

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Collection
**LA CHAMBRE
DES ROIS**
N°10


CHÂTEAU DE VERSAILLES

HÉROÏNES

Cantates françaises

Camille Delaforge
Ensemble Il Caravaggio

Victoire Bunel · Anna Reinhold · Guilhem Worms

MENU

HÉROÏNES

58'02

Cantates françaises, airs populaires et tragédies lyriques

Jean-Baptiste Morin (1677 - 1745)

1 Ouverture 1'54

Louis Antoine Dornel (1680 - 1765) – *Le tombeau de Clorinde*, Cantate à une voix et symphonie · Guilhem Worms

2 Récitatif « Dans l'horreur d'un combat » 1'47
3 Air « La clarté du jour m'est ravie » 4'06
4 Récitatif « Un silence profond » 0'59
5 Air « Hâtons-nous, vengeons-nous » 1'30
6 Récitatif « Alors ce guerrier redoutable » 1'45
7 Air « Ô vous, Manes sacrées » 1'48
8 « Si Tanocrède échappe à leurs coups » 0'45

Nicolas Racot de Grandval (1676 - 1753) – *Airs sérieux et à boire*, 1709 · *Victoire Bunel, Anna Reinhold, Guilhem Worms*

9 *J'ai languy sous vos dures lois* 3'45

Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) – *Ballet des amours déguisés*, 1664 - *Plainte d'Armide* · Anna Reinhold

10 Air « Ah! Rinaldo, e dove sei » 2'33
11 Air « Ahi, che sen vola lunge da me » 1'35
12 Récitatif « Ah, che spargo indarno gridi » 0'29
13 Air « Sparite, svanite, fuggite da me » 0'34
14 Récitatif « E voi, moli incante » 0'18
15 Air « Sparite, svanite, fuggite da me » suite 0'43

Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665 – 1729) – *Céphale et Procris*, 1694 ·

Victoire Bunel

16	Air pour les Athéniens	2'09
17	Air « Lieux écartés »	4'25
18	Air « Les rossignols »	0'50
19	Bourrée	0'59

Anonyme, Chanson populaire · *Guilhem Worms*

20	Chanson Béarnaise « Une fillette de quinze ans »	5'01
----	--------------------------------------------------	------

**Michel Pignolet de Montéclair (1667 - 1737) – *La morte di Lucretia*,
Cantate à une voix et Symphonie, 1728 · *Victoire Bunel***

21	Récitatif « Ferma, ferma Tarquinio il passo »	0'53
22	Air « Dove vai, crudo spietato? » »	3'31
23	Récitatif « Ma folle! e che vaneggi? »	1'05
24	Air « Coraggio miei spirti »	3'27
25	Récitatif « Di mortale sudor già tinto è il volto »	0'28
26	Air « Assistetemi, oh Dei! »	3'47
27	Récitatif « Così morì Lucretia »	0'13
28	« Trionfò, ben ch'è morta »	0'28

Anonyme, Ballet de la Reine, 1609 ·

Victoire Bunel, Guilhem Worms

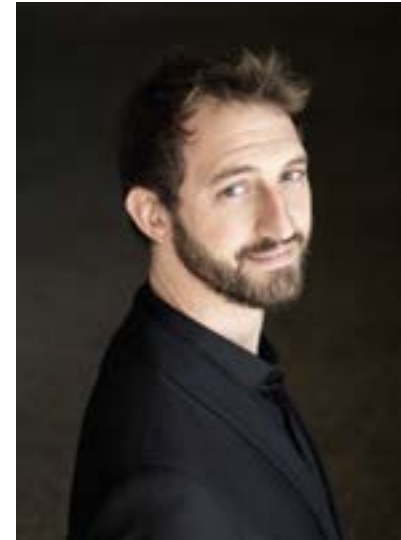
29	« Nos esprits libres et contents »	6'02
----	------------------------------------	------



Victoire Bunel
Mezzo-soprano



Anna Reinhold
Mezzo-soprano



Guilhem Worms
Baryton-basse

Roxana Rastegar, violon
Pierre Eric Nimylovycz, violon
Ronald Martin Alonso, viole de gambe
Benjamin Narvey, théorbe et guitare baroque

Ensemble Il Caravaggio
Camille Delaforge, clavecin et direction



Lucrece Borgia, Bartolomeo Veneto, 1520

Héroïnes

Par Camille Delaforge

Peuplé de récits des croisades, de légendes romaines ou d'histoires retraçant la grandeur terrifiante de l'Orient fantasmé, extrait de l'univers du Tasse et de l'Arioste, l'imaginaire baroque libère son besoin de couleurs et de passions. La musique française, elle aussi, puise parfois sa force dans le récit d'histoires féminines puissantes. C'est en suivant ce fil d'Ariane que j'ai décidé d'explorer la mise en musique des figures féminines à travers les grands genres des XVII^e et XVIII^e siècles que sont la cantate française, la tragédie lyrique, l'air de cour et la chanson populaire. Certains ouvrages m'accompagnent depuis des années, tandis que des découvertes récentes, comme le *Tombeau de Clorinde*, permettent de faire entendre sur ce disque des œuvres inédites, encore jamais gravées.

Reprenant la posture du héros mis en musique, ces femmes, tantôt guerrières,

tantôt magiciennes, font écho aux valeurs de l'héroïsme à l'époque baroque. Encore faut-il choisir la définition de cette valeur au féminin qui nous offre dans ce panel musical de mélanger la prouesse militaire, la sagesse, la culture, la chasteté et la beauté.

Ce programme propose donc une exploration autour de la figure féminine aux XVII^e et XVIII^e siècles, à la fois dans ses représentations (femmes fortes, personnalités féminines historiques), mais aussi dans la réception de ces représentations à travers l'art musical.

Ainsi, s'abandonnant à la liberté expressive italienne, ce disque vagabonde de la mer Méditerranée à la mer Noire, des croisades à la République romaine, sur les rives toujours inexplorées du rêve. C'est ici que l'on rencontre la magicienne Armide, la Lucrèce libératrice, la Clorinde vengée et que Montéclair ou Lully faussent allègrement compagnie à la déesse Raison.

Héroïnes

By Camille Delaforge

Fuelled by tales of the Crusades, Roman legends or stories recounting the terrifying scale of a fantasised Orient, derived from the world of Tasso and Ariosto, the baroque imagination unleashes its need for colour and passion. French music, in the same way, sometimes draws its force from the telling of powerful female stories. It is by following this Ariadne's thread that I have decided to explore the musical setting of female figures through the great genres of the 17th and 18th centuries, namely the French cantata, the *tragédie lyrique*, the *air de cour* and the *chanson populaire*. Some of these works have been with me for years, while recent discoveries, such as *Le Tombeau de Clorinde*, allow us to hear on this CD works that have never been recorded before. Assuming the posture of the hero set to music, these women, occasionally warriors, occasionally magicians, reiterate

the values of heroism in the baroque period. Yet the definition of this feminine value is still to be agreed upon, and in this musical sample group we are offered a mixture of military prowess, wisdom, culture, chastity and beauty.

This programme therefore proposes an exploration of the female figure in the 17th and 18th centuries, both in its representations (strong women, historical female figures) and in the reception of these representations through music. Thus, abandoning itself to Italian expressive freedom, this CD roams from the Mediterranean to the Black Sea, from the Crusades to the Roman Republic, on the yet unexplored shores of dreams. It is here that we meet the magician Armide, the liberator Lucretia, the avenged Clorinda, and where Montéclair and Lully gaily part company with the Goddess Reason.

Heldinnen

Von Camille Delaforge

Römische Legenden, Berichte über Kreuzzüge oder Geschichten, die die furchterregende Größe eines aus der Welt Tassos oder Ariosts stammenden Fantasie-Orients schildern, sollen das Bedürfnis einer barocken Vorstellungswelt nach bunten Farben und Leidenschaften befriedigen. In diesem Sinne schöpft die französische Musik manchmal ihre Kraft aus Geschichten heldenhafter Frauen. Ich folgte diesem Ariadnefaden und beschloss, die Vertonungen der Schicksale weiblicher Figuren in den großen Gattungen des 17. und 18. Jahrhunderts zu erforschen, nämlich in der französischen Kantate, der *Tragédie lyrique*, im Hof- und im Volkslied, wobei mich einige dieser Werke schon seit Jahren begleiten. Neuere Entdeckungen wie der *Tombeau de Clorinde* ermöglichen, Ihnen auf dieser CD bisher unveröffentlichte, noch nie aufgezeichnete Werke zu Gehör zu bringen.

Diese Frauen, die die Haltung der in der Musik zu findenden Protagonistinnen einnehmen, sind teils Kriegerinnen, teils

Zauberinnen, die die Werte des Heldentums im Barockzeitalter widerspiegeln. Dabei muss man jedoch die Definition dieser Werte in ihrer weiblichen Form wählen, die uns in diesem musikalischen Panel eine Mischung aus militärischer Tapferkeit, Weisheit, Kultur, Keuschheit und Schönheit bietet.

Das Programm erkundet daher Frauenfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts, sowohl in ihren Darstellungen (starke Frauen, historische Frauenpersönlichkeiten) als auch ihre Wahrnehmung in der Musik.

Diese CD gibt sich der italienischen Ausdrucksfreiheit hin und schweift vom Mittelmeer bis zum Schwarzen Meer, von den Kreuzzügen bis zur Römischen Republik, bis an die immer noch unerforschten Ufer der Träume. Dort begegnet man der Zauberin Armide, Lucretia, die die Freiheit des Selbstmordes wählt, und Clorinde, deren Tod gerächt wird, während sich Montéclair oder Lully fröhlich über die Göttin der Vernunft hinwegsetzen.



Jérusalem délivrée : Tancrède affronte Clorinde, Paolo Domenico Finoglia, ca 1640

Voix d'héroïnes

Par Julien Dubruque

Le programme de musique française proposé par Camille Delaforge commence et finit par deux cantates à voix seule: *Le Tombeau de Clorinde* de Dornel, et *La Morte di Lucretia* de Montéclair; le cœur en est constitué par des extraits de l'opéra *Céphale et Procris*, d'Élisabeth Jacquet de La Guerre. L'opéra et la cantate sont assurément les deux grands genres vocaux profanes, en France, au tournant du XVIII^e siècle, dans lesquels les compositeurs en vue cherchaient à s'illustrer, même si la forme ancestrale de l'air, également représentée dans les interstices de ce programme, continuait à être cultivée et à jouir d'une certaine popularité dans le grand public, notamment des amateurs. Opéra et cantate; tout oppose en théorie ces deux genres venus d'Italie: théâtre contre concert; représentation contre lyrisme; grand nombre d'acteurs et d'actrices contre (le plus souvent) une seule chanteuse; place prépondérante

du récitatif contre celle de l'air, etc. Et pourtant, ils n'ont cessé d'interagir et de s'influencer: la virtuosité vocale recherchée dans les cantates pénètre tôt l'opéra; mainte cantate se pénètre des situations dramatiques de l'opéra.

