

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Cycle
VENISE · VIVALDI
VERSAILLES
N°3


CHÂTEAU DE VERSAILLES

12 CONCERTI DI PARIGI VIVALDI



Stefan Plewniak
Orchestre de l'Opéra Royal

MENU

[Tracklist](#)

[Distribution](#)

[L'œuvre](#)

[Biographies](#)

[Opéra Royal](#)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

12 CONCERTI DI PARIGI

60'21

Concerto N°5 en Do Majeur RV 114

1	I. Allegro	2'25
2	II. Adagio	0'13
3	III. Chaconne	3'04

Concerto N°4 en Fa Majeur RV 136

4	I. Allegro	1'33
5	II. Andante	1'54
6	III. Menuet, Allegro	1'03

Concerto N°11 en Sol Majeur RV 150

7	I. Allegro	1'18
8	II. Largo	1'20
9	III. Allegro	1'33

Concerto N°1 en Sol mineur RV 157

10	I. Allegro	2'04
11	II. Largo	1'36
12	III. Allegro	2'12

Concerto N°12 en La Majeur RV 159

13	I. Allegro	1'26
14	II. Adagio	1'31
15	III. Allegro	2'35

Concerto N°10 en Ré Majeur RV 121

16	I. Allegro molto	2'02
17	II. Adagio	1'07
18	III. Allegro	1'43

Concerto N°6 en Sol mineur RV 154

19	I. Allegro	1'38
20	II. Andante	1'39
21	III. Allegro	2'23

Concerto N°7 en La Majeur RV 160

22	I. Allegro	1'48
23	II. Andante	1'39
24	III. Allegro	1'43

Concerto N°3 en Do mineur RV 119

25	I. Allegro	2'19
26	II. Largo	1'37
27	III. Allegro	1'21

Concerto N°9 en Si bémol Majeur RV 164

28	I. Allegro	1'41
29	II. Adagio	0'45
30	III. Allegro	1'05

Concerto N°8 en Ré mineur RV 127

31	I. Allegro	1'31
32	II. Largo	1'12
33	III. Allegro	1'07

Concerto N°2 en Mi mineur RV 133

34	I. Allegro	2'10
35	II. Largo	1'58
36	III. Presto	1'50

Orchestre de l'Opéra Royal
Stefan Plewniak, violon solo & direction

Violons I

Louise Ayrton
Raphaël Aubry

Violons II

Ludmila Piestrak
Katarzyna Kalinowska
Reynier Guerrero

Alto

Magdalena Chmielowiec-Koziol
Alexandra Brown

Cello

Alice Coquart
Hélène Richaud

Basse

Lukasz Madej

Clavecin

Mathieu Dupouy

Guitare

Pierre Rinderknecht

Harpe

Caroline Lieby

Luth

Etienne Galletier



Réception de l'Ambassadeur français au Palais Ducal,
Il Canaletto, 1720

12 Concerti « di Parigi »

Par Olivier Fourés

« Ils ont ici [à Venise] une espèce de musique que nous ne connaissons point en France, et qui me paraît plus propre que nulle autre pour le jardin de Bourbonne. Ce sont de grands concertos où il n'y a point de violino principale. Quintin peut demander à Bourbonne s'il veut que je lui en apporte une provision. »

De Broses

Contrairement à celles qu'il a fait imprimer et publier, les collections manuscrites de Vivaldi reflètent toutes un contexte particulier et urgent. On pense aux dix *concerti grossi* que Vivaldi compose « exprès » pour le noble allemand von Uffenbach, en trois jours... Le prêtre roux semble avoir été particulièrement agile à flatter un noble de passage, susceptible de lui ouvrir quelque porte et de le remercier grassement : « Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien cher. Il y a en partie réussi » (De Broses). La « furie de composition prodigieuse » du musicien vénitien, son aptitude à « composer un concerto plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier », ont certainement aidé à satisfaire ces opportunités

impromptues. Tout comme son habilité à faire du neuf avec du vieux.

Le recueil « de Paris » le démontre : dix de ses douze concertos sont connus au travers de sources antérieures ; les ratures trouvées sur ces manuscrits témoignent d'ailleurs des révisions apportées en vue de cet assemblage. Les deux concertos dont nous ne connaissons aucune autre source (les n°2 et n°5) pourraient avoir été composés pour la collection, et refléter des éléments propres à son contexte de création. Le concerto n°5 (RV 114) a en effet une forme et une nature inhabituelles : deux mouvements rapides, séparés par une très brève transition lente, utilisant chacun des stéréotypes musicaux français (rythmes pointés dans le premier

et une *Chiacona* dans le second; *Chiacona* qui apparaît néanmoins dans le concerto pour violon et orgue RV 808). On trouve certes quelques exemples de mouvements «*alla Francese*» dans l'œuvre de Vivaldi, mais ils sont peu nombreux et toujours liés à des contextes précis. Aussi, la présence du concerto RV 114, apparemment taillé sur mesure, et le fait que le manuscrit de la collection se trouve dans les archives de la Bibliothèque Nationale à Paris (F-Pc, Ac e⁴ 346), font apparaître l'hypothèse d'un lien entre le destinataire du recueil et la France. Le concerto n°2 (RV 133) présente quant à lui un style et une thématique le datant du début des années 1710. Il est donc probable qu'une source originale (comme une grande partie des manuscrits de Vivaldi de cette époque) se soit perdue. De part sa nature quelque peu archaïque, le concerto se distingue dans le recueil; il aurait pu être sélectionné pour son dernier mouvement, un espèce de passepied en rondeau aux évidents relents français.

Le recueil «de Paris» ne pourrait donc avoir de musique originale que le premier mouvement du concert n°5... Toutefois, il faut se garder de conclure que

Vivaldi bâclait ce genre de collections et se contentait de faire joliment copier de la musique ancienne (ici par son neveu Pietro Mauro) sur le beau papier vénitien aux trois lunes. La conception de ces collections le préoccupait manifestement. Si l'acte créatif n'y est pas la priorité (pour manque de temps, mais aussi pour donner une nouvelle projection à certaines compositions, voire pour offrir au destinataire des œuvres qu'il avait appréciées -on pense ici aux *Quatre Saisons* dédiées au Marquis de Morzin dans *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* op.8-), les révisions témoignent d'une attention particulière: loin d'être uniquement des *améliorations*, les modifications que fait Vivaldi semblent avant tout considérer la destination *pratique* des compositions.

En effet, le prêtre roux sait mieux que personne, lui qui a une patience limitée avec les «*coglioni*» [couillons] ou «*ignoranti temerari*» [ignorants téméraires] lents à saisir ses intentions, qui envoie des listes de recommandation aux orchestres étrangers, qui montre comment jouer ses pièces à ses acquéreurs, que sa musique est liée à une pratique. Aussi, dans ces col

lections destinées à voler loin de lui (et des ses musiciens de confiance), il prend bien soin de présenter un texte clair, précisant les chiffres de la basse, et coupant tout passage susceptible d'ambiguïté (notamment ceux, répétitifs, nécessitant de subtiles dynamiques). D'étonnantes césures apparaissent et contribuent à donner un nouvel élan, plus franc. On devine néanmoins le plaisir qu'il prend à découvrir de nouveaux visages à ses compositions, à utiliser les différents contextes pour voir comment elles peuvent s'y adapter ; on pense aux remaniements faits pour élaborer son op.10, le travail d'arrangement aura certainement été bien plus fastidieux, pour un compositeur aussi spontané que Vivaldi, que celui de composer *ex nihilo*.

Ce n'est toutefois pas cet aspect *plastique* qui tracasse le plus Vivaldi lors de la genèse de ses collections, la sélection des pièces est clairement le point délicat. Non que Vivaldi cherche à mettre des chefs-d'œuvre sous clé, ni à définir une problématique musicale. Bien au contraire. Si, parfois, comme dans son *Estro armonico* op.3 (son premier recueil de concertos, où il dégage le concerto soliste du concerto grosso en suivant un plan formel), ou dans ses *Cetra* (où chaque

livre finit par un concerto similaire), on peut trouver un semblant d'organisation structurelle, il apparaît que Vivaldi aspire certes à une unité générale mais à partir de contrastes et d'identités autonomes. Si tous les concertos « de Paris » sont à quatre parties et en trois volets, leurs genres sont extrêmement variés : mouvements de danses, d'espace, mélodiques, harmoniques, fugués, dramatiques, rustiques, galants, descriptifs, furieux, virtuoses, folkloriques (voire nationaux). Douze concertos qui ne visitent pas moins que dix tonalités différentes ! quatre mineures et six majeures, le dernier concerto finissant sur un jeu modal qui met en scène le seul jeu *soliste* du recueil, probable clin d'œil à ses célèbres concertos pour violon.

Bref, Vivaldi offre ici une synthèse de la forme du concerto « *ripieno* » (« plein », selon sa propre appellation), mélangeant époques, lieux, genres et langues, se gardant d'une approche systématique, organisée ou monumentale, comme s'il cherchait à profiter du charme particulier au chaos : le recueil commence par trois concertos en mineur, et les compositions ne répondent en rien à une même ambition créatrice, certaines

sont clairement plus écrites que d'autres (comment comparer les fugues tendues du RV 119 à la nonchalance du RV 164? La puissante passacaille du RV 157 – qui ouvre le recueil – aux rebonds du « *Minuet* » RV 136? Les harmonies du RV 160 aux vagues obstinées du RV 127 ou aux unissons du RV 121?). Bien que sorties d'un même moule, chaque concerto développe un caractère bien à part, ce qui, en fin de compte, esquisse un tableau où certains repères assez solides sont sans cesse nuancés par d'infini *particolari*. C'est certainement ce rapport entre autonomie et complémentarité, entre importance et simplicité, qui fait qu'un ensemble permet non seulement de mieux saisir le potentiel des ses éléments, tout en affirmant une identité propre.

