toute ma peine
Mais quand je pense au feu dont je suis consumé
Ah ! je vois bien trop aimable Climène,
Qu'avant que de nous voir je n'avois rien aimé.

Je croiois que mon cœur s'engageant une fois
Ne passeroit jamais sous de nouvelles loix.

IF IT IS A CRIME TO LOVE

If it is a crime to love her,
Then surely the real culprit
Is all her many charms.
The fault is with the gods
Who made her so beautiful:
My eyes are not to blame.

For she in her great beauty
Makes gazing and being free
Mutually incompatible.
The fault is with the gods
Who made her so beautiful:
My eyes are not to blame.

Let us then condemn the gods:
Still, I cannot live without seeing her,
Nor see her without burning,
Burning for her.
The fault is with the gods
Who made her so beautiful:
My eyes are not to blame.

A THOUSAND TIMES HAVE I THOUGHT, IN MY SWEET MUSING

A thousand times have I thought, in my sweet musing,
That Love's arrows had pierced right through my heart
When young Iris was the cause of all my torment;
Yet when I recall that fire which consumed me,
Oh, then I see my sweet and kind Clymene,
Whom I had not loved till we saw each other.

I thought my heart, once committed,
Could never be ruled by another,

Et que la seule mort pouroit rompre ma chaisne.
Mais quand je pense au feu, dont je suis consumé
Ah ! je voy bien trop aimable Climène.
Qu'avant que de nous voir je n'avois rien aimé.

BERTRAND DE BACILLY

12 LA BERGÈRE ANNETTE

La Bergere Annette,
Sur les bords d'un ruisseau,
Filoit sa quenouillette,
En gardant son Troupeau :
Le Berger Tircis qui l'aime
Plus que luy-meme,
Luy racontoit ainsi
Son amoureux soucy.

Jeune Pastourelle,
Ton œil est plein d'appas :
Mais ton humeur cruelle,
Ne luy ressemble pas.
Faut-il que ton cœur ignore,
Que je t'adore ?
Pourquoy s'il le sçait bien,
N'en découvret'il rien ?

Un jour dans la danse,
Un Berger inconnu,
Eut assez d'assurance,
Pour baiser ton sein nud.
Tu ne fis point la farouche ;
Et quand je touche
Seulement ton habit,
Tu rougis de dépit.

Outre la Musette,
Dont je t'ay fait un don,
Je grave une Houlette,
Des chiffres de ton nom ;

And that death alone could break my chains.
Yet when I recall that fire which consumed me,
Oh then I see my sweet and kind Clymene,
Whom I had not loved till we saw each other.

ANNETTE THE SHEPHERDESS

Annette the shepherdess
Was winding her thread
By the banks of a stream
While tending her sheep;
The shepherd Thyrsis, who loved her
More than himself,
Told her thus
Of his pains of love:

'Young shepherdess,
Your eyes are full of charms:
But your cruel demeanour
Does not match them.
Must your heart so disregard
My adoration?
And if it is well aware, why
Does it not disclose it?

'One day, at the dance,
A shepherd who was a stranger
Made so bold
As to kiss your naked breast.
You didn't resist at all;
Yet when I merely
Touch your dress,
You turn red with pique.

'Besides the bagpipe
That I gave you,
I am carving a shepherd's crook
With the letters of your name;

Dans peu de jours je l'achève,
Et je t'élève
Les petits d'un Faisant,
Pour te faire un présent.

La jeune Bergere
Pendant tout ces discours,
D'une main ménagere,
Alloit filant toujours ;
Mais son ame fut atteinte
De cette plainte,
Son fuseau par trois fois
Luy tomba de ses doigts.

Il finit sa plainte,
La Bergere s'en rit ;
Il en eut l'ame atteinte
De rage & de dépit :
Puis sans pleurer davantage
D'un tel outrage,
La voyant rire ainsi,
Se mit à rire aussi.

15 JEAN-BAPTISTE LULLY
RÉCIT D'ORPHÉE (BALLET DES MUSES)
Philippe Quinault (1635-1688)

Trop indiscret Amour, devoir trop rigoureux,
Je ne sçay lequel de vous deux
Me cause le plus de martyre.

Mais que c'est un mal dangereux
D'aimer & ne le pouvoir dire.

Le plus heureux amant ressent mille douleurs,
Amour se nourrit de nos pleurs ;
Sous ces loix toujours on soupire ;
Mais c'est le plus grand des malheurs
D'aimer quand on ne le peut dire.

Within a few days I'll have it ready.
Also, for you I am rearing
The young of a hen pheasant
To give you as a present.'

The young shepherdess
During this whole speech
With a capable hand
Carried on winding her thread,
Yet inwardly she paid good heed
To his complaining:
Three times her spindle
Fell from her grasp.

He ended his plea,
And the girl laughed at him,
At which he was filled
With rage and chagrin:
Then, without further tears
Over the affront,
On seeing her laugh like that,
He too began to laugh.

AIR OF ORPHEUS (BALLET OF THE MUSES)

Oh Love so rash, oh Duty so severe!
I know not which of you
Causes me the more torment.

And yet how evil a danger,
To love without being able to say so.

The happiest lover feels a thousand pains,
Love feeds on our tears;
Ruled by its laws we sigh and sigh again;
Yet it is the greatest unhappiness
To love, when one cannot say so.

Recorded in September 2022 at Saint Michel en Thiérache

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & **AURORE DUHAMEL** ARTWORK

ERNST DIRKSEN / BUITEN-BEELD / MINDEN PICTURES COVER IMAGE

CHRISTIAN BEUCHET INSIDE PHOTOS

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FANNY LECLERQ EXECUTIVE DIRECTOR

MAUD LEROUGE ASSISTANT PRODUCER

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1035

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE & LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN 2024

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024

ALSO AVAILABLE



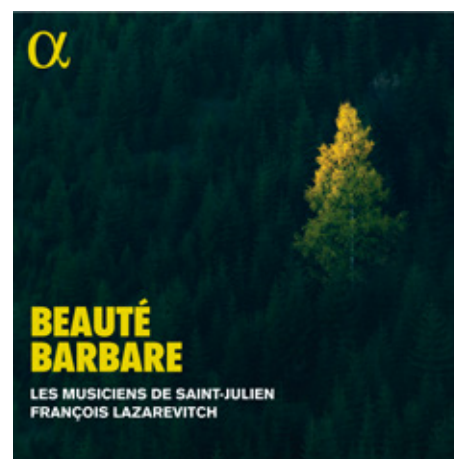
ALPHA 234



ALPHA 419



ALPHA 636



ALPHA 949