C'est le cas du *Tombeau de Clorinde*, paru en 1723, l'une des rares cantates de Louis-Antoine Dornel (ca 1680-1757), compositeur dont la vie et la carrière nous sont mal connues, mais dont l'œuvre parvenue jusqu'à nous est d'une grande qualité. Le plan de cette cantate française est apparemment conforme aux préconisations du créateur du genre, le poète Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741): trois récitatifs et trois airs – Camille Delaforge les fait précéder par une belle ouverture de Jean-Baptiste Morin (1677-1745), lui-même considéré l'un des premiers à avoir composé des cantates françaises. Mais le nom du poète mentionné au départ de la partition, Antoine Danchet (1671-1748), suggère déjà une conception

différente: il s'agissait du librettiste pour ainsi dire attitré d'André Campra (1660-1744), l'un des principaux héritiers de Lully à l'Opéra. Campra avait mis en musique plusieurs poèmes de Danchet pour ses propres cantates françaises, dont il exposait la poétique dans l'«avertissement» du Premier livre (1708)¹: il entendait assurer la prééminence du style opératique lullyste jusque dans la cantate, contre la mode nouvelle du style de chant italien. À son tour, quinze ans plus tard, *Le Tombeau de Clorinde* de Danchet et Dornel présente une véritable scène de théâtre, presque un *sequel* du *Tancredè* de Danchet et Campra, tragédie créée en 1702 à l'Opéra; le point de vue d'Argant trouve en effet rarement à s'exprimer contrairement à celui de Tancredè et Clorinde. L'impression dramatique est renforcée par l'adéquation entre la tessiture demandée par le compositeur, une voix de basse-

taille (l'équivalent de notre baryton), et le personnage d'Argant, amant malheureux de Clorinde dans le roman de chevalerie *La Jérusalem délivrée*, du Tasse, dont s'inspire le poète. Les trois récitatifs, assez brefs, sont dévolus à l'historien, comme on disait au XVIII^e siècle (nous parlerions de narrateur); les trois airs, fort développés, donnent tous la parole à Argant, comme des airs d'opéra, et invitent le chanteur à l'incarner. Le premier air, «La clarté du jour m'est ravie», déclamatoire et plaintif, exprime le déchirement d'Argant, au moment où il découvre le tombeau de Clorinde, à grand renfort de septièmes diminuées et de retards. Le deuxième air, «Hâtons-nous, vengeons-nous par l'effort de mes armes», franc, vif, avec un violon très véloce, contraste efficacement avec le premier. Le troisième air est en fait triple: séparé de son récitatif par une invocation au soleil, sur un arioso solennel, il

¹ «Comme les cantates sont devenues à la mode, j'ai cru que je devais, à la sollicitation de quantité de personnes, en donner quelques-unes au public de ma façon. J'ai tâché, autant que j'ai pu, de mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne: peut-être que ceux qui ont abandonné tout à fait le goût de la première ne trouveront pas leur compte dans la manière dont j'ai traité ce petit ouvrage. Je suis persuadé autant que qui que ce soit du mérite des Italiens, mais notre langue ne saurait souffrir certaines choses qu'ils font passer. Notre musique a des beautés qu'ils ne sauraient s'empêcher d'admirer, et de tâcher d'imiter, quoiqu'elles soient négligées par quelques-uns de nos Français. Je me suis attaché surtout à conserver la beauté du chant, l'expression, et notre manière de réciter, qui selon mon opinion est la meilleure; c'est aux gens de bon goût à décider si j'ai tort ou raison.»

commence par un prélude et un premier «air» qui présentent toutes les caractéristiques d'une évocation infernale à l'Opéra, où, variation intéressante, les «Mânes sacrés» sont ceux de Clorinde. Le ton solennel, religieux de ces deux pièces débouche sur un deuxième «air» vif, qui imite le départ d'Argant, résolu à se venger ou à mourir.

Les extraits d'opéra proposés par Camille Delaforge commencent par un extrait du *Ballet des amours déguisés* de Lully, représenté en 1664. À cette date, ce dernier n'avait pas encore créé l'opéra français; le monologue d'Armide «Ah, Rinaldo, dove sei» constitue en fait un authentique insert d'opéra italien dans le genre ancestral du ballet de cour français, encore dansé par le roi en personne dans les années 1660, et composé d'«entrées» indépendantes les unes des autres. Non seulement la langue de cette scène est l'italien, mais elle fut interprétée, alors, par une célèbre cantatrice italienne, Anna Bergerotti. Sa facture musicale relève entièrement de l'opéra italien contemporain, avec ses ritournelles instrumentales (typiquement deux violons) alternant avec des sections

vocales accompagnées par la seule basse continue. La sorcière Armide, personnage également issu de *La Jérusalem délivrée*, s'y plaint de Renaud (Rinaldo), qui l'a abandonnée, avant de détruire son propre palais, comme un condensé du futur opéra *Armide* (1686) de Lully, appelé à devenir le modèle de la tragédie en musique au XVIII^e siècle.

Les extraits suivants sont tirés de l'opéra *Céphale et Procris* (1694), le premier représenté à l'Opéra de Paris à avoir été composé par une femme. Élisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729), enfant prodige, claveciniste virtuose, composa dans tous les genres, profanes et sacrés, vocaux et instrumentaux; elle contribua entre autres à acclimater la sonate et la cantate italiennes en France. *Céphale et Procris* ne connut aucun succès en son temps, pas plus que d'autres ouvrages d'*outsiders* invités à travailler pour l'Opéra de Paris au cours de la saison 1693-1694, comme la *Médée* de Charpentier (depuis réhabilitée, à juste titre). Comme souvent, c'est le livret qui provoqua la chute de l'œuvre, car la musique de Jacquet y surpasse bien souvent son modèle lullyste.

Son sujet mythologique retrace les amours des deux personnages éponymes, contrariés par leurs rivaux, l'Aurore et Borée. L'air pour les Athéniens qui ouvre cette section exprime la joie du peuple qui s'est assemblé, à la fin de l'acte I, pour le mariage qui était prévu entre Céphale et Procris; mais Pallas (Minerve, Athéna), par la voix de sa grande prêtresse, l'interdit au dernier moment. Désespérée, Procris se lamente, au début de l'acte II, dans un type monologue appelé à devenir typique des débuts d'acte dans l'opéra français d'après Lully: «Lieux écartés, paisible solitude». Céphale, lui, est contraint d'assister au triomphe de son rival, Borée, accompagné par une troupe de pâtres et de bergères, qui célèbrent la puissance de l'Amour (une Bergère: «Les Rossignols, dès que le jour commence» et bourrée).

La cantate qui renferme ce programme, *La Morte di Lucretia* (sic), est la dernière publiée par son compositeur, Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), à la fin de son Troisième livre (1728). Montéclair, contrebassiste dans l'orchestre de l'Opéra de Paris, s'était d'abord fait connaître par ses œuvres instrumentales et ses ouvrages

pédagogiques. Ce n'est que tardivement qu'il connaîtrait le triomphe avec son opéra biblique, *Jephté*, créé en 1732. Comme Charpentier ou Rameau, Montéclair avait fait le voyage d'Italie dans sa jeunesse, et manifesta toujours une certaine influence italienne dans ses compositions, jusqu'à ajouter systématiquement des cantates italiennes, c'est-à-dire à la fois sur des paroles italiennes et de style italien, à ses livres de cantates françaises. C'est dire à quel point l'union des goûts lui importait. La mort de Lucrece est, cette fois, un sujet romain, historique: on connaît la légende de cette Romaine, mariée à Collatinus (Collatino), qui, après avoir été violée par le fils du roi, Tarquin (Tarquinio), décida de se tuer pour sauver son honneur; sa mort serait vengée par Collatinus et Brutus, qui chasseraient le tyran et deviendraient les deux premiers consuls de la République romaine. La cantate se présente cette fois comme un long monologue, à l'exception du dernier récitatif, où l'historien tire la morale, évidemment héroïque, de l'histoire. Plus encore que dans *Le Tombeau de Clorinde*, l'identification entre la chanteuse et le personnage est

totale: après la symphonie introductive, les trois récitatifs et les trois airs qui sont dévolus à la voix de dessus (l'équivalent de notre soprano) forment un monologue dramatique continu. Dans le premier air, « Dove vai, crudo spietato? », lent et plaintif, Lucrece se lamente sur son honneur perdu. Le deuxième est une véritable *aria da capo*, dont la première partie, vive et agitée, « Coraggio, miei spirti », exprime la résolution de Lucrece à mourir, et la deuxième, avec un contraste maximal, le

regret qu'elle a de quitter le monde et de perdre l'amour conjugal (les « myrtes »). Le troisième et dernier morceau, un long récitatif accompagné, où elle chante sa propre mort, est le plus ambitieux et le plus impressionnant de l'œuvre: Montéclair y déploie un art harmonique consommé, qui devait effectivement paraître fort « italien », c'est-à-dire étrange, aux oreilles de son public, empli de croisements de voix très pergolésiens, de chromatismes, de modulations audacieuses.

Voices of heroines

By Julien Dubruque

C amille Delaforge's programme of French music begins and ends with two cantatas for solo voice: Dornel's *Le Tombeau de Clorinde* and Montéclair's *La Morte di Lucretia*: the heart of it being made up of extracts from the opera *Céphale et Procris*, by Élisabeth Jacquet de La Guerre. Opera and cantata are certainly

the two major secular vocal genres in France at the turn of the eighteenth century in which leading composers sought to distinguish themselves, even if the ancestral form of the air, also represented in the interstices of this programme, continued to be cultivated and to enjoy a certain popularity among the general

public, especially among amateurs. Opera and cantata; in theory, everything opposes these two Italian genres: theatre versus concert; representation versus lyricism; a large number of actors and actresses versus (most often) a single female singer; the predominant place of the recitative versus the aria; etc. And yet, they have never ceased to interact and influence each other: the vocal virtuosity sought in cantatas penetrated opera early on; many cantatas were imbued with dramatic situations.

This is the case of *Le Tombeau de Clorinde*, published in 1723, one of the rare cantatas by Louis-Antoine Dornel (ca 1680-1757), a composer whose life and career are little known to us, but whose work that has come down to us is of great quality. The plan of this French cantata apparently follows the recommendations of the

creator of the genre, the poet Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741): three recitatives and three airs – Camille Delaforge has them preceded by a magnificent overture by Jean-Baptiste Morin (1677-1745), himself considered one of the first to have composed French cantatas. But the name of the poet mentioned at the beginning of the score, Antoine Danchet (1671-1748), already suggests a different conception: he was André Campra's (1660-1744) official librettist so to speak, one of Lully's main heirs at the Opéra. Campra had set several of Danchet's poems to music for his own French cantatas, the poetics of which he set out in the forward of the *First Book* (1708)¹: he intended to ensure the pre-eminence of Lully's operatic style even in the cantata, in opposition to the new fashion for the Italian singing style. In turn, fifteen years later, Danchet and Dornel's *Le Tombeau de Clorinde* presents

¹ “As cantatas have become fashionable, I thought I should, at the request of many people, provide some for the public in my own way. I have tried, as far as I could, to combine the delicacy of French music with the liveliness of Italian music: perhaps those who have completely abandoned the taste for the former will be satisfied by the way in which I have treated this little piece. I am as convinced as anyone of the merits of the Italians, but our language cannot tolerate certain things that they get away with. Our music has beauties which they cannot help admiring and try to imitate, even though they are neglected by some of our countrymen. I have endeavoured above all to preserve the beauty of the singing, the expression, and our way of reciting, which in my opinion is the best; it is for people of good taste to decide whether I am right or wrong.”

a real theatre scene, almost a sequel to Danchet and Campra's *Tancredi*, a tragedy first performed at the *Opéra* in 1702; Argant's point of view is rarely expressed, unlike that of *Tancredi* and *Clorinde*. The dramatic impression is reinforced by the suitability of the tessitura called for by the composer, a bass-voice (the equivalent of our baritone), and the character of Argant, *Clorinde*'s unhappy lover in the chivalric novel *La Gerusalemme Liberata*, by Tasso, which inspired the poet. The three recitatives, which are quite brief, are given to the historian, as was said in the eighteenth century (we would call it the narrator); the three highly developed arias all give Argant an opportunity to express himself, like opera arias and invite the singer to be the embodiment of the character. The first aria, "La clarté du jour m'est ravie", declamatory and plaintive, expresses Argant's heartbreak at the very moment of discovering *Clorinde*'s tomb, with the help of diminished sevenths and deceleration. The second aria, "Hâtons, vengeons-nous par l'effort de mes armes", frank, lively, with a very fast violin, contrasts effectively with the first. The

third aria is in fact threefold: separated from its recitative by an invocation to the sun, on a solemn arioso, it begins with a prelude and a first "air" which have all the characteristics of an infernal invocation at the opera, where, as an interesting variation, the "sacred ancestral spirits" are those of *Clorinde*. The solemn, religious tone of these two pieces leads to a second lively aria, which imitates Argant's departure, resolved to take revenge or die.