Pour qui cette collection a-t-elle été conçue? À quelle occasion? Dans quel but? Ses éléments français font immédiatement penser à l'ambassadeur de France à Venise, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy. Il prend son poste en 1723 et se met rapidement en contact avec Vivaldi pour lui commander de nombreuses compositions (instrumentales, vocales, profanes ou sacrées) destinées à être jouées, notamment

dans ses jardins, lors de fêtes avec fontaines de vins, repas créatifs, décors et bals. On connaît une autre collection (les sonates « de Manchester »), que Languet a apparemment commandée à Vivaldi dans le but de l'offrir au Cardinal Ottoboni (en l'honneur de son retour, en grande pompe, dans sa ville natale). Ottoboni, célèbre mécène musical à Rome, avait été dans les meilleurs termes avec Vivaldi quelques années auparavant, quand il l'avait engagé pour gérer les saisons d'opéra au *Capranica*. Languet donnant le présent (et payant le musicien), cela expliquerait pourquoi Vivaldi n'écrit aucune dédicace à son ancien patron. Les concertos « de Paris » pourraient avoir connu une histoire semblable : commandés par Languet pour un Français de passage entre 1723 et 1731. Dates qui correspondraient, puisque si le recueil parisien rassemble des concertos de diverses époques (principalement des années 1720), on en trouve aucun des années tardives de Vivaldi (après 1730), quand le musicien commence à fusionner le concerto « *ripieno* » avec la *sinfonia* d'opéra (RV 149, RV 152, RV 786).

Cet élément de datation infirme en tout cas l'hypothèse que la collection parisienne corresponde aux concertos que de Brosses achète « bien cher » à Vivaldi en 1739. Une lettre qu'il écrit quelques jours après avoir quitté Venise laisse d'ailleurs supposer que ces concertos ne rentrèrent jamais en France : « Un insigne maraud de postillon ayant indiscretement fouetté ses chevaux sans les tenir, les chevaux de poste, qui sont aussi vifs ici que les nôtres sont pacifiques, emportèrent ma chaise le long de la levée, et la jetèrent à tous les diables, de cinquante pieds de hauteur, dans le fin fond de la vallée de Marara. La bonne chaise prenait tant de plaisir à tomber, que je la voyais se liquéfier pendant la cascade. Bref, les chevaux, les harnais, la chaise, les malles, les porte-manteaux, les hardes, tout, en arrivant au fond, se trouva réduit en poussière impalpable. Sainte Palaye, le plus bilieux de tous les hommes, me débita un beau sermon sur la modération dans les infortunes, sous prétexte que ma colère ne réparerait pas le malheur. Je ne manquais pas de l'en croire sitôt que j'eus crié assez fort et assez longtemps, pour avoir une éteinte de voix. Loppin pensa me désoler par son stoïcisme; il trouva au fond du vallon un

certain sable à son gré, et il employait ses gens à faire nettoyer ses boucles de souliers. Je le rendis bien vite furieux, en lui montrant les membres de son ménage à café ignominieusement dispersés dans la plaine. »

En revanche, une récente découverte du musicologue Jóhannes Ágústsson (une lettre de Vivaldi dans les archives de Vienne) ouvre un tout nouvel horizon. En 1728, l'Empereur d'Autriche Charles VI se rend à Trieste, ville où il souhaite développer le port, au grand dam de Venise. Aussi, La Sérénissime envoie une délégation à Trieste, et sachant Charles VI grand mélomane, elle y infiltre Vivaldi. Le prêtre roux joue pendant les repas impériaux, et offre à Charles VI un recueil manuscrit de concertos pour violon (*La Cetra*), se gagnant les faveurs de ce dernier : « L'Empereur a donné beaucoup d'argent à Vivaldi avec une chaîne et une médaille d'or et il l'a fait chevalier. [...] Il a entretenu longtemps Vivaldi sur la musique, on dit qu'il lui a plus parlé à lui seul en 15 jours qu'il ne parle à ses ministres en deux ans. » Un triomphe. (Qui ne servit à rien à Venise.)



Jacques-Vincent Languet de Gergy, Ambassadeur français à Venise
Hyacinthe Rigaud, 1715

Dans la suite de Charles VI se trouvait le jeune François-Étienne (19 ans), héritier des duchés de Lorraine et de Bar, alors en relation avec le Saint-Empire Germanique et la France. Charles VI avait pris François-Étienne sous sa tutelle dès 1723 à Vienne. Ce dernier jouait du clavecin. On sait qu'après avoir vu Vivaldi jouer à Trieste, François-Étienne commence à prendre d'intenses classes de violon à Vienne. Le 27 Mars 1729, son père Léopold I meurt, il devient François-Étienne III (avant de devenir Duc de Toscane en 1736 puis Empereur du Saint-Empire germanique en 1745). Le 28 Mai, Vivaldi lui écrit : « Je rougis de me présenter devant vous avec ces très humbles cahiers de ma faible plume. La parfaite connaissance que V.A.S. peut s'enorgueillir d'avoir pour la musique, et en particulier pour les compositions instrumentales, m'a donné le courage de me mettre aux pieds de V.A.S., et de lui offrir avec ces cahiers ma profonde reconnaissance. Je vous supplie [...] que vous me permettiez à l'avenir pouvoir vivre sous l'ombre heureuse de votre très Glorieux Nom. » Vivaldi lui envoie donc de la musique instrumentale en parties séparées (des concertos) espérant

pouvoir bénéficier de sa protection (qu'il obtiendra, puisque dès 1731 il se présentera comme « maestro di cappella di S.A.R. il serenissimo Sig. duca di Lorena »).

Le 9 Novembre 1729 François-Étienne III quitte Vienne pour retourner à Lunéville (via Prague), avec, dans sa suite, les musiciens de son ensemble. Il y avait déjà envoyé, en amont, son plus fidèle servent, Karl von Pfütschner, qui lui écrivait : « Je ne puis m'exercer au violon, puisqu'on m'a deffendu pour une année entière tous les jeux d'instruments, mais à mon arrivée, tout le monde m'a parlé du goust que V.A.R. avoit pour la musique. Cela fera que bien des gens l'apprendront dans l'espérance de gagner par là ses bonnes grâces. » François-Étienne III arrive à Nancy le 3 Janvier 1730, et après avoir rendu ses hommages à Louis XV à Paris, s'installe à Lunéville où « toute son occupation est de s'amuser avec ses valets de chambre, ou à jouer du violon et à faire des concerts avec ses musiciens, sans y admettre personne, et seulement quelques princesses ses sœurs ». Toutefois, la menace d'une invasion de la Lorraine par la France, l'oblige à quitter la Lorraine en toute hâte (et pour toujours) le 25 Avril 1731 (juste

après avoir donné son soutien à la récente *Académie de musique* de Nancy).

Tout concorde ici avec les concertos «de Paris»: la date de composition, la description que Vivaldi fait sur sa lettre, le fait qu'il s'agisse de concertos «*ripieni*» et non pour soliste (le Duc n'ayant pas encore assez de niveau au violon, Vivaldi préférait éviter une offense), le détail français, le fait que les partitions ne soient pas dédiées (comme le suggère le musicologue Michael Talbot, Vivaldi ne pouvait alors imposer au Duc un statut de mécène), le fait aussi que François-Étienne prenne sa collection musicale en Lorraine, et qu'il ait certainement dû l'y laisser en raison de son départ soudain; collection qui peut être tombée dans des mains françaises, ramenée à Paris, avant d'aller rejoindre

la bibliothèque du conservatoire (comme l'indique la cote actuelle sur le manuscrit «de Paris»).

Quoi qu'il en soit, il est curieux de voir combien la musique de Vivaldi se mit alors à la mode en France. Si ses concertos sont régulièrement joués au *Concert Spirituel*, le 25 novembre 1730, à Versailles, Louis XV demande à l'improviste qu'on lui interprète *Le Printemps*. En 1731, La Pouplinière, décrit son arrivée à Calais: «On nous reçut comme des Dieux d'Opéra, avec une symphonie à grand chœur; c'était du Vivaldi; j'en louai le Ciel!» et les poètes s'embrasent: «Vivaldi, Marini, par de brillants ouvrages/ De nos sçavans en foule obtiennent les suffrages.» On peut être sûr que la collection «de Paris» ne fut pas étrangère à cette consécration.

12 Concerti “di Parigi”

“Here they have a form of music that we know not at all in France, and I am convinced that it would be particularly well suited to the Bourbonne gardens. It consists of the grand Concerti in which there is no violino principale. Quintin may ask Bourbonne if he would like me to bring him a provision.”

De Broses

Unlike those he had printed and published, Vivaldi's manuscript collections each reflect a particular and urgent context. One thinks of the ten *concerti grossi* that Vivaldi composed “expressly” for the German nobleman von Uffenbach, in three days... The red priest seems to have been particularly adept at flattering a passing nobleman, likely to open some door and thank him handsomely: “Vivaldi made friends with me to sell me expensive concertos. He succeeded in part.” (De Broses). The Venetian musician's “prodigious fury of composition”, his ability to “compose a concerto more quickly than a copyist could copy it”, certainly helped to satisfy these impromptu opportunities. As did his ability to make something new out of something old.