The opera extracts proposed by Camille Delaforge begin with an extract from Lully's *Ballet des amours déguisés*, performed in 1664. At that time, Lully had not yet created French opera; *Armide*'s monologue "Ah, Rinaldo, dove sei" is in fact an authentic Italian opera insert in the ancestral genre of the French *ballet de cour*, which was still danced by the king himself in the 1660s, and which is composed of *entrées*, independent of one another. Not only is the language of this scene Italian, but it was performed by a famous Italian singer, Anna Bergerotti. Its musical construction is entirely contemporary Italian opera, with instrumental ritornellos (typically two

violins) alternating with vocal sections accompanied only by *basso continuo*. The witch Armide, a character also from *La Gerusalem Liberata*, complains about Renaud (Rinaldo), who has abandoned her, before destroying his own palace, like a condensed version of Lully's future opera *Armide* (1686), which was to become the model for *tragédie en musique* in the 18th century.

The following excerpts are taken from the opera *Céphale et Procris* (1694), the first to be performed at the Opéra de Paris to have been composed by a woman. Élisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729), a child prodigy and virtuoso harpsichordist, composed in all genres, secular and sacred, vocal and instrumental; among other things, she helped with the familiarisation of the Italian sonata and cantata in France. *Céphale et Procris* was not successful in its time, nor were other works by outsiders invited to work for the Opéra de Paris during the 1693-1694 season, such as Charpentier's *Médée* (since rightly rehabilitated). As is often the case, it was the libretto that caused the work's downfall, for Jacquet's music

often surpasses its Lullyist model. Its mythological subject recounts the love of the two eponymous characters, thwarted by their rivals, Aurore and Borée. The aria for the Athenians that opens this section expresses the joy of the people who have assembled at the end of Act I for the planned wedding between Céphale and Procris, but Pallas (Minerve, Athènes), through the voice of her high priestess, forbids it at the last moment. Desperate, Procris laments, at the beginning of Act II, in a type of monologue that was to become typical of act beginnings in French opera after Lully: “Lieux écartés, paisible solitude”. Céphale, for his part, is forced to witness the triumph of his rival, Borée, accompanied by a troupe of shepherds and shepherdesses, who celebrate the power of Love (a shepherdess: “Les Rossignols, dès que le jour commence” and a bourrée).

The cantata which completes this programme, *La Morte di Lucretia* (sic), is the last one published by its composer, Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), at the end of his Third Book (1728). Montéclair, a double bass player in the orchestra of the Paris Opera, was

first known for his instrumental and pedagogical works. It was not until later that he achieved a triumph with his biblical opera, *Jephté*, premiered in 1732. Like Charpentier and Rameau, Montéclair had travelled to Italy in his youth, and always showed a certain Italian influence in his compositions, even to the point of systematically adding Italian cantatas, i.e. both on Italian texts and in Italian style, to his books of French cantatas. This shows how important the union of tastes was to him. The death of Lucretia is, this time, a Roman, historical subject: We know the legend of the Roman woman, married to Collatinus (Collatino), who, after being raped by the king's son, Tarquin (Tarquinio), decided to kill herself to save her honour; her death would be avenged by Collatinus and Brutus, who would drive out the tyrant and become the first two consuls of the Roman Republic. This time the cantata is presented as a long monologue, with the exception of the last recitative, where the historian withdraws to the moral high ground of the story;

patently heroic. Even more than in *Le Tombeau de Clorinde*, the identification between the singer and the character is total: after the introductory symphony, the three recitatives and the three arias that are given to the “dessus” voice (the equivalent of our soprano) to form a continuous dramatic monologue. In the first aria, “Dove vai, crudo spietato?”, slow and plaintive, Lucretia laments her lost honour. The second is a true da capo aria, the first part of which, lively and agitated, “Coraggio, miei spirti”, expresses Lucretia's resolution to die, and the second, with maximum contrast, her regret at leaving the world and losing her conjugal love (the “myrtles”). The third and final piece, a long accompanied recitative in which she sings her own death, is the most ambitious and impressive of the work: Montéclair deploys a consummate harmonic art, which must indeed have sounded very “Italian”, i.e. strange, to the ears of his audience; full of very Pergolesian voice crossings, chromaticisms, and bold modulations.

Stimmen von Heldinnen

Von Julien Dubruque

Das von Camille Delaforge zusammengestellte Programm französischer Musik beginnt und endet mit zwei Kantaten für Solostimme: *Le Tombeau de Clorinde* von Dornel und *La Morte di Lucretia* von Montéclair; der Mittelteil besteht aus Auszügen aus der Oper *Céphale et Procris* von Élisabeth Jacquet de La Guerre. Die Oper und die Kantate sind eindeutig die beiden großen weltlichen Vokalgattungen im Frankreich der Wende zum 18. Jahrhundert, in denen sich prominente Komponisten zu profilieren versuchten. Dennoch wurde auch die althergebrachte Form der Arie, die zwischendurch ebenfalls in diesem Programm vertreten ist, weiterhin gepflegt und war vor allem bei Amateuren und einem breiten Publikum beliebt. Stellt man die Oper und die Kantate, diese beiden aus Italien stammenden Gattungen, einander gegenüber, sind sie in der Theorie sehr unterschiedlich. Unter den Gegensätzen sind folgende

wesentlich: Theater gegenüber Konzert; die Verkörperung einer Figur gegenüber dem rein stimmlichem Ausdruck; eine große Anzahl an Darstellern und Darstellerinnen gegenüber (meistens) einer einzigen Sängerin; die vorrangige Stellung des Rezitativs gegenüber der Arie; usw. Und dennoch gab es immer wieder Verbindungen zwischen den beiden Gattungen, die sich gegenseitig beeinflussten: Die in den Kantaten gesuchte stimmliche Virtuosität wird früh von der Oper übernommen, während sich so manche Kantate die dramatischen Situationen der Oper zu eigen macht.

Dies gilt für den 1723 erschienene *Tombeau de Clorinde*, eine der wenigen Kantaten von Louis-Antoine Dornel (ca 1680-1757), einem Komponisten, über dessen Leben und Karriere wir wenig wissen, dessen uns überliefertes Werk jedoch von hoher Qualität ist. Der Aufbau dieser französischen Kantate, die aus

drei Rezitativen und drei Arien besteht, entspricht offenbar den Empfehlungen des Schöpfers dieser Gattung, des Dichters Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741). Camille Delaforge stellt ihnen eine schöne Ouvertüre von Jean-Baptiste Morin (1677-1745) voran, der als einer der ersten Komponisten französischer Kantaten gilt. Doch der Name des zu Beginn der Partitur erwähnten Dichters Antoine Danchet (1671-1748) deutet bereits auf eine andere Konzeption hin. Er war sozusagen der ständige Librettist von André Campra (1660-1744), einem der wichtigsten Erben Lullys im Bereich der Oper. Campra hatte mehrere Gedichte von Danchet für seine eigenen französischen Kantaten vertont, deren Poetik er im „Vorwort“ zum *Ersten Buch* (1708) darlegte¹: Er wollte im Widerstand gegen die neue Mode des italienischen

Gesangsstils die Vorherrschaft des opernhafte Stils Lullys auch für die Kantate sichern. Fünfzehn Jahre später stellten Danchets und Dornels mit *Le Tombeau de Clorinde* eine echte Theaterszene dar, fast eine Folge der Tragödie *Tancredi* von Danchet und Campra, die 1702 an der Oper uraufgeführt worden war. In diesem Werk kommt Argants Standpunkt im Gegensatz zu dem von *Tancredi* und *Clorinde* kaum zum Ausdruck. Der dramatische Eindruck der Kantate hingegen wird dadurch verstärkt, dass sich die vom Komponisten geforderte Stimmlage – eine *Basse-taille*-Stimme (die unserem Bariton entspricht) – für die Figur des Argant gut eignet, dem unglücklichen Liebhaber von *Clorinde* in Tassos Ritterroman *Das befreite Jerusalem*, der dem Dichter als Vorlage diente. Die drei recht kurzen Rezitative

¹ „Da Kantaten in Mode gekommen sind, habe ich geglaubt, dass ich auf die Bitte vieler Menschen hin einige davon auf meine Weise dem Publikum darbieten sollte. Ich habe versucht, so gut ich konnte, die Feinheit der französischen Musik mit der Lebendigkeit der italienischen zu kombinieren: Vielleicht werden diejenigen, die den Sinn für erstere ganz aufgegeben haben, in der Art und Weise, wie ich dieses kleine Werk behandelt habe, nicht auf ihre Rechnung kommen. Ich bin von den Verdiensten der Italiener genauso überzeugt wie jeder andere, aber unsere Sprache kann einige Dinge, die sie vermitteln, nicht ertragen. Unsere Musik hat Schönheiten, die sie unweigerlich bewundern und nachzuahmen versuchen, auch wenn sie von einigen unserer Franzosen vernachlässigt werden. Ich habe mich vor allem darauf konzentriert, die Schönheit des Gesangs, den Ausdruck und unsere Art zu rezitieren, die meiner Meinung nach die beste ist, zu bewahren; es ist Sache der Menschen mit gutem Geschmack, zu entscheiden, ob ich recht oder unrecht habe.“

sind dem Historiker gewidmet, wie es im 18. Jahrhundert hieß (wir würden von einem Erzähler sprechen); die drei Arien sind breit angelegt, lassen Argant wie in einer Oper zu Wort kommen und laden den Sänger ein, die Figur zu verkörpern. Die erste Arie, „La clarté du jour m'est ravie“ [„Die Helligkeit des Tages wurde mir geraubt“], ist deklamatorisch, klagend und drückt mit Hilfe von verminderten Septimen und Verzögerungen Argants tiefen Schmerz aus, als er Clorindes Grab entdeckt. Die zweite Arie, „Hâtons-nous, vengeons-nous par l'effort de mes armes“ [„Eilen wir, rächen wir uns durch die Bemühungen meiner Waffen“], ist freimütig und lebhaft, wobei die Violine sehr schnelle Passagen spielt. Diese zweite Arie bildet einen wirksamen Kontrast zur ersten. Die dritte Arie ist eigentlich dreifach: von ihrem Rezitativ durch eine in einem feierlichen Arioso erklingende Sonnenanrufung getrennt, beginnt sie mit einem Präludium und einer ersten „Arie“, die alle Merkmale einer Höllenbeschwörung in einer Oper aufweist, wobei – eine interessante Variation – die „heiligen Manen“ die von

Clorinde sind. Der feierliche, religiöse Ton dieser beiden Stücke mündet in eine zweite, lebhafte „Arie“, die den Aufbruch Argants nachempfindet, der entschlossen ist, entweder die Rache oder den Tod zu wählen.

Die von Camille Delaforge vorgeschlagenen Opernauszüge beginnen mit einem Ausschnitt aus Lullys *Ballet des amours déguisés* [*Ballett der verkleideten Liebschaften*], das 1664 aufgeführt wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Komponist die französische Oper noch nicht geschaffen. Armides Monolog „Ah, Rinaldo, dove sei“ [„Ah Rinaldo, wo bist du“] ist ein authentischer italienischer Operneinschub in das althergebrachte Genre des französischen Hofballetts, das noch in den 1660er Jahren vom König persönlich getanzt wurde und aus voneinander unabhängigen *Entrées* besteht. Nicht nur die Sprache dieser Szene ist Italienisch, sondern sie wurde damals auch von der berühmten italienischen Sängerin Anna Bergerotti vorgetragen. Die musikalische Gestaltung ist ganz der zeitgenössischen italienischen Oper zuzuordnen, mit instrumentalen

Ritornellen (typischerweise zwei Violinen), die mit nur vom Basso continuo begleiteten Gesangsabschnitten abwechseln. Die Zauberin Armide, eine Figur, die ebenfalls aus dem *Befreiten Jerusalem* stammt, beklagt sich darin über Renaud (Rinaldo), der sie verlassen hat, bevor sie ihren eigenen Palast zerstört: quasi eine Kurzfassung der späteren Oper *Armide* (1686) von Lully, die im 18. Jahrhundert zum Vorbild für die *Tragédie en musique* werden sollte.

Die folgenden Auszüge stammen aus *Céphale et Procris* (1694), der ersten von einer Frau komponierten Oper, die in der Pariser Oper aufgeführt wurde. Élisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) war ein Wunderkind, eine virtuose Cembalistin, die in allen Genres komponierte, seien sie weltlich oder geistlich, vokal oder instrumental; sie trug unter anderem dazu bei, die italienische Sonate und Kantate in Frankreich zu etablieren. Die Oper *Céphale et Procris* hatte zu ihrer Zeit keinen Erfolg, ebenso wenig wie andere Werke von Außenseitern, die in der Saison 1693-1694 an die Pariser Oper eingeladen wurden, wie Charpentiers *Médée* (die

inzwischen zu Recht rehabilitiert wurde). Wie so oft war es das Libretto, das den Misserfolg des Werkes herbeiführte, denn Jacquets Musik übertrifft darin sehr oft ihr Lully'sches Modell. Sein mythologisches Thema schildert die Liebe der beiden gleichnamigen Figuren, die von ihren Rivalen, Aurora und Boreas, durchkreuzt wird. Die „Arie für die Athener“, die diesen Abschnitt eröffnet, drückt die Freude des Volkes aus, das sich am Ende des ersten Aktes zur geplanten Hochzeit zwischen Céphale und Procris versammelt hat; doch Pallas (Minerva, Athene) verbietet durch die Stimme ihrer Hohepriesterin im letzten Moment die Heirat. Die verzweifelte Procris klagt zu Beginn des zweiten Aktes in einem Monolog, dessen Art zu einem typischen Aktbeginn in der französischen Oper nach Lully werden sollte: „Lieux écartés, paisible solitude“ [„Abgeschiedene Orte, friedliche Einsamkeit“]. Céphale hingegen ist gezwungen, dem Triumph seines Rivalen Boreas beizuwohnen, der von einer Gruppe von Hirten und Schäferinnen begleitet wird, die Amors Macht feiern (eine Schäferin: „Les Rossignols, dès que

le jour commence“ [„Die Nachtigalen, kaum beginnt der Tag“] und Bourrée). Die Kantate, mit der dieses Programm endet, *La Morte di Lucretia* [*Der Tod der Lucretia*] (sic), ist die letzte, die von ihrem Komponisten Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) am Ende seines *Dritten Buches* (1728) veröffentlicht wurde. Montéclair, Kontrabassist im Orchester der Pariser Oper, hatte sich zunächst durch seine Instrumentalwerke und Lehrbücher einen Namen gemacht. Erst spät sollte er mit seiner 1732 uraufgeführten biblischen Oper *Jephté* Triumphe feiern. Wie Charpentier oder Rameau hatte Montéclair in seiner Jugend eine Italienreise unternommen und stand in seinen Kompositionen stets unter einem gewissen italienischen Einfluss. Er ging so weit, dass er zu seinen Büchern französischer Kantaten systematisch italienische Kantaten sowohl auf italienische Texte als auch im italienischen Stil hinzufügte. Das zeigt, wie wichtig ihm die Verbindung der beiden Geschmacksrichtungen war. Der Tod der Lucretia ist diesmal ein historisches

Thema aus Rom: Die Legende der Römerin, die mit Collatinus (Collatino) verheiratet war und von Tarquinius (Tarquinio), dem Sohn des Königs, vergewaltigt wurde und beschloss, sich das Leben zu nehmen, um ihre Ehre zu retten, ist bekannt; ihr Tod wurde von Collatinus und Brutus gerächt, die den Tyrannen verjagten und die ersten beiden Konsuln der römischen Republik wurden. Die Kantate ist ein langer Monolog, mit Ausnahme des letzten Rezitativs, in dem der „Historiker“ von der offensichtlich heroischen Moral der Geschichte spricht. Noch mehr als in *Le Tombeau de Clorinde* ist die Identifikation zwischen der Sängerin und der Figur vollkommen: Nach der einleitenden Symphonie bilden die drei Rezitative und die drei Arien, die der *Voix de dessus* (dem Äquivalent zu unserem Sopran) zugeteilt sind, einen durchgehenden dramatischen Monolog. In der ersten Arie, „Dove vai, crudo spietato?“ [„Wo gehst du hin, erbarmungsloser Rohling?“], die langsam und klagend ist, beweint Lucretia ihre verlorene Ehre. Die zweite ist eine echte Da-capo-Arie, deren lebhafter und

unruhiger erster Teil, „Coraggio, miei spirti“ [„Nur Mut, mein Geist“], Lucretias Entschluss zu sterben ausdrückt, während deren zweiter Teil mit maximalem Kontrast ihr Bedauern darüber verdeutlicht, dass sie die Welt zu verlassen und die eheliche Liebe (die „Myrten“) verloren hat. Das dritte und letzte Stück, ein langes begleitetes Rezitativ, in dem sie ihren eigenen Tod besingt, ist das

anspruchsvollste und beeindruckendste Stück der Kantate: Montéclair setzt zahlreiche Stimmkreuzungen à la Pergolesi, Chromatik sowie kühne Modulationen ein und schafft somit ein Meisterwerk vollendeter Harmonie. All das musste in den Ohren seines Publikums tatsächlich sehr „italienisch“ und daher fremd klingen.



Renaud et Armide dans son jardin, Giambattista Tiepolo, 1755



Camille Delaforge

Camille Delaforge

Claviériste, cheffe de chant et cheffe d'orchestre, Camille Delaforge débute son apprentissage artistique par la danse et le piano. Elle se découvre une passion pour la musique ancienne à travers la pratique du clavecin et de l'improvisation. Elle se forme au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris et se spécialise rapidement dans les répertoires vocaux par le biais de la direction d'orchestre et du travail de chef de chant, en pratiquant le répertoire de lied et de mélodie en récital avec des chanteurs. Elle collabore avec de nombreux ensembles tels Le Poème Harmonique, Le Concert de la Loge et Orfeo 55, et se produit entre autres à la Chapelle Royale de Versailles, au Théâtre des Champs Elysées, au Zariadye Hall de Moscou, à la Philipszaal à la Haye, au Wigmore Hall de Londres, au Salzburger Festspiele, au Victoria Hall de Genève. En tant que chef d'orchestre, elle

dirige notamment un opéra au Festival de Sablé et a également été invitée à travailler auprès de plusieurs orchestres, dont l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et l'Orchestre de Cannes, lorsque ceux-ci abordent le répertoire baroque.

Camille Delaforge fonde en 2017 l'Ensemble Il Caravaggio, orchestre sur instruments d'époque qui devient rapidement un nouvel acteur du paysage baroque français. Salué par la critique en France et à l'étranger, son premier disque *Madonna della Grazia*, dédié à la musique savante et populaire en Italie au XVII^e siècle paraît en 2021 chez Klarthe Record. L'ensemble se distingue rapidement par sa théâtralité, sa facilité à faire émerger des répertoires inédits et sa recherche de passerelles entre répertoire populaire et musique sacrée. Passionnée par la voix, Camille Delaforge concourt à faire émerger de jeunes chanteurs lyriques,

et se produit aux côtés de son ensemble au Festival de Sablé, Festival Radio France (Montpellier), au Potager du Roi (Versailles) au Oude Musiek Festival (Utrecht), au festival Rosa Bonheur, Festival Agapé (Genève)...

Éclectique dans ses projets musicaux, Camille Delaforge fonde un duo avec le baryton-basse français Guilhem Worms, avec lequel elle développe plusieurs programmes de musique de chambre au clavecin et au piano: Mozart et Salieri (piano 4 mains avec Karolos Zouganelis), *La Dame de mes Songes* (répertoire

franco-espagnol du XX^e), *Près de mon cœur* (mélodies françaises). Elle enregistre pour les labels Warner, Klarthe, Château de Versailles Spectacles, Alpha.

Soucieuse de développer des échanges socio-culturels par l'enseignement de la musique, elle développe des projets humanitaires: elle a notamment enseigné aux enfants défavorisés en Équateur. Elle mène chaque année avec son ensemble des projets de médiations culturelles à destination des publics scolaires ou empêchés, sur les territoires du Val d'Oise et de l'Essonne.

Harpsichordist, vocal coach and conductor Camille Delaforge began her artistic education with dance and piano. Through improvisation work and playing the harpsichord, she discovered she had a passion for early music. She trained at the Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse in Paris and quickly specialised in vocal repertoires

through her work directing orchestras and choirs, performing the lieder and melody repertoires in recitals with singers. She has worked for many years with a host of ensembles such as Le Poème Harmonique, Le Concert de la Loge and Orfeo 55 and has performed at the Royal Chapel at Versailles, the Théâtre des Champs Elysées, Zariadye

Hall in Moscow, the Philipszaal in the Hague, Wigmore Hall in London, the Salzburger Festspiele and Victoria Hall in Geneva. In her work as a conductor, she is directing an opera at the Festival de Sablé and has also been invited to work with several orchestras, namely the Orchestre Philharmonique de Strasbourg and the Orchestre de Cannes, when they cover the baroque repertoire.

In 2017, Delaforge founded the Ensemble Il Caravaggio, which quickly became a new player on the French baroque landscape. Acclaimed by critics in France and abroad, the ensemble's first record, *Madonna della Grazia*, is an album dedicated to erudite and popular music in 17th-century Italy released by Klarthe Records in 2021. The ensemble quickly stood out for the ease with which it shines a light on rare and unknown repertoires and seeks to reconcile classical music with the notion of popular music by cultivating a sense of theatricality in its concerts. Passionate about voice, Delaforge contributes to the emergence of young lyrical singers and has performed, along with her ensemble, at the Festival de Sablé, Festival Radio

France (Montpellier), Potager du Roi (Versailles), Oude Musiek Festival (Utrecht), Festival Rosa Bonheur, Festival Agapé (Geneva), etc.