The “Paris” collection demonstrates this: ten of his twelve concertos are familiar from earlier sources; the effacing found on these manuscripts testify to the revisions he made in preparation for this selection. The two concertos for which no other source is known (n°2 and n°5) could have been composed for the collection, and reflect elements specific to their context of creation. The concerto n.5 (RV 114) is indeed unusual in form and nature: two fast movements, separated by a very brief slow transition, each using French musical stereotypes (dotted rhythms in the first and a *Chiacona* in the second; a *Chiacona* which nevertheless appears in the concerto for violin and organ RV 808). There are some examples of ‘*alla Francese*’ movements in Vivaldi's work, but they are few and

far between and always linked to specific contexts. The presence of the concerto RV 114, apparently tailor-made, and the fact that the manuscript of the collection is in the archives of the Bibliothèque Nationale in Paris (F-Pc, Ac e4 346), suggest a link between the recipient of the collection and France. The style and theme of Concerto n°2 (RV 133) date it from the early 1710s. It is therefore likely that the original source (like many of Vivaldi's manuscripts from this period) has been lost. The somewhat archaic nature of the concerto makes it stand out in the collection; it might have been selected for its last movement, a sort of *passepied en rondeau* with obvious French overtones.

The “Paris” collection might therefore only feature original music in the first movement of concerto n°5... However, one should not conclude that Vivaldi was apt to botch this kind of collection and was content to have his early music lovingly transcribed onto the beautiful Venetian paper with the three moons (here by his nephew Pietro Mauro). He was clearly concerned with the design of these collections. Where the creative act was not a priority (due to lack of time, but

also to give new life to some compositions, or even to offer to the recipient works he had appreciated - we think here of the *Four Seasons* dedicated to the Marquis of Morzin in *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* op.8), the revisions testify to a particular attention: far from being simple improvements, the modifications that Vivaldi makes seem above all to consider the *practical* destination of the compositions.

Indeed, the red priest knew better than anyone, with his limited patience with “coglioni” [fools] or “ignoranti temerari” [foolhardy ignoramus] slow to grasp his intentions, sending lists of recommendations to foreign orchestras, showing his patrons how to play his pieces, that his music was meant to be played. So, in these collections, destined for recipients located far away from himself (and his trusted musicians), he takes great care to present a clear text, specifying the bass figures, and cutting out any passages likely to be ambiguous (especially repetitive sections requiring subtle dynamics). Some surprising caesuras appear and contribute to a new,

more straightforward impetus. One can nevertheless sense the pleasure he takes in discovering new presentations for his compositions, in using different contexts to see how they can be adapted. One thinks of the reworking done to elaborate his op.10: the work of arranging will certainly have been much more tedious, for a composer as spontaneous as Vivaldi, than that of composing *ex nihilo*.

It is not, however, this practical aspect that most bothered Vivaldi during the genesis of his collections; the selection of pieces is clearly the delicate point. Not that Vivaldi was trying to lock away his masterpieces or to define a musical problem. Quite the contrary. If sometimes, as in his *Estro armonico* op.3 (his first collection of concertos, where he separates the solo concerto from the concerto grosso by following a formal plan), or in his *Cetra* (where each book ends with a similar concerto), one can find a semblance of structural organisation, it appears that Vivaldi certainly aspires to general unity, found in contrasts and autonomous identities. Although all the “Paris” concertos are in four parts and three sections, their genres are extremely varied,

with dance, space, melodic, harmonic, fugal, dramatic, rustic, gallant, descriptive, furious, virtuoso and folk (even patriotic) movements. Twelve concertos that cover no less than ten different keys! Four minor keys and six major, with the last concerto ending in a modal setting that features the only soloist in the collection, probably a nod to his famous violin concertos.

In short, Vivaldi offers here a resumé of the “*ripieno*” (“full”, in his words) concerto form, mixing periods, places, genres and languages, avoiding a systematic, organised or monumental approach, as if he were trying to take advantage of a specific charm among the chaos. The collection begins with three minor concertos, and the compositions do not in any way respond to the same creative ambition, some are clearly more composed than others (how can one compare the tense fugues of RV 119 to the nonchalance of RV 164, the powerful *passacaglia* of RV 157 – which opens the collection – to the rebounds of the “*Minuet*” RV 136, the harmonies of RV 160 to the obstinate waves of RV 127 or the unisons of RV 121?). Although cast from the same mould, each concerto

develops a character of its own, which, in the end, sketches out a picture where certain fairly robust reference points are constantly nuanced by infinite *particolari*. It is certainly this relationship between autonomy and complementarity, between importance and simplicity, that makes a collection not only better able to grasp the potential of its elements, but also to affirm its own identity.

For whom was this collection designed? For what occasion? For what purpose? Its French elements immediately bring to mind the French ambassador to Venice, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy. He took up his post in 1723 and quickly began corresponding with Vivaldi to commission numerous compositions (instrumental, vocal, secular or sacred) to be played, notably in his gardens, during festivities with wine fountains, creative meals, decorations and balls. Another collection (the “Manchester” sonatas) Languet apparently commissioned from Vivaldi as a gift to Cardinal Ottoboni (in honour of his return, with great pomp, to his native city). Ottoboni, a famous musical patron in Rome, had been on the best of

terms with Vivaldi a few years earlier when he had engaged him to manage the opera seasons at the *Capranica*. As Languet was making the offering (and paying the musician), this would explain why Vivaldi wrote no dedication to his former patron. The “Paris” concertos may have had a similar history: commissioned by Languet for a visiting Frenchman between 1723 and 1731. These dates would correspond, since if the Paris collection gathers concertos from various periods (mainly from the 1720s), we find none from Vivaldi's later years (after 1730), when the musician began to merge the “*ripieno*” concerto with the operatic *sinfonia* (RV 149, RV 152, RV 786).

In any case, this dating invalidates the hypothesis that the Paris collection corresponds to the concertos that de Brosses bought “at great cost” from Vivaldi in 1739. A letter he wrote a few days after leaving Venice suggests that these concertos never returned to France: “An insignificant rascal of a postman having indiscreetly whipped his horses without holding them, the post horses, which are as lively here as ours are

peaceful, dragged my coach across the dyke and threw it to the devil, from fifty feet high, into the depths of the Marara valley. My faithful coach took so much pleasure in falling, that I saw it liquefy during the cascade. In short, the horses, the harness, the coach, the trunks, the coat racks, the clothes, everything, on reaching the bottom, was reduced to impalpable dust. Saint-Palaye, the most bilious of all men, gave me a beautiful sermon on moderation in misfortune, on the pretext that my anger would not repair the misfortune. I did not fail to believe him as soon as I had shouted loudly and long enough to have my voice extinguished. Loppin thought to dismay me by his stoicism; he found some sand at the bottom of the vale to his liking, and employed his people to have his shoe buckles cleaned. I soon infuriated him, by showing him his coffee equipment ignominiously scattered across the plain. “In contrast, a recent discovery by musicologist Jóhannes Ágústsson (a letter from Vivaldi in the Vienna archives) opens up a whole new aspect. In 1728, the Austrian Emperor Charles VI visited Trieste, where he wanted to develop the port, much to the displeasure of

Venice. The Serenissima sent a delegation to Trieste, and knowing that Charles VI was a great music lover, this infiltrated Vivaldi. The red priest played during the imperial meals and offered Charles VI a handwritten collection of violin concertos (*La Cetra*), winning his favour: “The Emperor gave Vivaldi a lot of money with a chain and a gold medal and made him a knight. [...] He talked to Vivaldi for a long time about music, it is said that he spoke to him more in two weeks than he speaks to his ministers in two years.” A triumph. (Which was of no use to Venice).

In Charles VI's retinue was the young Franz Stephan, 19 years old, heir to the duchies of Lorraine and Bar, at that time in relations with the Holy Germanic Empire and France. Charles VI had taken Franz Stephan under his tutelage in Vienna in 1723. The latter played the harpsichord. It is known that after seeing Vivaldi play in Trieste, Franz Stephan began to take intensive violin lessons in Vienna. On 27 March 1729, his father Leopold I died and he became Franz Stephen III (before becoming Duke of Tuscany in 1736 and then Emperor of the Holy Roman

Empire in 1745). On 28 May, Vivaldi wrote to him: “I am ashamed to appear before you with these very humble notebooks from my feeble pen. The perfect knowledge that V.A.S. can pride himself on having for music, and in particular for instrumental compositions, has given me the courage to place myself at the feet of V.A.S., and to offer him these notebooks with my profound gratitude. I beg you [...] to allow me in the future to live in the happy shadow of your most Glorious Name.” Vivaldi thus sent him instrumental music in separate parts (concertos) hoping to benefit from his protection (which he obtained, since in 1731 he presented himself as “maestro di cappella di S.A.R. il serenissimo Sig. duca di Lorena”).