Among Delaforge's eclectic musical projects, she has formed a duo with the French bass-baritone Guilhem Worms, with whom she is developing several chamber music programmes for the harp and piano, such as *Mozart and Salieri* (piano four-hands with Karolos Zouganelis), *La Dame de mes Songes* (*The Lady of my Dreams*, 20th-century French-Spanish repertoire), *Près de mon cœur* (*Close to my Heart*, French melodies). She records for the Warner, Klarthe, Château de Versailles Spectacles and Alpha labels. Committed to developing socio-cultural exchanges through music, she is also involved in humanitarian projects: she has taught disadvantaged children in Ecuador, among other things. Every year, together with her ensemble, she carries out cultural outreach projects for schoolchildren and the underprivileged in the Val d'Oise and Essonne regions.

Die Cembalistin, Gesangslehrerin und Dirigentin Camille Delaforge begann ihre künstlerische Ausbildung mit Tanz und Klavier und entdeckte durch Improvisationsarbeit und das Spielen des Cembalos ihre Leidenschaft für Alte Musik. Sie absolvierte eine Ausbildung am Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse in Paris und spezialisierte sich über das Dirigieren von Orchestern und Chören, und die Aufführung eines Lied- und Melodienrepertoires bei Liederabenden bald auf das Gesangsrepertoire. Sie arbeitet seit vielen Jahren mit zahlreichen Ensembles wie Le Poème Harmonique, Le Concert de la Loge und Orfeo 55 zusammen und trat u.a. in der Chapelle Royale de Versailles, im Théâtre des Champs Elysées, in der Zariadye Hall in Moskau, im Philipsaal in Den Haag, in der Wigmore Hall in London, bei den Salzburger Festspielen sowie in der Victoria Hall in Genf auf. Als Dirigentin leitete sie u. a. eine Oper beim Festival de Sablé und wurde außerdem eingeladen, mit verschiedenen Orchestern zusammenzuarbeiten, darunter das Orchestre Philharmonique

de Strasbourg und das Orchestre de Cannes, wenn sich diese mit dem Barockrepertoire befassten.

Camille Delaforge gründete 2017 das Ensemble Il Caravaggio, das sich schnell zu einem neuen Akteur der französischen Barockmusik entwickelte. Il Caravaggio wurde von der Kritik in Frankreich und im Ausland für seine erste CD *Madonna della Grazia* gefeiert, die der gelehrten und populären Musik im Italien des 17. Jahrhunderts gewidmet ist und 2021 bei Klarthe Record erschien. Das Ensemble fiel schnell durch die Leichtigkeit auf, mit der es seltene und unbekanntere Repertoires beleuchtet und versucht, durch die Arbeit an der Theatralik seiner Konzerte klassische Musik mit der Idee der Volksmusik zu verbinden. Als leidenschaftliche Musikerin trägt Delaforge zur Förderung junger lyrischer Sängerinnen und Sänger bei und trat mit ihrem Ensemble unter anderem beim Festival de Sablé, Festival Radio France (Montpellier), Potager du Roi (Versailles), Oude Musiek Festival (Utrecht), Festival Rosa Bonheur und Festival Agapé (Genf) auf.

Zu Delaforges vielseitigen musikalischen Projekten gehört ein Duo mit dem französischen Bassbariton Guilhem Worms, mit dem sie mehrere Kammermusikprogramme für Harfe und Klavier entwickelt, wie Mozart und Salieri (vierhändig mit Karolos Zouganelis), *La Dame de mes Songes* (französisch-spanisches Repertoire des 20. Jahrhunderts), *Près de mon cœur* (französische Melodien). Sie nimmt für die Labels Warner, Klarthe, Château de Versailles Spectacles und Alpha musikalische Werke auf.

Im Rahmen ihres Engagements für den soziokulturellen Austausch durch Musikunterricht, entwickelt sie auch humanitäre Projekte: Sie hat insbesondere benachteiligte Kinder in Ecuador unterrichtet. Jedes Jahr führt sie mit ihrem Ensemble in den Departements Val d'Oise und Essonne Kulturprojekte durch, die sich an Schulklassen oder Menschen mit eingeschränkten Zugangsmöglichkeiten richten.



La mort de Procris, Piero di Cosimo, 1495



Ensemble Il Caravaggio

Ensemble Il Caravaggio

Nouvel acteur du paysage musical baroque, l'ensemble Il Caravaggio est un orchestre sur instruments d'époque dirigé par Camille Delaforge. Associé aux plus brillants chanteurs de la jeune génération, il explore les répertoires lyriques français et italiens. À côté des pièces de grands répertoires dont il n'hésite pas à requestionner l'approche, Il Caravaggio porte une attention particulière à la redécouverte d'un patrimoine musical inédit. Il s'attache à la valorisation du travail des compositrices, en créant chaque année au moins un programme permettant de découvrir le travail d'une créatrice oubliée: Isabelle Leonarda, Elizabeth Jacquet de la Guerre, ou encore Mademoiselle Duval, dont il enregistre en 2023 l'opéra *Les Génies* à l'Opéra de Versailles.

Placé sous le patronage spirituel du peintre Le Caravage, le travail de l'ensemble se distingue par son sens de la théâtralité, son expressivité intense, sa spiritualité profondément incarnée, et vise à montrer

l'universalité de la sensibilité baroque, d'une vitalité intrinsèque à l'expérience humaine.

L'ensemble explore également la porosité entre le répertoire savant et la musique populaire à travers des formats plus intimes: opéra de salon, musique de rue... qui lui permettent un travail de proximité avec le public.

Au croisement de toutes ces esthétiques, *Madonna Della Grazia*, premier disque de l'ensemble chez le label Klarthe, fut plébiscité dès sa sortie par la presse spécialisée.

L'ensemble Il Caravaggio se produit régulièrement dans de nombreux festivals français et internationaux: Festival de Sablé, Festival Radio France (Montpellier), Festival Idéal au Potager du Roi (Versailles), Oude Musiek Festival (Utrecht), Festival baroque de Pontoise, Festival Agapé (Genève), Festival de Beaune...

L'ensemble est particulièrement investi dans l'insertion professionnelle des jeunes artistes en début de carrière, qui sont régulièrement associés aux productions de l'ensemble aux côtés des musiciens expérimentés. Il a notamment collaboré avec le Centre de musique baroque de Versailles au programme d'insertion professionnelle «Volez Zéphyr». Acteur

culturel local sur le territoire d'Ile-de-France, l'ensemble mène chaque année plusieurs projets de médiation à destination des publics éloignés et empêchés.

L'ensemble Il Caravaggio est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC Ile-de-France), la Caisse des Dépôts, mécène principal, et la Fondation Orange à partir de 2023. Il est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

A new player on the baroque musical landscape, the Ensemble Il Caravaggio is an orchestra of period instruments directed by Camille Delaforge. Working with the most brilliant singers of the young generation, it explores the French and Italian lyrical repertoires. Alongside pieces from key repertoires, freely re-exploring their approach, Il Caravaggio takes a particular interest in rediscovering rare and unknown musical heritage. It is committed to showcasing the work of women composers by creating at least one programme a year that introduces

the work of a forgotten creator, such as Isabelle Leonarda, Elizabeth Jacquet de la Guerre, and Mademoiselle Duval, whose opera *Les Génies* will be recorded in 2023 at the Opéra de Versailles.

Adopting the spiritual patronage of Caravaggio, the ensemble's work stands out for its sense of theatricality, its intense expressiveness and its profoundly embodied spirituality, and it seeks to demonstrate the universality of the baroque sensibility, with a vitality intrinsic to the human experience. The ensemble also explores the porosity

between the erudite repertoire and popular music, through more intimate formats such as chamber opera and street music, which allow them to work in close quarters with audiences.

At the crossroads of all these aesthetics, *Madonna Della Grazia*, the ensemble's first recording on the Klarthe label, was highly acclaimed by the music press.

Il Caravaggio regularly performs in numerous French and international festivals: Festival de Sablé, Festival Radio France (Montpellier), Festival Idéal au Potager du Roi (Versailles), Oude Musiek Festival (Utrecht), Festival baroque de Pontoise, Festival Agapé (Geneva), Festival de Beaune...

The ensemble is particularly committed to the professional training of young artists at the beginning of their career, who are regularly involved in the ensemble's productions alongside experienced musicians. In particular, it has collaborated with the Centre de musique baroque de Versailles on the “Volez Zéphyr” professional integration programme. As a cultural player in the Ile-de-France region, the ensemble conducts several outreach projects each year for isolated and disadvantaged audiences.

Il Caravaggio is supported by the Ministry of Culture (DRAC Ile-de-France), the Caisse des Dépôts, its main sponsor, and the Orange Foundation as of 2023. The ensemble is in residence at the Fondation Singer-Polignac.

Das Ensemble Il Caravaggio, ein neuer Akteur in der barocken Musiklandschaft, ist ein von Camille Delaforge geleitetes Orchester mit historischen Instrumenten. In Zusammenarbeit mit den brilliantesten Sängern der jungen Generation erkundet es das französische und italienische lyrische Repertoire. Neben Stücken aus den wichtigsten Repertoires, deren Ansatz neu interpretiert wird, legt Il Caravaggio besonderen Wert auf die Wiederentdeckung seltener und unbekannter Musikstücke. Il Caravaggio hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Werk der Frauen ins Rampenlicht zu rücken, indem es mindestens ein Programm pro Jahr zusammenstellt, in dem das Werk einer vergessenen Komponistin vorstellt wird: z. B. Isabelle Leonarda, Elizabeth Jacquet de la Guerre oder Mademoiselle Duval, deren Oper *Les Génies* es 2023 an der Versailler Oper aufnimmt.

Die Arbeit des Ensembles, das unter der spirituellen Schirmherrschaft des Malers Caravaggio steht, zeichnet sich durch seinen Sinn für Theatralik, seine intensive Ausdruckskraft und seine

zutiefst verkörperte Spiritualität aus und versucht, die Universalität der barocken Sensibilität zu zeigen, die von einer der menschlichen Erfahrung innewohnenden Vitalität geprägt ist. Das Ensemble erforscht auch die Durchlässigkeit zwischen dem gelehrten Repertoire und der populären Musik durch intimere Formate wie die Kammeroper und die Straßenmusik, die es ihm ermöglichen, eng mit dem Publikum in Kontakt zu kommen.

Madonna Della Grazia, die erste CD des Ensembles (Label Klarthe, 2021), wurde von der Musikpresse sofort nach ihrer Veröffentlichung hoch gelobt.

Das Ensemble Il Caravaggio tritt regelmäßig bei zahlreichen französischen und internationalen Festivals auf: Festival de Sablé, Festival Radio France (Montpellier), Festival Idéal au Potager du Roi (Versailles), Oude Musiek Festival (Utrecht), Barockfestival von Pontoise, Festival Agapé (Genf), Festival de Beaune...

Das Ensemble setzt sich besonders für die berufliche Eingliederung

junger Künstler ein, die am Anfang ihrer Karriere stehen und regelmäßig neben erfahrenen Musikern an den Produktionen des Ensembles beteiligt sind. Es hat insbesondere mit dem Centre de musique baroque de Versailles am Programm zur beruflichen Eingliederung „Volez Zéphyr“ zusammengearbeitet. Als lokaler Kulturakteur in der Region

Ile-de-France führt das Ensemble jedes Jahr mehrere Vermittlungsprojekte für entfernte und verhinderte Zielgruppen durch.