On 9 November 1729 Franz Stephan III left Vienna to return to Lunéville (via Prague), with the musicians from his ensemble in his entourage. He had already sent his most faithful servant, Karl von Pfütschner, who wrote to him: “I cannot practise the violin, as I have been forbidden to play any instrument for a whole year, but when I arrived, everyone told me about the taste that V.A.R. had for music. This will make

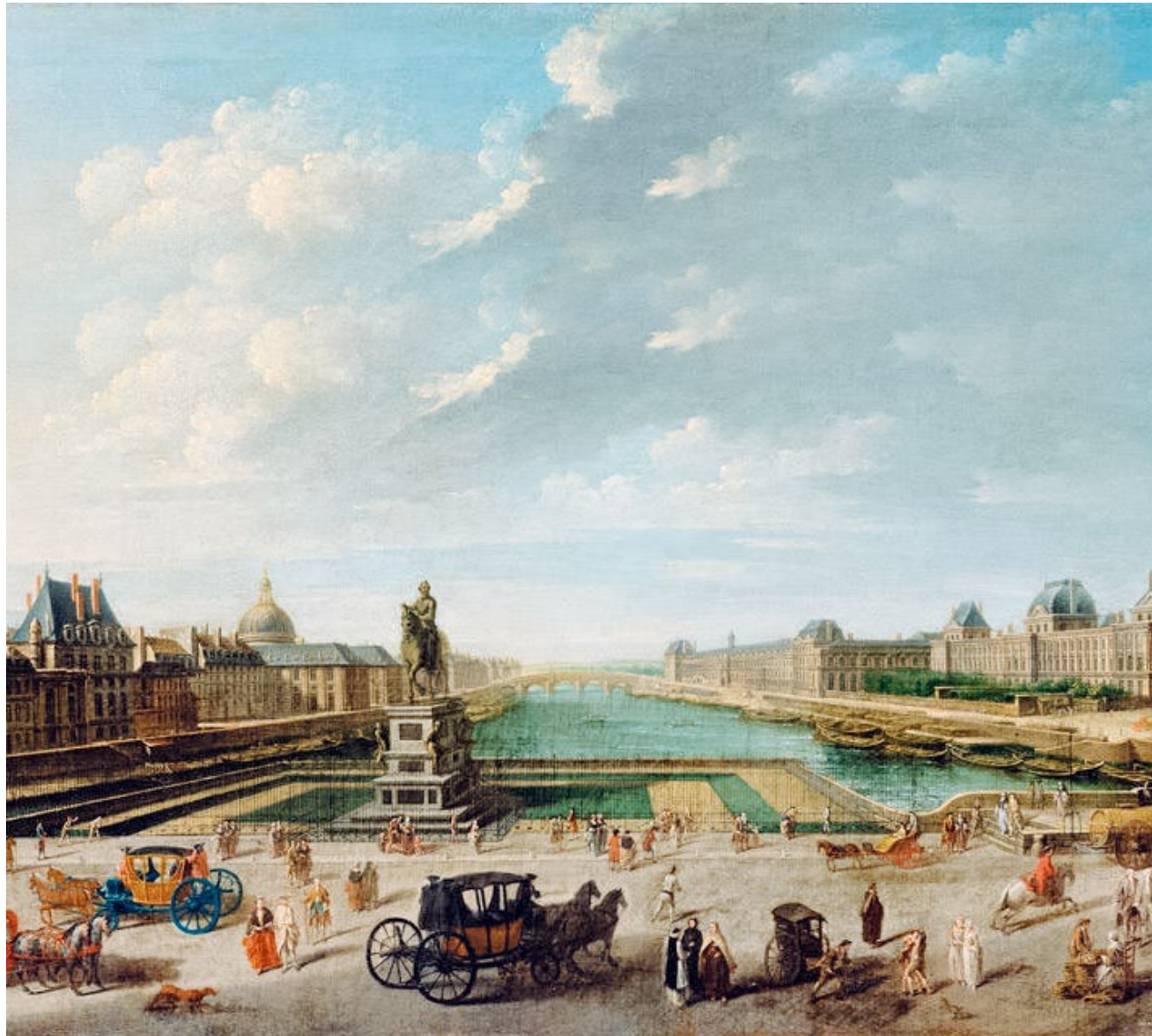
many people learn about it in the hope of winning his good grace. “Franz Stephan III arrived in Nancy on 3 January 1730, and after paying his respects to Louis XV in Paris, settled in Lunéville where it was said that “his sole occupation is to amuse himself with his *valets de chambre*, or to play the violin and give concerts with his musicians, admitting nobody, and only a few of his princess sisters.” However, the threat of an invasion of Lorraine by the French forced him to leave in haste (and for good) on 25 April 1731 (just after giving his support to the recently established Académie de Musique in Nancy).

Everything here is consistent with the “Paris” concertos: the date of composition, the description Vivaldi gives in his letter, the fact that they are “ripieni” concertos and not for soloist (as the Duke did not have the level of proficiency required on the violin, Vivaldi preferred to avoid offence), the French detail, the fact that the scores are not dedicated (as musicologist Michael Talbot suggests, Vivaldi could not then impose a patron status on the Duke), the fact that Franz Stephan took his musical collection

to Lorraine, and that he certainly had to leave it there because of his sudden departure. This collection may have fallen into French hands, and been brought back to Paris, before joining the library of the Conservatoire (as the current call number on the manuscript “de Paris” indicates).

In any case, it is curious to see how fashionable Vivaldi's music became in France. Although his concertos were regularly performed at the Concert Spirituel,

on 25 November 1730 Louis XV unexpectedly asked for a performance of *Spring* at Versailles. In 1731, La Pouplinière describes his arrival in Calais: “We were received like opera gods, with a symphony with a large chorus; it was Vivaldi; I praised Heaven! “ and the poets are fired up: “Vivaldi, Marini, with their brilliant works/ Win plentiful favour from our wisest thinkers.” One can be sure that the “Paris” collection was part of this consecration.



Vue de Paris depuis le Pont Neuf,
Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet, vers 1760

12 „Di Parigi“ Concerti

„Es gibt hier [in Venedig] eine Gattung Musik, die man in Frankreich nicht kennt und die mir mehr als jede andere für den Garten von Bourbonne geeignet erscheint. Es sind große Concerti, in denen es keine Solovioline gibt. Quintin kann Bourbonne fragen, ob er will, dass ich einen Vorrat davon mitbringe.“

De Brosses

Im Gegensatz zu den Kollektionen, die Vivaldi drucken und veröffentlichen ließ, spiegelten seine handgeschriebenen Kollektionen allesamt besondere und dringende Umstände wider. Man denke nur an die zehn *Concerti grossi*, die Vivaldi „im Expressverfahren“ für den deutschen Adligen von Uffenbach komponierte, in nur drei Tagen... Der rothaarige Geistliche schien eine große Begabung dafür gehabt zu haben, durchreisende Adlige zu umschmeicheln, von denen er glaubte, sie könnten ihm interessante Türen öffnen und ihn reich entlohnen: „Vivaldi hat meine Freundschaft gesucht, um mir Concerti teuer verkaufen zu können. Und es ist ihm teilweise auch gelungen“ (De Brosses). Die „gewaltige Kompositionswut“ des ve-

nezianischen Musikers, seine Fähigkeit, „ein Concerto schneller zu komponieren als ein Kopist es kopieren könnte“ waren zweifellos sehr hilfreich dabei, diese aus dem Zufall geborenen Gelegenheiten zu ergreifen. Ganz wie sein Geschick, Alt zu Neu zu machen.

Das zeigt die „di Parigi“ Sammlung: zehn der zwölf Concerti sind aus früheren Quellen bekannt und die Korrekturen auf diesen Manuskripten zeugen von speziell für diese Sammlung erfolgten Überarbeitungen. Die beiden Concerti, für die keine Quellen bekannt sind (Nr. 2 und Nr. 5) wurden möglicherweise für die Sammlung komponiert und könnten die Umstände ihres Entstehens widerspiegeln.

Das Concerto Nr. 5 (RV 114) zeigt eine ungewöhnliche Form und ist von eigenwilliger Natur: zwei von einem sehr kurzen, langsamen Übergang getrennte schnelle Sätze, in denen französische musikalische Stereotypen zum Einsatz kommen (punktierte Rhythmen im ersten Satz und eine *Chiacona* im zweiten; die *Chiacona* erscheint jedoch auch im Concerto für Violine und Orgel RV 808). Vivaldis Werk weist einige wenige Beispiele für Sätze „*alla Francese*“ auf, die jedoch alle unter besonderen Umständen entstanden sind. Der Umstand, dass es das offensichtlich maß-komponierte Concerto RV 114 gibt und dass das Manuskript der Kollektion in den Archiven der Pariser Nationalbibliothek (F-Pc, Ac e⁴ 346) aufbewahrt wird, lässt die Annahme, dass zwischen dem Empfänger der Sammlung und Frankreich eine Verbindung bestand aufkommen. Das Concerto Nr. 2 (RV 133) weist einen Stil und eine Thematik auf, die sich auf Anfang 1710 datieren lassen. Daher ist es wahrscheinlich, dass eine Original-Quelle verloren gegangen ist (was für eine große Anzahl von Vivaldis Manuskripten dieser Zeit zutrifft). Aufgrund seiner archaisch wirkenden Natur nimmt das

Concerto in der Sammlung einen besonderen Platz ein; möglicherweise wurde es wegen seinem letzten Satz ausgewählt, einer Art Passepied-Rondo, das seine französischen Einflüsse nicht verleugnen kann.

Es könnte also sein, dass in der ganzen „Di Parigi“ Sammlung nur der erste Satz des Concertos Nr. 5 eine Original-Musik ist... Man sollte jedoch nicht voreilig darauf schließen, dass Vivaldi bei Sammlungen dieser Art einfach schlampig arbeitete und sich damit begnügte, bereits bestehende Stücke (hier von seinem Neffen Pietro Mauro) hübsch auf prächtiges, von drei Monden geziertes venezianisches Papier zu kopieren. Die Zusammenstellung dieser Sammlungen war ihm offensichtlich wichtig. Der Schöpfungsakt war dabei nicht der wichtigste Punkt (aus Zeitmangel, aber auch, um manche Kompositionen in ein neues Licht zu rücken und sogar, um dem Empfänger Werke, die er zu schätzen wusste, zu bieten - man denke an die in *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* Op.8 dem Marquis de Morzin gewidmeten Vier Jahreszeiten) und die

Überarbeitungen zeugen von besonderer Sorgfalt: die von Vivaldi ausgeführten Änderungen waren nicht einfach nur *Verbesserungen*, sondern schienen eher auf die *praktische* Ausrichtung der Kompositionen abzu zielen.

Der rothaarige Geistliche war überzeugt davon, es besser zu wissen als alle Anderen und hatte nur sehr begrenzt Geduld mit den „*Coglioni*“ (Einfaltpinseln) oder „*Ignoranti temerari*“ (unerschrockenen Nichtskönnern), die seine Absichten nicht schnell genug begriffen; er pflegte den ausländischen Orchestern Listen mit Empfehlungen zukommen zu lassen, in denen er seinen Auftraggebern genau beschreibt, wie seine Stücke zu spielen seien, dass für seine Musik bestimmte Regeln gelten. Daher bemühte er sich in den Kollektionen, die dazu bestimmt waren, weit von ihm (und von den Musikern, denen er vertraute) gespielt zu werden, einen eindeutigen Text mit der Basslinie zu präsentieren und alle Passagen mit Interpretationsspielraum zu entfernen (im Besonderen die sich wiederholenden, subtile Dynamik erfordernden Partien). Dies bringt unerwartete Zäsuren zum Vorschein, die neuen, frischen Schwung

bringen. Die Freude, die er dabei empfindet, neue Gesichter seiner Kompositionen zu entdecken, sie unter unterschiedlichen Umständen einzusetzen, um ihre Anpassungsfähigkeit zu testen, ist unübersehbar; zum Beispiel nahm er zahlreiche Überarbeitungen seines Op. Nr. 10 vor, die für einen so spontanen Komponisten wie Vivaldi sicherlich wesentlich zeitraubender waren als hätte er sie *ex nihilo* geschaffen.

Was Vivaldi bei der Zusammenstellung seiner Kollektionen am meisten beschäftigte, war nicht so sehr dieser *plastische* Aspekt, sondern vielmehr die Auswahl der Stücke, die offensichtlich der heikelste Punkt war. Vivaldi war es durchaus nicht daran gelegen, seine Meisterstücke von der Öffentlichkeit fernzuhalten oder eine musikalische Problematik zu definieren. Ganz im Gegenteil. Bisweilen ist, wie zum Beispiel in seinem *Estro armonico* Op.3 (der ersten Concerto-Sammlung, aus der er das Solo-Concerto des Concerto grosso unter Einbeziehung eines formellen Plans entfernt), oder in seinen *Cetra* (in denen jedes *Libretto* mit einem ähnlichen Concerto endet) eine Art durchstrukturierte Organisation festzustellen, es scheint

jedoch, dass Vivaldi zwar eine allgemeine Einheitlichkeit anstrebt, diese aber aus Kontrasten und autonomen Identitäten aufbaut. Alle „Di Parigi“ Concerti bestehen aus vier Teilen und drei Abschnitten, deren Genres extrem vielfältig sind: dem Tanz gewidmet, räumlich und melodisch, in Form von Fugen, dramatisch, rustikal, galant, beschreibend, furioso, virtuos, folkloristisch (und sogar im Nationalen beheimatet). Zwölf Concerti in nicht weniger als zehn verschiedenen Klangfarben! vier in Moll und sechs in Dur, und das letzte Concerto endet mit einem modalen Spiel, das das einzige Spiel eines *Solisten* der Sammlung in Szene setzt, wahrscheinlich eine Anspielung auf seine berühmten Concerti für Geige.

Kurz, Vivaldi zeigt hier eine Synthese der Concerto-Form „*ripieno*“ („voll“, wie schon der Name sagt), in der er Epochen, Orte, Genres und Sprachen miteinander mischt und keinerlei systematischen, organisierten oder monumentalen Ansatz betreibt, fast schon, als nutze er den besonderen Zauber des Chaos: die Sammlung beginnt mit drei Concerti in Moll und die Kompositionen entsprechen in keinsten

Weise irgendeinem kreativen Ehrgeiz; für manche wurde ganz klar mehr Sorgfalt aufgewendet als für andere (wie soll man die straffen Fugen des RV 119 mit der Nonchalance des RV 164 vergleichen? Die kraftvolle Passacaille des RV 157, mit dem die Sammlung beginnt, mit den Sprüngen des „*Minuet*“ RV 136? Die Harmonien von RV 160 mit den beharrlichen Wellenbewegungen von RV 127 oder dem Gleichklang von RV 121?). Die Concerto entspringen zwar alle der gleichen Form, entwickeln jedoch ganz eigenständige Charaktere, was letztendlich zu einem Bild führt, in dem bestimmte ziemlich feste Anhaltspunkte ständig von zahllosen *Particolari* beeinflusst werden. Es ist sicherlich dieses Verhältnis zwischen Autonomie und gegenseitiger Ergänzung, zwischen Bedeutung und Schlichtheit, das eine Gesamtheit definiert, die das Potential ihrer einzelnen Elemente besser hervorhebt und zugleich über eine eigene Identität verfügt.

Für wen wurde diese Kollektion zusammengestellt? Und zu welcher Gelegenheit? Mit welchem Ziel? In Anbetracht ihrer französischen Elemente kommt einem sofort der französische

Botschafter in Venedig, der Comte de Gergy Jacques-Vincent Languet, in den Sinn. Er übernimmt seinen Posten im Jahr 1723 und nimmt schon nach kurzer Zeit Kontakt zu Vivaldi auf, um zahlreiche Kompositionen bei ihm in Auftrag zu geben (Instrumental- und Gesangsstücke, weltliche und geistliche Musik), die hauptsächlich dazu bestimmt waren, bei Festen in seinen Gärten mit Wein-Brunnen, kreativer Gastronomie, schönen Dekorationen und Bällen gespielt zu werden. Languet gab bei Vivaldi eine weitere Sammlung, die „Manchester“ Sonaten, in Auftrag, die er Kardinal Ottoboni zur Feier seiner prunkvoll begangenen Rückkehr in seine Heimatstadt zum Geschenk machen wollte. Ottoboni, ein in Rom berühmter Musik-Mäzen, hatte einige Jahre zuvor beste Beziehungen zu Vivaldi gepflegt und diesen für die Betreuung der Opernsaison im *Capranica* engagiert. Der Umstand, dass Vivaldi sein Werk nicht mit dem mindesten Vorwort für seinen früheren Gönner ausstattete, lässt sich wohl dadurch erklären, dass das Geschenk von Languet überreicht (und bezahlt) wurde. Die „Di Parigi“ Concerti könnten eine ähnliche Geschichte haben: sie wurden zwischen

1723 und 1731 von Languet in Auftrag gegeben und waren für einen durchreisenden Franzosen bestimmt. Die Daten passen, da die Pariser Sammlung aus Concerti verschiedener Epochen (hauptsächlich den 1720er Jahren) besteht und kein Werk aus der Vivaldis Spätzeit (nach 1730) enthält, in der der Musiker begann, Concerto „*ripieno*“ und Opern-*Sinfonia* (RV 149, RV 152, RV 786) miteinander zu verschmelzen.

Dieses Element für die zeitliche Einordnung widerlegt in jedem Fall die Hypothese, dass es sich bei der Pariser Kollektion um die Concerti handelt, die de Brosse 1739 „sehr teuer“ von Vivaldi erworben hatte. Es liegt im Übrigen ein Brief vor, den er einige Tage, nachdem er Venedig verlassen hatte, geschrieben hatte und der nahelegt, dass die Concerti nie in Frankreich ankamen: „Ein verdammter Taugenichts von Postillon gab seinen Pferden zu sehr die Peitsche, ohne sie zu halten und da die Postpferde hier ebenso lebhaft sind wie die unseren friedlich, wurde mein Stuhl aus dem Wagen geschleudert wie der Blitz, fünfzig Fuß hoch, mitten hinein in das Marara-Tal. Mein schöner Stuhl fiel so unglücklich, dass ich

zusehen konnte, wie sie in tausend Stücke zerbrach. Kurz, die Pferde, die Harnische, der Stuhl, die Koffer, die Kleiderkoffer, alle Sachen waren zu Staub zerfallen, als sie unten ankamen. Sainte Palaye, ein wirklich ausgesprochen galliger Mensch, hielt mir eine schöne Predigt über die Mäßigung im Unglück und erzählte mir, das mein Zorn das Unglück nicht ungeschehen mache. Das glaubte ich ihm gern, schrie und tobte jedoch so laut und lang, dass ich am Ende gar keine Stimme mehr hatte. Loppin glaubte, mich mit seinem Stoizismus reizen zu können; er fand auf dem Grunde des Tal eine Art Sand, die ihm zusagte und ließ seine Bediensteten die Schnallen seiner Schuhe reinigen. Er geriet dann aber auch sehr in Wut, als ich ihm Teile seines auf dem Boden verstreuten Kaffee-Services zeigte.“

Vor kurzem entdeckte der Musikwissenschaftler Jóhannes Ágústsson in den Archiven der Stadt Wien einen Brief von Vivaldi, der ganz neue Horizonte eröffnet. 1728 begibt sich der Österreichische Kaiser Karl VI. in die Stadt Triest, deren Hafen er sehr zum Ärger Venedigs vergrößern lassen will. Die Serenissima schickt

daraufhin eine Delegation nach Triest und lässt, da Karl VI. als großer Musikliebhaber bekannt ist, Vivaldi anreisen. Der rothhaarige Geistliche spielt bei den Essen des Kaisers und macht Karl VI. eine handgeschriebene Sammlung von Concerti für Geige (*La Cetra*) zum Geschenk, was ihm die Gunst des Monarchen einbringt: „Der Kaiser beschenkte Vivaldi reich und gab ihm eine Goldkette und ein Goldmedaillon; außerdem schlug er ihn zum Ritter. [...] Er unterhielt sich lang mit Vivaldi über Musik, es heißt, er habe in zwei Wochen mehr mit ihm geredet als mit seinen Ministern in zwei Jahren.“ Ein Triumph (Der Venedig rein gar nichts brachte).