Das Ensemble Il Caravaggio wird vom französischen Kulturministerium (DRAC Ile-de- France), der Caisse des Dépôts (Hauptförderer) und ab 2023 von der Orange Foundation unterstützt. Es befindet sich in Residenz bei der Fondation Singer-Polignac.

LOUIS ANTOINE DORNEL (1680 - 1765)

Le Tombeau de Clorinde

2. Dans l'horreur d'un combat,
sous les coups de Tancredi,
Clorinde avait perdu le jour,
Argant, prompt à venger l'objet de son amour,
Suit la fureur qui le possède;
Les feux du céleste flambeau,
À peine du Jourdain, éclairaient le rivage,
Quand ce guerrier, sur son passage,
D'une beauté si chère aperçut le tombeau:
L'excès de sa douleur calme un moment sa rage,
Il s'arrête, il répand des pleurs,
Et par ces tristes mots, déplore ses malheurs.

3. La clarté du jour m'est ravie,
Je ne te verrai plus
cher Objet de mes feux:
Sans toi, tout me devient affreux,
Je pleure ta mort et ma vie.

Dans la nuit du tombeau, ne me reproche pas
Que je diffère de te suivre,
Hélas! J'aurais cessé de vivre
Si je n'avais l'espoir de venger ton trépas.

4. Un silence profond succède à ses regrets,
Et mieux que les pleurs et les plaintes,
Expriment les tourments secrets
Dont il sent les rudes atteintes:
Mais bientôt il revient dans cette sombre horreur,
Le feu d'un fier courroux l'enflamme,
Ses yeux étincelants inspirent la terreur,
Et dans le trouble de son âme;
Il fait par sa menace éclater sa fureur.

2. Amid the horror of a battle,
At the blows of Tancredi,
Clorinda lost her life,
Argant readied to avenge the object of his desire
From the flames of his fury;
To the fires of the celestial flame
Which from Jordan did scarcely light the shore
When this warrior passed
And saw the tomb of his beloved beauty:
His rage was for a moment quelled by sorrow,
He stopped, he shed tears,
And with these sad words, lamented his woes.

3. The light of day is gone
I shall see you no more,
sweet object of my passion.
Without you everything is awful to me,
I weep for your death and my life.

In the darkness of the tomb, forgive me
If I do not follow you,
Alas! I should succumb,
Without the hope of avenging your death.

4. His sorrow gave way to deep silence,
And better than tears and laments,
Came forth the secret torments
With which he was afflicted.
But he soon returned to this dark horror,
The fire of a proud rage took hold of him,
His gleaming eyes inspired terror,
And in the bleakness of his soul,
His threats burst forth from his torture.

2. Inmitten des Grauens einer Schlacht,
Unter den Hieben von Tancredi,
verlor Clorinda ihr Leben,
Argant machte sich bereit, das Objekt seiner Begierde zu rächen,
Folgt den Flammen seines Zorns;
Die Feuer der himmlischen Flamme
Erhellen kaum die Ufer des Jordans,
Als der Krieger auf seinem Weg
Das Grab seiner geliebten Schönheit sah:
Wurde seine Wut für einen Moment von Trauer besänftigt,
Er hielt inne, er vergoss Tränen,
Und mit diesen traurigen Worten beklagte er sein Leid.

3. Das Licht des Tages ist verschwunden,
Ich werde dich nicht mehr sehen,
süßes Objekt meiner Leidenschaft.
Ohne dich ist alles schrecklich für mich,
Ich weine um deinen Tod und mein Leben.

In der Dunkelheit des Grabes, vergib mir,
Wenn ich Dir nicht folge,
Ach! Ich würde sterben,
Ohne die Hoffnung, deinen Tod zu rächen.

4. Sein Kummer wich tiefem Schweigen,
Und besser als Tränen und Klagen,
Drücken sie die geheimen Qualen aus
Die ihn so bitter plagten.
Doch bald kehrte er zu diesem dunklen Schrecken zurück,
Das Feuer des stolzen Zorns entflammt ihn,
Seine leuchtenden Augen flößen Schrecken ein,
Und in der Finsternis seiner Seele,
bricht sich seine Tortur in Drohungen einen Weg.

5. Hâtons-nous, vengeons-nous
par l'effort de mes armes,
Attaquons l'ennemi que je dois immoler :
Est-il temps de verser des larmes,
Lorsque le sang devrait couler.
Cherchons l'auteur
d'un si grand crime,
Dans le fond de son cœur
portons le coup mortel :
Heureux après sa mort,
en m'offrant pour victime,
Si ce tombeau me sert d'autel.

6. Alors ce guerrier redoutable,
Sur ce tombeau fatal s'appuyant d'une main
De l'autre il fait briller un glaive redoutable,
Et par ce serment effroyable,
Il s'engage à punir un vainqueur inhumain.
Soleil, qui sort du sein de l'onde,
Daigne t'arrêter un moment,
C'est toi, brillant flambeau du monde,
Que je prends à témoin de mon affreux serment.

7. Ô vous, Manes sacrées
Que ce marbre funeste cache
pour jamais à mes yeux,
Je fais plus, aujourd'hui que d'attester les dieux,
Chère ombre, c'est vous que j'atteste.

8. Si Tancrede échappe à mes coups
Puissent tomber sur moi les éclats de la foudre
Puissent les destins en courroux,
Après m'avoir réduit en poudre,
Jusque dans les enfers me séparer de vous.

5. Let us hurry to avenge ourselves
with my weapons,
Let us attack the enemy I shall massacre:
Is this the time for tears of sorrow,
When blood should instead flow?
Let us seek, let us seek the perpetrator
of this heinous crime,
Let us deal a mortal blow
to the middle of his heart.
Joyful in his death,
I shall offer up myself,
If this tomb will be my altar.

6. So this formidable warrior,
One hand placed upon this mortal tomb,
In the other gleamed a mighty sword,
And with this dreadful oath,
He undertook to punish an inhuman victor.
Sun that rises from the Sea,
Deign to stop a moment,
It is you, bright Flame of the world,
That I take as witness to my awful oath.

7. Oh, you, sacred Spirits,
That this deathly marble
hides from my eyes for evermore,
Today I do more than attest to the Gods,
Dear Darkness, it is to you that I attest.

8. If Tancredi escapes my blows
Let bolts of lightning fall upon me,
Let the fate of rage,
Having crushed me to a powder,
Separate us as far as hell.

5. Lasst uns eilen, um uns
mit meinen Waffen zu rächen,
Lasst uns den Feind angreifen, den ich niedermetzeln werde:
Ist dies die Zeit für Tränen des Kummers,
wenn stattdessen Blut fließen sollte?
Lasst uns suchen, lasst uns den Täter
dieses abscheulichen Verbrechens suchen,
Lasst uns ihm einen tödlichen
Schlag mitten ins Herz versetzen.
Voller Freude über seinen Tod werde
ich mich opfern,
Wenn dieses Grab mein Altar sein wird.

6. So dieser furchterregende Krieger,
eine Hand auf dieses tödliche Grab gelegt,
In der anderen glänzte ein mächtiges Schwert,
Und mit diesem furchtbaren Schwur,
Wollte er einen unmenschlichen Sieger bestrafen.
Sonne, die aus dem Meer aufsteigt,
erlaube mir, einen Moment innezuhalten,
Du bist es, helle Flamme der Welt,
die ich als Zeugin meines furchtbaren Schwurs nehme.

7. Oh, ihr heiligen Geister,
Der dieser tödliche Marmor für
immer vor meinen Augen verbirgt,
Heute lege ich mehr als nur ein Zeugnis für die Götter ab,
Geliebe Dunkelheit, dich beschwöre ich.

8. Wenn Tancredi meinen Schlägen entkommt
sollen Blitze auf mich niederprasseln,
Lass das Schicksal der Wut,
Mich zu Pulver zermalmen
Und uns trennen bis in die Hölle.

NICOLAS RACOT DE GRANDVAL (1676 - 1753)

J'ai languy sous vos dures lois

9. J'ai languy, j'ai languy
sous vos dures lois.
J'ai soupiré, pleuré, gémi cent et cent fois
D'une trop longue attente:
Mais de Bacchus la liqueur triomphante
Va de mon cœur effacer vos attraits;
Et je vais rire et je vais boire à longs traits.

9. I have languished, I have languished
under your harsh laws.
I have sighed, cried, whined time and time again
At this long wait:
But the triumphal liquor of Bacchus
Shall erase your appeal from my heart;
And I shall laugh, and I shall drink deep.

9. Ich habe geschmachtet, ich habe geschmachtet
unter Euren harten Gesetzen.
Ich seufzte, weinte, stöhnte hundert und hundert Mal
Über diese zu lange Wartezeit:
Doch der triumphierende Trank des Bacchus
Wird Eure Reize aus meinem Herzen löschen;
Und ich werde lachen und ich werde in vollen Zügen trinken.

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632 – 1687)

Ballet des amours déguisés, Plainte d'Armide

Armide

10. Ah! Rinaldo, e dove sei?
Dunque tu partir potesti,
Né'l moi duol, né i pianti miei
Posson far ch'il passo arresti;
E questa è la mercé ch'a me tu dei?

11. Ahi, che se'n vola lunge da me,
Ed io qui sola scherno
rimango di rotta fé.
Ferma Rinaldo, oh dio,
Se morta è la tua fé,
morta son'io.
Dunque il bel foco che t'arse già,
Ceduto ha il loco

Armida

10. Ah! Renaud, mais où es-tu?
Tu viens de me quitter,
Et ni ma peine, ni mes pleurs
Ne peuvent arrêter tes pas,
Est-ce ainsi que tu me remercies?

11. Ah, il s'en va loin de moi.
Et moi je reste ici, seule, ridiculisée,
par une foi trahie.
Arrête-toi, Renaud, ô dieu,
Si ta foi est morte,
je suis morte.
Ainsi, la vive flamme qui jadis te brûla
A cédé la place

Armida

10. Ah! Rinaldo, where art thou?
Thou couldst leave me now,
Nor my grief, nor my tears
Can make thee tarry;
So this is the mercy thou owest me?

11. Alas, he flees far from me,
And here I be, alone and mocked
by broken faith.
Halth, Rinaldo, oh God,
If thy faith is dead,
I am dead too.
Thus the fine fire, that once burned thee,
Turned to

Armide

10. Ach, Rinaldo, wo bist du?
Und doch konntest du mich verlassen,
Und weder mein Schmerz noch meine Klagen
Konnten dich zum Innehalten bewegen;
Ist dies das Mitleid, das du für mich fühlst?

11. Weit fort von mir, und ich bin hier alleine,
Zum Gespött wegen
der verratenen Treue.
Halte ein, Rinaldo, oh mein Gott,
Wenn Deine Treue starb,
so bin auch ich gestorben.
So hat das schöne Feuer, das in dir brannte,
Seinen Platz geräumt

a duro ghiaccio di ferità
Deh torna idolo mio,
Se morta è la tua fé,
morta son'io.

12. Ah, che spargo indarno gridi,
Voi che foste,
ond'io mi moro,
Del mio ben, del mio tesoro
Ciechi Amor, custodi infidi,

13. Sparite, svanite,
fuggite da me.

14. E voi, moli incantate,
Ch'al fuggitivo non arrestaste il piè,
15. Sparite, svanite,
fuggite da me.

A une froide cruauté.
Reviens, mon idole,
Si ta foi est morte,
je suis morte.

12. Mais je verse de vaines larmes!
Vous, qui étiez
Les gardiens aveugles de l'amour
pour qui je meurs,
De mon bien-aimé, mon trésor,

13. Disparaissez, envollez-vous,
fuyez loin de moi.

14. Et vous, palais enchantés
Qui n'avez pas su arrêter le fugitif,
15. Disparaissez, envollez-vous,
fuyez loin de moi.

The hard ice of ferocity.
Oh do come back, my idol,
If thy faith is dead,
I am dead too.

12. Ah, in vain I utter my cry,
And so I die.
You blind faithless
wardens
Of my love, my joy, my bounty,

13. Disappear, vanish,
flee from me.

14. And you, enchanted walls
That did not check the truant's foot,
15. Disappear, vanish,
flee from me.

Für hartes Eis der Grausamkeit.
Oh, komm zurück, mein Geliebter.
Wenn Deine Treue starb,
so bin auch ich gestorben.

12. Ach, ich weine vergebens
Und ich verzehre mich, und ihr,
Die ihr blinde
und ungetreue Wächter für die Liebe
Meines Geliebten, meines Schatzes wart,

13. Geht fort, verschwindet,
flieht vor mir!

14. Und ihr verzauberten Ufer,
Die ihr den Fuß des Fliehenden nicht aufhieltet,
15. Geht fort, verschwindet,
flieht vor mir!

ELISABETH JACQUET DE LA GUERRE (1665 – 1729) *Céphale et Procris*

Air « Lieux écartés »

Procris

17. Lieux écartés, paisible solitude,
Soyez seuls les témoins de ma vive douleur.
Des peines des amants je souffre la plus rude;
Lieux écartés, paisible solitude,
cachez le désespoir qui règne dans mon cœur.
Hélas! Quand j'ignorais la fatale puissance
du Dieu qui m'a ravi la paix,

Procris

17. Secluded place, peaceful solitude,
Be the sole witness of my intense grief
Of the pains of lovers I suffer the most unkind;
Secluded place, peaceful solitude,
Hide the despair that rules in my heart.
When I would ignore the unavoidable power
Of the god who has carried away my peace,

Procris

17. Abgelegene Orte, friedliche Einsamkeit!
Ihr seid die einzigen Zeugen meines tiefen Schmerzes.
Die Schmerzen der Liebenden haben mich tief getroffen;
Abgelegene Orte, friedliche Einsamkeit!
Verbergt die Verzweiflung, die in meinem Herzen herrscht.
Ach! Als ich noch nichts von der fatalen Macht der Macht wusste,
die mir jetzt den Frieden raubt,

Contente des plaisirs qu'offre l'indifférence,
 que mon sort était plein d'attraits!
 Pourquoi, cruel Amour, par d'invincibles traits,
 as-tu dompté ma résistance?
 Ah! J'aimerais encore les maux
 que tu m'as fait!

Mais les Dieux inhumains
 m'ôtent toute espérance;
 J'aime un jeune héros, il m'aime avec constance,
 Et le ciel nous condamne
 à ne nous voir jamais.

Lieux écartés, paisible solitude,
 Soyez seuls les témoins de ma vive douleur.
 Des peines des amants je souffre la plus rude;
 Lieux écartés, paisible solitude,
 cachez le désespoir qui règne dans mon cœur.

Happy with the pleasures indifference offers,
 How my destiny was full of charms!
 Why, cruel Love, by some insurmountable blows,
 Have you broken my resistance?
 Ah! I would delight still in the troubles
 that you have caused me!

But the inhuman gods
 deprive me of all hope;
 I love a young hero, he loves me faithfully,
 And the heavens condemn us
 never to see each other.

Secluded place, peaceful solitude,
 Be the sole witness of my intense grief
 Of the pains of lovers I suffer the most unkind;
 Secluded place, peaceful solitude,
 Hide the despair that rules in my heart.

Ich war zufrieden mit den Freuden der Gleichgültigkeit,
 Und mein Schicksal war voller Annehmlichkeiten!
 Warum, grausame Liebe, mit unbesiegbarer Macht
 hast du meinen Widerstand überwunden?
 Ach! Noch immer würde ich das Leid lieben,
 das du mir angetan hast,

Doch die unmenschlichen Götter
 nehmen mir jede Hoffnung;
 Ich liebe einen jungen Helden, er liebt mich beständig,
 Und der Himmel verurteilt uns,
 uns nie zu sehen.

Abgelegene Orte, friedliche Einsamkeit!
 Ihr seid die einzigen Zeugen meines tiefen Schmerzes.
 Die Schmerzen der Liebenden haben mich tief getroffen;
 Abgelegene Orte, friedliche Einsamkeit!
 Verbergt die Verzweiflung, die in meinem Herzen herrscht.

Air « Les rossignols »

L'Aurore

18. Les rossignols, dès que le jour commence,
 Chantent l'amour qui les anime tous,
 Si les oiseaux cèdent à sa puissance,
 Quel mal faisons-nous
 d'aimer à sentir ses coups?
 Si leur instinct est rempli d'innocence,
 Quel mal faisons-nous
 de suivre un penchant si doux?

Dawn

18. The nightingales, when the day breaks,
 Sing of the love that enlivens them all;
 If birds yield to her power
 What harm can it do
 To savour her blows?
 If their instinct is full of innocence,
 What harm can it do
 To follow such a sweet inclination?

Das Morgenrot

18. Die Nachtigallen, wenn der Tag anbricht,
 singen von der Liebe, die sie alle beseelt;
 Wenn die Vögel ihrer Macht nachgeben
 Was kann es schaden
 Zu lieben bis es schmerzt?
 Wenn ihr Instinkt voller Unschuld ist,
 Welchen Schaden kann es bringen,
 Einer so süßen Neigung zu folgen?

ANONYME - CHANSON POPULAIRE

Chanson Béarnaise « Une fillette de quinze ans »

20. Une fillette de quinze ans,
Mon Dieu qu'elle est tant amoureuse,
Un jour s'en va dire à sa mère,
Ma mère il me faut un amant,
Car j'en serai la bienheureuse,
Je prierai Dieu à tout moment.

Quand sa mère entendit cela,
Que sa fille est tant amoureuse,
Je vais la mettre religieuse,
Religieuse dans un couvent,
Là elle sera la bienheureuse,
Elle priera Dieu pour ses parents.

Quand la fille entendit cela,
Que religieuse elle doit être,
Monte là-haut dans sa chambrette,
En arrachant ses blonds cheveux,
Et ses jolis pendants d'oreilles,
En regrettant son amoureux.

Son petit frère le cadet,
Qui nuit et jour se la console,
Console toi ma sœur jolie,
Mon père te mariera,
Et celui que ton cœur désire,
Ma mère te l'accordera.

Celui que mon cœur a choisi,
N'est point ici dans cette ville.
Il est parti en Amérique,
J'espère un jour qu'il reviendra,
Rossignolet va-t'en lui dire,
Je veux mourir entre ses bras.

20. A girl of fifteen,
My God, so in love was she,
One day she told her mother,
Mother I need a lover,
I shall be so delighted,
I shall pray to God at any moment.

When her mother heard that,
Her daughter was so in love,
Said she I shall send her to be a nun,
A nun in a convent,
There she shall be so delighted,
And will pray to God for her parents.

When the girl heard that,
She was to be a nun,
She went up to her bedroom,
Tore out her blonde locks,
And her lovely earrings,
In regret for her love.

Her little brother the youngest,
Consoled her day and night,
Take heart my lovely sister,
My father shall marry you,
And he who your heart desires,
My mother shall grant you.

He who my heart has chosen,
Is no longer in this town.
He has left for America,
I hope one day he shall return,
Nightingale go and tell him,
I wish to die in his arms.

20. Ein Mädchen von fünfzehn Jahren,
Mein Gott, sie ist so verliebt,
Eines Tages geht sie zu ihrer Mutter und sagt,
Meine Mutter, ich brauche einen Liebhaber,
Denn ich werde die Selige sein,
Ich werde zu jeder Zeit zu Gott beten.

Als ihre Mutter hört,
Dass ihre Tochter so verliebt ist,
Soll sie Nonne werden,
Nonne in einem Kloster,
Dort würde sie die Selige sein,
Sie würde zu Gott beten für ihre Eltern.

Als das Mädchen dies hört,
Dass sie Nonne werden muss,
Geht sie nach oben in ihre Kammer,
Und reißt sich ihre blonden Locken aus,
Und ihre hübschen Ohrringe,
Und sehnt sich nach dem Geliebten.

Ihr kleiner Bruder, der jüngste,
Tröstet sie Tag und Nacht,
Gräme dich nicht, meine schöne Schwester,
Unser Vater wird dich verheiraten,
Und den, nach dem dein Herz begehrt,
Wird unsere Mutter dir geben.

Der, den mein Herz erwählt hat,
Ist jedoch nicht hier in dieser Stadt.
Er ist nach Amerika gegangen,
Ich hoffe, dass er eines Tages zurückkehrt,
Nachtigall geh und sag es ihm,
Dass ich in seinen Armen sterben will.

MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR (1667 - 1737)

La morte di Lucretia

21. Ferma, Tarquinio il passo,
E già che a Collatino,
al gran consorte,
O lascivo, togliesti il proprio onore,
A Lucretia infelice
hor dà la morte,
E fà ch'il crudo acciar
la renda esangue,
Servendo alla sua colpa
Di condegno color (ahi, lassa!) il sangue.

22. Dove vai,
crudo spietato?
Riedi e tornami l'honor!
Tu t'enfuggi (ahi, fiero Fato),
E mi lasci
il duol al cor.

23. Ma folle! E che vaneggi?
E non t'avvedi che il traditor
non t'ode?
Anzi te sola hor prende a scherno,
Trionfando il felon della sua frode.
E tu, infelice, hor spargi al vento
Le doglie, le querele, e il tormento.
Torna dunque in te stessa, e ti ramenta,
Che già sei resa infame,
On de mostrar tu devi
à Roma e al mondo
Che chi non hà più honor
deve morire.
Svenati dunque,

21. Arrête-toi, Tarquin:
Après qu'à Collatino,
au grand époux,
Ô débauché, tu as été l'honneur,
Donne à présent la mort
à la pauvre Lucrece,
Fais que le dur acier
la rende esangue,
Et que le sang soit hélas pour sa faute
La couleur qui convient.

22. Où vas-tu,
cruel impitoyable?
Reviens, rends-moi mon honneur!
Mais tu t'enfuis (ah! Destin féroce)
Et tu me laisses
le deuil au cœur.

23. Folle! Délires-tu?
Ne vois-tu pas que le traître
ne t'entend pas
Mais qu'il n'a pour toi que mépris:
Le félon triomphe dans son méfait.
Et toi, malheureuse, répands à tous vents
Ton deuil, ta plainte, et ton tourment.
Rentres-en toi-même, et souviens-toi
Qu'on t'a rendue infâme,
Et que tu dois montrer
à Rome et au Monde
Que quiconque n'a plus son honneur
doit mourir.
Ouvre-toi donc les veines

21. Cease your steps, Tarquin,
Already from
Collatinus' consort,
You have lasciviously wrest all honour;
To unhappy Lucretia,
now give death,
And let the cruel steel
render her bloodless,
lending a colour fitting for her shame.
Alas and woe – the blood.