In der Gefolgschaft von Karl VI. befand sich der junge, 19 jährige François-Étienne, der Erbe der Herzogtümer Lothringen und Bar, die damals Beziehungen zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und Frankreich pflegten. Karl VI. hatte François-Étienne 1723 in Wien unter seine Schirmherrschaft genommen. Letzterer war ein Cembalospieler. Es ist bekannt, dass François-Étienne, nachdem er Vivaldi in Triest spielen gesehen hatte, in Wien intensiven Geigenunterricht

nahm. Am 27. März 1729 starb sein Vater Leopold I., was ihn zu François-Étienne III. machte; 1736 wurde er Herzog der Toskana und später, im Jahr 1745, Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. Vivaldi schreibt ihm am 28. Mai: „Mir steigt die Schamröte ins Gesicht, mich mit diesen ach so bescheidenen Heftchen, die ich mit meiner schwachen Feder gefüllt habe, vor Euch zu präsentieren. Der Umstand, dass Ihre Durchlaucht behaupten kann, sich bestens auf Musik und vor allem auf Instrumentalkompositionen zu verstehen, gab mir den Mut, mich Ihrer Durchlaucht zu Füßen zu werfen und ihm diese Hefte als Ausdruck meiner tiefen Denkbareit zum Geschenk zu machen. Ich flehe Euch an [...] mir zu gestatten, in Zukunft im glücklichen Schatten Eures glorreichen Namens leben zu dürfen.“ Vivaldi schickt ihm also Instrumentalmusik in getrennten Teilen (Concerti) und hofft, auf seinen Schutz zählen zu können (der ihm auch gewährt wird, da er sich 1731 als „Maestro di Cappella di S.A.R. il serenissimo Sig. duca di Lorena“ vorstellt).

Am 9. November 1729 verlässt François-Étienne III. Wien und reist (über Prag)

zurück nach Lunéville; die Musiker seines Ensembles sind Teil der Gefolgschaft. Zuvor hatte er bereits seinen treuesten Diener, Karl von Pfütschner, losgeschickt, der ihm schrieb: „Ich kann hier nicht Geige üben, weil mir das Spielen eines Instruments für ein ganzes Jahr untersagt ist, aber als ich ankam, war die Leidenschaft für die Musik Seiner Durchlaucht das wichtigste Thema. Aus diesem Grund werden sich viele Menschen mit Musik beschäftigen, um dadurch seine Gunst zu gewinnen.“ François-Étienne III. kam, nachdem er Ludwig XV. in Paris seine Aufwartung gemacht hatte, am 3. Januar 1730 in Nancy an; er richtete sich in Lunéville ein, wo er „sich ausschließlich damit beschäftigte, sich mit seinen Kammerdienern zu vergnügen oder Geige zu spielen und Konzerte mit seinen Musikern zu geben, bei denen er außer einigen Prinzessinnen und seinen Schwestern keine Zuschauer zuließ.“ Die drohende Invasion Lothringens durch Frankreich zwang ihn am 25. April 1731, Lothringen überstürzt zu verlassen (ganz kurz, nachdem er der jungen *Académie de musique* von Nancy seine Unterstützung zugesagt hatte).

Alles passt mit den „Di Parigi“ Concerti zusammen: Das Datum der Komposition, die Beschreibung, die Vivaldi in seinem Brief von ihr macht, der Umstand, dass es sich dabei um Concerti „*ripieni*“ und nicht um Concerti für einen Solisten handelt (das Geigenspiel des Herzogs war noch nicht perfekt und Vivaldi wollte ihn nicht verletzen), das französische Detail, das Fehlen einer Widmung in den Partituren (laut dem Musikwissenschaftler Michael Talbot konnte Vivaldi dem Herzog damals nicht den Status eines Mäzens aufzwingen) und natürlich der Umstand, dass François-Étienne die musikalische Sammlung mit nach Lothringen genommen und aufgrund seiner überstürzten Abreise sicher dort gelassen hatte; die Kollektion geriet damals wohl in französische Hände und wurde nach Paris gebracht und in der Bibliothek des Konservatoriums aufbewahrt (wie die

derzeitige Aufschrift auf dem Manuskript von „Di Parigi“ besagt).

Wie immer dem auch sei, es ist bemerkenswert, wie sehr Vivaldis Musik in Frankreich in Mode kam. Seine Concerti werden regelmäßig im *Concert Spirituel* gespielt und am 25. November 1730 verlangt Ludwig XV. unverhofft, man spiele ihm *Der Frühling*. 1731 beschreibt La Pouplinière seine Ankunft in Calais: „Uns wurde ein Empfang bereitet, der Göttern der Oper würdig gewesen wäre, eine Symphonie mit großem Chor; man spielte Vivaldi; dem Himmel sei gedankt!“ Auch die Poeten gaben ihr Bestes: „Vivaldi, Marini, par de brillants ouvrages/ De nos sçavans en foule obtiennent les suffrages.“ Es kann als sicher gelten, dass die „Di Parigi“ Sammlung für diesen Erfolg mitverantwortlich war.



Antonio Vivaldi, Anonyme, 1723

Antonio Vivaldi (1676-1741)

Orienté vers la musique par son père violoniste dans l'orchestre de Saint-Marc, il reçut la tonsure en 1693 et fut ordonné prêtre le 23 mars 1703. La même année, il devint maître de violon à l'Ospedale della Pietà, une des institutions d'éducation pour jeunes filles pauvres, orphelines ou abandonnées qui existait à Venise. Il fut employé à des titres divers à la Pietà jusqu'en 1709, puis de 1711 à début 1716, de fin 1716 à 1717, et enfin de 1735 à 1740. Protégé notamment par Louis XV, par l'empereur Charles VI, par des membres de la haute noblesse et par des dignitaires ecclésiastiques, il voyagea beaucoup, le reste du temps, en Italie et en Europe : Mantoue en 1718, Rome en 1723 et probablement en 1724, Allemagne

et Bohême en 1729-1730, Amsterdam en 1738.

Il composa une très grande quantité de musique instrumentale (concertos, sonates) et vocale (cantates, opéras, partitions religieuses), et fut un pionnier du concerto pour soliste, genre dont il fixa le cadre et qu'il fut le premier à pratiquer pour un très grand nombre d'instruments différents. Peut-être appelé par l'empereur Charles VI dans la perspective de la mort du maître de chapelle impérial Johann Joseph Fux, il quitta Venise pour Vienne à l'automne 1740. Toujours est-il que l'empereur disparut en octobre de cette même année, et que c'est dans la plus extrême misère que Vivaldi mourut dans la capitale autrichienne neuf mois plus tard.

Introduced to music by his father, a violinist in the orchestra of San Marco, Antonio Vivaldi took the tonsure in 1693 and was ordained a priest on 23 March 1703. In the same year he became violin master at the Ospedale della Pietà, one of the educational institutions for poor, orphaned or abandoned girls in Venice. He was employed in various capacities at the Pietà until 1709, then from 1711 to the beginning of 1716, from the end of 1716 to 1717, and finally from 1735 to 1740. Protected in particular by Louis XV, by the Emperor Charles VI, by members of the high nobility and by ecclesiastical dignitaries, he travelled a lot, the rest of the time, in Italy and in Europe: Mantua in 1718, Rome in 1723 and probably in

1724, Germany and Bohemia in 1729-1730, Amsterdam in 1738.

Vivaldi composed a considerable amount of instrumental music (concertos, sonatas) and vocal music (cantatas, operas, religious scores), and was a pioneer of the solo concerto, a genre for which he set the framework and which he was the first to perform on a large number of different instruments. Perhaps called upon by Emperor Charles VI in anticipation of the death of the imperial Kapellmeister Johann Joseph Fux, he left Venice for Vienna in the autumn of 1740, but the emperor passed away in October of that year and Vivaldi died in extreme poverty in the Austrian capital nine months later.

Vivaldi wurde von seinem Vater, der Geiger im Orchester von San Marco war, zur Musik hingeführt. 1693 erhielt er die Tonsur und wurde am 23. März 1703 zum Priester geweiht. Im selben Jahr wurde er Geigenlehrer am Ospedale della Pietà, einer der in Venedig existierenden Bildungseinrichtungen für arme, verwaiste oder verlassene Mädchen. Bis 1709 war er in verschiedenen Funktionen an der Pietà angestellt, später auch von 1711 bis Anfang 1716, von Ende 1716 bis 1717 und schließlich von 1735 bis 1740. Er wurde insbesondere von Ludwig XV. und Kaiser Karl VI. sowie von Mitgliedern des Hochadels und kirchlichen Würdenträgern gefördert und reiste in der übrigen Zeit viel durch Italien und Europa: Mantua 1718, Rom 1723 und wahrscheinlich 1724,

Deutschland und Böhmen 1729-1730, Amsterdam 1738.

Er komponierte sehr viel Instrumentalmusik (Konzerte, Sonaten) und Vokalmusik (Kantaten, Opern, religiöse Partituren) und war ein Pionier des Solokonzerts, einer Gattung, deren Rahmen er festlegte und die er als erster für eine sehr große Anzahl verschiedener Instrumente praktizierte. Vielleicht wurde er von Kaiser Karl VI. nach dem Tod des kaiserlichen Kapellmeisters Johann Joseph Fux berufen und reiste im Herbst 1740 von Venedig nach Wien. Der Kaiser starb allerdings im Oktober desselben Jahres, und Vivaldi starb neun Monate später in der österreichischen Hauptstadt in bitterer Armut.

Stefan Plewniak

Chef d'orchestre & violoniste

Stefan Plewniak est un chef d'orchestre et un violoniste polonais. Il dirige l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles et est l'ancien directeur musical de l'Opéra de chambre de Varsovie. Il est également le fondateur et directeur musical de l'orchestre Il Giardino d'Amore et de la Cappella dell'Ospedale della Pietà de Venise. En 2016, il fonde l'orchestre symphonique FeelHarmony.

Stefan Plewniak est aussi le fondateur du label discographique exclusif Èvoe Records, suscitant l'attention et la reconnaissance de prestigieux magazines et radios à échelle internationale.

En tant que chef d'orchestre et violoniste, il a acquis une réputation de « maître de la chimie émotionnelle », l'« ouragan sur scène ».

En 2021, Plewniak réalise une tournée en Espagne avec le soliste Jakub Józef Orliński et l'ensemble Il Giardino d'Amore. Au cours de cette année, il réalise plusieurs projets d'enregistrement fascinants avec

l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles pour le label discographique Château de Versailles Spectacles, entre autres: *Giulietta e Romeo* de Zingarelli pour l'anniversaire des 250 ans de Napoléon, avec la participation de Franco Fagoli, le CD *Les Trois contre-ténors* avec Valer Sabadus,

Filippo Mineccia et Samuel Marino, ainsi que les *Concert di Parigi* de Vivaldi. Cette année, il enregistre *Scylla et Glaucus* de J-M. Leclair avec Mathias Vidal, Chiara Skerath, Florie Valiquette et l'orchestre et le chœur Il Giardino d'Amore.

En 2020, Plewniak dirige l'Orchestre de l'Opéra Royal dans un concert pour la chaîne France 5 avec la participation du chanteur MIKA, et des solistes invités tels que Gutier Capuçon ou J.J.Orliński.

Il dirige *Castor et Pollux* de Rameau (2020) et *Orfeo et Euridice* de Gluck (2019) à l'Opéra de chambre de Varsovie et *la Flûte enchantée* de Mozart pour l'Opera Studio d'Oslo (2019).

En juin 2019, il dirige le gala d'ouverture du XXIX^e Festival international Mozart de Varsovie. Toujours en juin, il est invité par l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles lors du Mayshad Festival à Marrakech. À l'automne 2019, il dirige l'opéra *Carmen* en tournée en Norvège et le ballet *Marie Antoinette* à l'Opéra Royal de Versailles.

En 2018, il publie un nouveau CD de Haendel – *Enemies in Love*, qui a figuré dans le top 8 des albums classiques les plus vendus dans le monde.

En 2017-2018, M. Plewniak dirige la «rareté» de Rameau, la production d'opéra-ballet *Naiis*, y compris deux représentations, pour le 25^e Festival Opera Nova, et le Philharmonique national de Varsovie. M. Plewniak est également invité à Oslo pour diriger trois programmes symphoniques et d'oratorio, dont le *Requiem* de Mozart avec Sølvguttene,

Dvorak / Tchaïkovski avec Eldbjørg Hemsing en tant que soliste, faisant ainsi ses débuts à la Philharmonie d'Oslo. Il a également donné un récital solo lors du festival Actus Humanus à Gdansk.

Au cours de la saison 2016-2017, M. Plewniak part en tournée avec *Il Giardino d'Amore* en Chine, se produisant à Pékin et à Wuhan. Il publie deux CD – *The Heart of Europe* avec de la musique polonaise, suivi d'une tournée promotionnelle aux États-Unis avec des concerts et des masterclasses à Chicago, New York et San Diego. Un autre album, *Carnevale de Venezia*, met en vedette de grands artistes comme le contre-ténor Jakub Józef Orliński, Miriam Albano et Natalia Kawalek.

En 2015-2016, M. Plewniak fait ses débuts en tant que chef d'orchestre et soliste au Carnegie Hall et au Mozarteum.

Stefan Plewniak is also the founder of the exclusive record label *Ĕvoe Records* which has received the attention and recognition of prestigious international magazines and radio stations.

As a conductor and violinist, he acquired the reputation of “master of emotional chemistry”, “hurricane on stage”.

In 2021 Plewniak toured in Spain with the soloist Jakub Józef Orliński and the Il Giardino d'Amore ensemble. During this year he made several fascinating recording projects with L'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles for the Château de Versailles Spectacles label, among others Zingarelli's *Giulietta e Romeo* opera for the 250 years Anniversary of Napoleon, with participation of Franco Fagoli, *the 3 Countertenors* CD with Valer Sabadus, Filippo Mineccia and Samuel Marino, as well as Vivaldi's *Concerti di Parigi*, and J-M. Leclair's *Scylla et Glaucus* with Mathias Vidal, Chiara Skerath, Florie Valiquette and the Il Giardino d'Amore orchestra and choir.

In 2020, Plewniak conducted the Orchestre de l'Opéra Royal for a televised performance on France 5 with the participation of

the pop singer MIKA, and invited soloists such as Gutier Capuçon or J.J.Orliński.

In the Warsaw Chamber Opera, Plewniak conducted *Castor et Pollux* by Rameau (2020) and *Orfeo et Euridice* by Gluck (2019), among others. In 2019 he also conducted Mozart's *Magic Flute* for the Opera Studio in Oslo and the opening gala at the *XXIX Warsaw International Mozart Festival*. Also in 2019, he was invited by the Orchestre de l'Opéra Royal during the *Mayshad Festival* in Marrakech. In the fall of 2019, he conducted the opera *Carmen* on tour in Norway and was invited to conduct the ballet *Marie Antoinette* at the Royal Opera of Versailles.

In 2018, he released a new Handel CD – *Enemies in Love*, which was among the Top 8 best-selling classical albums in the world.

In 2017-2018, Mr. Plewniak directed Rameau's “rarity”, the opera ballet *Nais*, including two semi-staged performances for the 25th Opera Nova Festival and the Warsaw National Philharmonic. Mr. Plewniak was also invited to Oslo to conduct three symphonic and oratorio programs including Mozart *Requiem* with Sølvguttene, *Dvorak / Tchaikovsky* with

Eldbjørg Hemsing as a soloist, making his debut at the Oslo Philharmonic. He also gave a solo recital during the *Actus Humanus Festival* in Gdansk where he is coming back with the recital in December 2020.

During the 2016-2017 season, Mr. Plewniak was on tour with Il Giardino d'Amore in China, performing in Beijing and Wuhan. He also released two CDs – *The Heart of Europe* with Polish music, followed by

a promotional tour in United States including concerts and masterclasses in Chicago, New York City, and San Diego. Another album, *Carnevale de Venezia*, featured great artists like countertenor Jakub Józef Orliński, Miriam Albano and Natalia Kawalek.

In 2015-2016, Mr. Plewniak made his debut as a conductor and soloist at the Carnegie Hall and the Mozarteum.

Stefan Plewniak ist ein polnischer Dirigent und Violinist. Er ist Dirigent des Orchestre de l'Opéra Royal von Versailles und ehemaliger Musikdirektor der Warschauer Kammeroper. Außerdem ist er Gründer und musikalischer Leiter des Orchesters Il Giardino d'Amore und der Cappella dell'Ospedale della Pietà Venezia. Im Jahr 2016 gründete er das FeelHarmony Symphony Orchestra.

Stefan Plewniak ist auch der Gründer des exklusiven Plattenlabels Ævoe Records, das bereits die Aufmerksamkeit und Anerkennung renommierter internationaler Zeitschriften und Radiostationen erhalten hat.

Als Dirigent und Violinist erwarb er sich den Ruf eines „Meisters der emotionalen Chemie“, eines „Orkans auf der Bühne“.

Im Jahr 2021 war Plewniak mit dem Solisten Jakub Józef Orliński und dem Ensemble Il Giardino d'Amore in Spanien auf Tournee. In diesem Jahr nahm er mehrere faszinierende Projekte mit dem Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles für das Label Château de Versailles Spectacles auf, darunter Zingarellis Oper *Giulietta e Romeo* zum 250-jährigen Jubiläum von Napoleon mit Franco Fagoli, die CD 3 *Countertenors* mit Valer Sabadus, Filippo Mineccia und Samuel Marino sowie Vivaldis *Concerti di Parigi* und J-M. Leclairs *Scylla et Glaucus* mit Mathias Vidal, Chiara Skerath, Florie Valiquette und dem Orchester und Chor von Il Giardino d'Amore.

Im Jahr 2020 dirigierte Plewniak das Orchestre de l'Opéra Royal für eine Fernsehaufführung auf France 5 mit dem Popsänger MIKA und eingeladenen Solisten wie Gutier Capuçon oder J.J.Orliński.

An der Warschauer Kammeroper dirigierte Plewniak u.a. *Castor et Pollux* von Rameau (2020) und *Orfeo et Euridice* von Gluck (2019). Im Jahr 2019 dirigierte er außerdem Mozarts *Zauberflöte* für das Opernstudio in Oslo und die Eröffnungsgala des XXIX.

Internationalen Mozartfestivals Warschau. Auch 2019 wurde er vom Orchestre de l'Opéra Royal zum Mayshad Festival in Marrakesch eingeladen. Im Herbst 2019 dirigierte er die Oper *Carmen* auf Tournee in Norwegen und wurde eingeladen, das Ballett *Marie Antoinette* an der Königlichen Oper von Versailles zu dirigieren.

2018 veröffentlichte er eine neue Händel-CD – *Enemies in Love*, die zu den Top 8 der meistverkauften Klassik-Alben der Welt gehörte.

In den Jahren 2017-2018 dirigierte Herr Plewniak Rameaus „Rarität“, das Opernballett *Nais*, inklusive zweier halbszenischer Aufführungen für das 25. Opera Nova Festival und die Warschauer Nationalphilharmonie. Plewniak wurde auch nach Oslo eingeladen, um drei Sinfonie- und Oratorienprogramme zu dirigieren, darunter das Mozart *Requiem* mit Sølvguttene und *Dvorak / Tschaikowsky* mit Eldbjørg Hemsing als Solist, der sein Debüt bei der Osloer Philharmonie gab. Außerdem gab er ein Solokonzert beim Actus Humanus Festival in Danzig.