22. Where are you going,
cruel and despised?
Return and give me back my honour.
You flee, alas, cruel Fate,
Leaving me with grief
in my heart.

23. But you are mad! What ravings:
Do you not realise that the traitor
does not hear you?
Instead, he merely scorns you
Vaunting his felonous crime.
And you, unhappy, strew now your grief,
Quarrels and torments to the winds.
Return to your senses and remember
That you have been rendered infamous,
And you must show
to Rome and to the world,
that she who has no honour left,
must die.
Cut then your veins,

21. Halt, Tarquinius;
Nach dem du Collatinus,
ihrem mächtigen Ehemann,
O lüsterner Wüstling, die Ehre geraubt,
Gönne der unglücklichen Lucretia
wenigstens den Tod,
Und lass den grausamen Stahl
sie blutleer machen,
Damit ihre Schuld die passende
Farbe annimmt, ach, die des Blutes.

22. Wohin gehst du, grausamer,
erbarmungsloser Schuft?
Kehr zurück und gib mir meine Ehre zurück!
Du fliehst! Ach, unbarmherziges Schicksal,
und lässt mich mit dem Kummer
meines Herzens zurück.

23. Du Närrin! Bist du von Sinnen?
Siehst du nicht, dass der
Verräter dich nicht hört?
Dass er nur Verachtung für dich hat:
Der Verräter triumphiert in seiner Missetat.
Und du, Elende, streue in alle Winde.
Deine Trauer, deine Klage und deine Qual.
Gehe in dich und denke daran,
Dass du Schande über dich gebracht hast,
Und dass du Rom und der
Welt zeigen musst, was du kannst.
Dass jeder, der seine Ehre nicht mehr hat,
sterben muss.
Schneide dir die Adern auf u

e intanto aprì la mano,
Cio che non sà temer core Romano.

24. Coraggio, miei Spirti,
la morte incontrate se perso è l'honor.
Circondino i mirti,
La membra violata da un perfido amor.

25. Di mortale sudor già tinto è il volto,
e per l'ampia ferita,
cerca hormai di sortir e spirto e vita.

26. Assistetemi, oh Dei!
E a un infelice,
additate la strada
a' Campi Elisi.
Io manco, O Ciel! Io manco
e già m'assale della morte fatale, il colpo rio.
O Patria! O Collatino!
Io moro, addio.

27. Così morì Lucretia,
e mostro al Tebro
nove Strade al trionfo;
ed ad onta de' Tarquinii
e del orgoglio,

28. Trionfò, ben ch'è morta,
in Campidoglio.

et perce-toi la main,
Ce dont n'eut jamais peur un cœur romain.

24. Courage, mes esprits,
Et rencontrez la mort, puisqu'est perdu l'honneur.
Que les myrtes entourent
Ce corps violé par un amour perfide.

25. Son visage se teint de mortelle sueur
Et la large blessure
Laisse échapper bientôt son esprit et sa vie.

26. Assistez-moi, O Dieux,
et à l'infortunée
Montrez la voie
des Champs Elyséens.
Je défaille, O Cieux, et voici que m'assaille
De la fatale mort le coup affreux.

O Patrie, O Collatino!
Je meurs, Adieu!

27. Ainsi mourut Lucrèce,
Enseignant aux rivages du Tibre
De nouvelles voies de triomphe.
Et, pour la honte des Tarquins
et de l'orgueil,

28. Elle sut triompher, quoique morte,
au Capitale.

and in doing so perform
That which no Roman heart fears.

24. Courage, my spirit,
Meet death, since honour is lost
Let myrtle surround
Your limbs violated by perfidious love.

25. My face is already coloured by death,
And from my ample wound
Spirit and life now seek to depart.

26. Help me, Gods!
Show a wretched victim
the way
to the Elysian Fields.
I die, heavens, I die,
The fatal blows of death now assail me.

Rome! Collatinus!
I perish. Adieu.

27. This is how Lucretia died,
Showing Father Tiber
New paths to triumph;
To the disgrace of the Tarquinii
And their arrogance,

28. She triumphed, although dead,
on the Campidoglio.

nd durchbohre deine Hand,
Eine Tat, die ein römisches Herz nie gefürchtet hat.

24. Habt Mut, meine Geister,
Und begegnet dem Tod, da die Ehre verloren ist.
Mögen die Myrten diesen Körper umgeben.
Der von einer perfiden Liebe geschändet wurde.

25. Ihr Gesicht überzogen mit tödlichem Schweiß.
Und durch die klaffende Wunde,
Werden bald ihr Geist und ihr Leben entweichen.

26. Steht mir bei, ihr Götter,
und zeigt einer Unglücklichen
Den Weg
Zu den elysischen Feldern.
Ich sterbe, o Himmel, und nun ereilt mich
Der verhängnisvolle Tod.

O Vaterland, O Collatino!
Ich sterbe, lebe wohl!

27. So starb Lucretia,
Sie lehrte die Ufer des Tibers,
Neue Wege des Triumphes.
Und zur Schande der Tarquiner
und des Stolzes,

28. Triumphierte sie, obwohl sie tot war,
auf dem Kapitol.

ANONYME - Ballet de la Reine *Nos esprits libres et contents*

29. Nos esprits libres et contents
Vivent en ces doux passe-temps.
Et par de si chastes plaisirs,
Bannissent tous autres désirs.

29. Our free and happy spirits
Live in these sweet pastimes.
And in such chaste pleasures,
Banish all other desires.

29. Unsere freien und glücklichen Geister
Leben in diesem süßen Zeitvertreib.
Und durch diese keuschen Freuden,
Verbannen sie alle anderen Begierden.

La danse, la chasse et les bois,
Nous rendent exempts des lois
Et des misères dont l'Amour
Afflige les cœurs de la Cour.

Et c'est plutôt avec cet art
Qu'avec la pointe de ce dard
Que cette troupe se défend
Des traits de ce cruel Enfant.

Car en changeant toujours de lieu
Nous empêchons si bien ce Dieu,
Qu'il ne peut s'assurer des coups
Qu'il pense tirer contre nous.

Ainsi nous défendant de lui
Et passant nos iours sans ennemi,
Nous essayons de lui ravir
La gloire de nous asservir.

Il est bien vrai qu'en nous sauvant,
Il nous va toujours poursuivant,
Et nous poursuit en tant de lieux,
Qu'en fin il entre dans nos yeux.

Mais encor' qu'on puisse penser
Qu'alors il nous doive offenser,
Pourtant nous n'avons point de peur
Qu'il nous puisse enflammer le cœur.

Car la neige de notre sein
Empêche si bien son dessein,
Qu'alors qu'il nous pense enflammer
Son feu ne se peut allumer.

Dancing, hunting and the woods,
Exempt us from the laws
And the miseries with which Love
Afflicts the hearts of the Court.

And it is with this art
Not the tip of this spear
That this flock defends itself
From the barbs of this cruel Child.

As by always changing place
We stop this God so well,
That he can no longer be sure of the blows
That he believes to strike against us.

By defending ourselves against him
And spending our days without enemies,
We seek to steal away
The glory of enslaving us.

'Tis true that by saving ourselves,
He shall pursue us evermore,
And pursue us in so many places,
That he shall end up in our sight.

But think as we might
That he should offend us,
We have not any fear
That he may set our heart ablaze.

As the snow in our breast
Shall prevent his intent,
Let him think he can set us ablaze
His flame will never become fire.

Der Tanz, die Jagd und die Wälder,
Machen uns frei von den Gesetzen
Und dem Elend, mit dem die Liebe
die Herzen des Hofes heimsucht.

Und eher mit dieser Kunst
Als mit der Spitze eines Dolchs
Verteidigt sich diese Schar
Vor den Angriffen dieses grausamen Kindes.

Denn indem wir immer den Ort wechseln
Hindern wir diesen Gott so sehr,
Dass er der Schläge nicht sicher sein kann,
Die er gegen uns führen will.

Indem wir uns gegen ihn verteidigen
Und unsere Tage ohne Feinde verbringen,
Versuchen wir, ihm den Ruhm zu stehlen,
Den Ruhm, uns zu unterwerfen.

Es ist wahr, wenn wir uns retten,
Wird er uns ewig verfolgen,
Und uns an so vielen Orten verfolgen,
Dass er zuletzt nicht mehr zu übersehen ist.

Aber auch wenn wir denken mögen,
Dass er uns dann beleidigen müsse,
Haben wir dennoch keine Angst,
Dass er uns das Herz entflammen könnte.

Denn der Schnee in unserer Brust
Wird sein Vorhaben verhindern,
Soll er denken, er könne uns entflammen,
Seine Flamme wird niemals zu einem Feuer werden.



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.

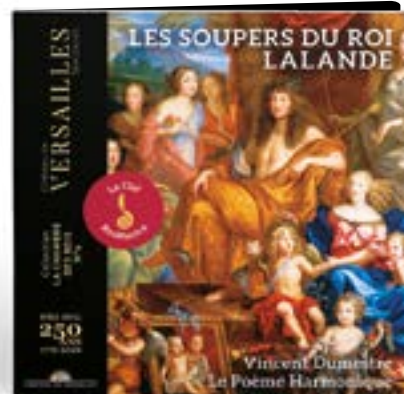
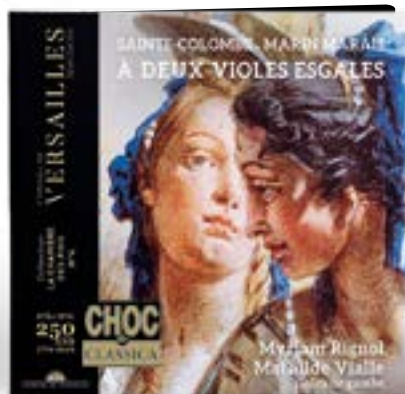
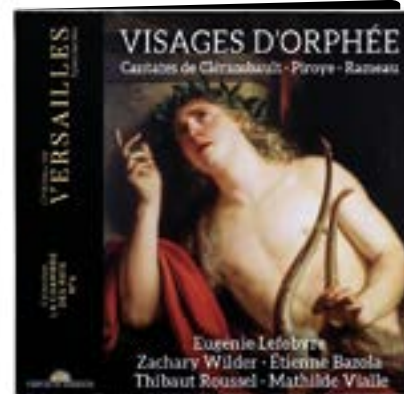
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

**Enregistré du 17 au 19 décembre 2021 à la Salle
Marengo du Château de Versailles**

Enregistrement, montage et mastering :
Olivier Rosset

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt
Traductions des biographies et textes chantés :
ADT International

Couverture : *Pallas Athéna*, Rembrandt, ca 1655 ;
p. 4 Victoire Bunel © F. Bouriaud, Anna Reinhold
© Charles Plumey, Guilhem Worms ©Julien Benhamou ;
p. 5, 9, 25, 32-33 © Domaine public ; p. 26, 34 © DR ;
p. 58 © Thomas Garnier ; p. 62 © Agathe Poupney ;
4° de couverture : © Domaine Public

Collection Château de Versailles Spectacles

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

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

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES


Mécénat

FONDATION
Singer-Polignac




MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

ILC
ARA
VAG
G/O


Fédération
des Ensembles
Vocaux et
Instrumentaux
Spécialisés

Fondation 



Lucretia, Paul Veronese, ca 1585