In der Saison 2016-2017 war Herr Plewniak mit Il Giardino d'Amore in China auf Tournee und trat in Peking und Wuhan auf. Außerdem veröffentlichte er zwei CDs - *The Heart of Europe* mit polnischer Musik, gefolgt von einer Promotion-Tournee in den Vereinigten Staaten mit Konzerten und Masterclasses

in Chicago, New York City und San Diego. Auf einem weiteren Album, *Carnevale de Venezia*, traten große Künstler wie der Countertenor Jakub Józef Orliński, Miriam Albano und Natalia Kawalek auf.

In den Jahren 2015-2016 gab Plewniak sein Debüt als Dirigent und Solist in der Carnegie Hall und am Mozarteum.



Stefan Plewniak, Opéra Royal de Versailles



Orchestre de l'Opéra Royal

Orchestre de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Un orchestre c'est toute une histoire...
Ou bien une histoire à construire!
C'est ce que tente le tout nouvel
Orchestre de l'Opéra Royal, créé pour les
représentations des *Fantômes de Versailles*
en décembre 2019.

Constitué de musiciens travaillant
régulièrement avec les plus grands chefs
d'orchestre, dans le répertoire baroque
comme dans le répertoire romantique, cet
orchestre du Château de Versailles sera
régulièrement en fosse à l'Opéra Royal,
mais également en géométrie variable
pour des concerts et des enregistrements
de notre Label discographique Château
de Versailles Spectacles comme le *Stabat
Mater pour deux castrats* (CD récompensé
par un Diamant d'Opéra en 2021) porté
par les deux contre-ténors Samuel Mariño
et Filippo Mineccia et dirigé par Marie
Van Rhijn. La fin de l'année 2020 se révèle
être une période d'effervescence artistique
pour l'Orchestre de l'Opéra Royal: loin

d'être réduite au silence, la musique jaillit de
toutes parts.

En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les
12 Concerto de Paris et *Le Quattro Stagioni*
(CD et DVD paru en juillet 2021), dirigés
par Stefan Plewniak, puis *Senna Festeggiante*
(disque à paraître en 2022), dirigé par Diego
Fasolis. Toujours pour le label Château de
Versailles Spectacles, il accompagne Franco
Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot
pour célébrer le bicentenaire de la mort
de Napoléon avec un enregistrement des
plus beaux airs de *Giulietta et Romeo* de
Zingarelli (CD et DVD, paru en 27 août 2021
et récompensé du CHOC de Classica), mais
aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin,
dirigé par Reinhard Goebel, *Les Caractères de
la Danse*, programme reprenant des œuvres
de compositeurs tels que Lully, Rebel et
Rameau (disque à paraître en février 2022).

Théâtre de la vie monarchique puis
républicaine, l'Opéra Royal de Versailles

accueille tout au long de son histoire des festivités (bals et banquets des mariages princiers), des opéras, des concerts et même... des débats parlementaires. Depuis 2009 les spectacles, conçus dans cette perspective et pour ce lieu bien particulier, font revivre l'époque où Versailles était en Europe l'un des principaux foyers de la création musicale. Aujourd'hui, l'Opéra Royal accueille 100 représentations par saison musicale, des opéras mis en scène

ou en version de concert, des récitals, des pièces de théâtre et des ballets: tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour, en réunissant les meilleurs instrumentistes des ensembles et orchestres prestigieux à travers l'Europe, avec pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Orchestre de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

An orchestra is a story... or a story to be written! This is what the brand new Orchestre de l'Opéra Royal, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing. Gathering musicians working regularly with the greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra

will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat Mater pour deux castrats* (CD awarded a Opera Diamond in 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van

Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opéra Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded Vivaldi, the *12 Concerto de Paris* and *Le Quattro Stagioni* (CD and DVD released in July 2021), conducted by Stefan Plewniak, then *Senna Festeggiante* (disk released in 2022), conducted by Diego Fasolis. Still for the Château de Versailles Spectacles label, he accompanied not only Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot to celebrate the bicentenary of Napoleon's death with a recording of Zingarelli's most beautiful arias from *Giulietta and Romeo* (CD and DVD, released in August 2021 and awarded a Classica CHOC), and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau (disk released in February 2022).

Theater of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centers of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international performers succeed one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Orchestre de l'Opéra Royal was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

Orchestre de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Das ganz neue Orchestre de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von *Fantômes de Versailles* im Dezember 2019 gegründet wurde, steht noch am Anfang seiner Geschichte... und trotzdem gibt es darüber viel zu sagen!

Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das *Stabat Mater pour deux castrats* (CD wurde 2021 mit einem Operndiamanten ausgezeichnet). Ende 2020 war für das Orchestre de l'Opéra Royal eine Zeit der artistischen Aufruhr: die Musik ertönte von Überall und wollte nicht zum Ausklingen

gebracht werden. In der Tat nahm das Orchester nicht nur die *12 Concerto de Paris* und *Le Quattro Stagioni* (CD und DVD erschienen im Juli 2021) von Vivaldi, unter der Leitung von Stefan Plewniak, sondern auch *Senna Festeggiante*, mit Diego Fasolis. Das Orchester begleitet ebenfalls für Château de Versailles Spectacles Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot zur Feier des zweihundertsten Todestages von Napoleon mit einer Aufnahme der schönsten Arien aus Zingarellis *Giulietta und Romeo* (CD und DVD, erschienen am 27. August 2021). Zuletzt begleitet es unter der Leitung von Reinhard Goebel *Les Caractères de la Danse*, ein Repertoire, das Werke von Komponisten wie Lully, Rebel oder Rameau übernimmt (2022).

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Schauplatz von Festlichkeiten

(Bällen und Banketten für fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar... Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versailleseines der wichtigsten Zentren des Musikschaftens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Saison 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Operaufführungen,

Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf. Das Orchestre de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es führt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastkünstler anzupassen.



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 had not been 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.

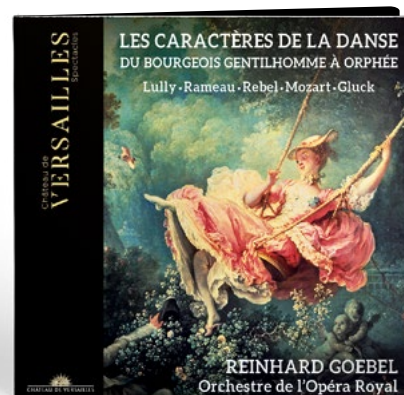
Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

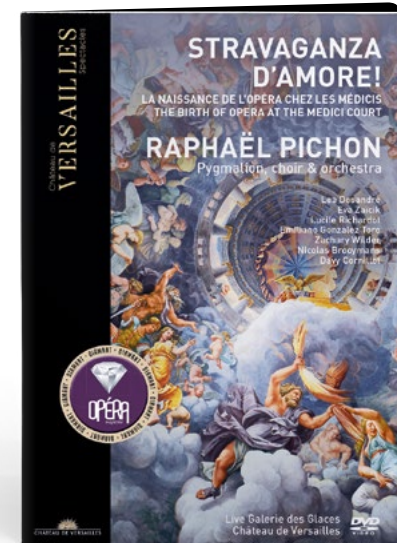
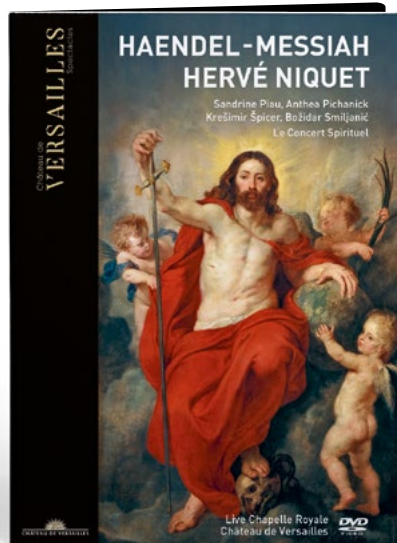
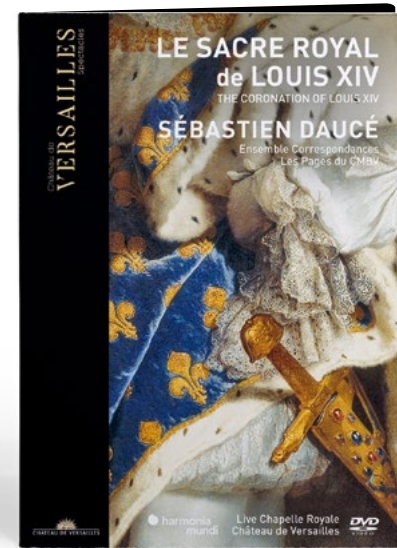
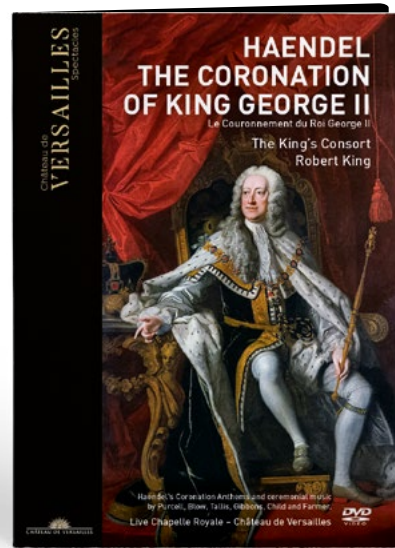
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

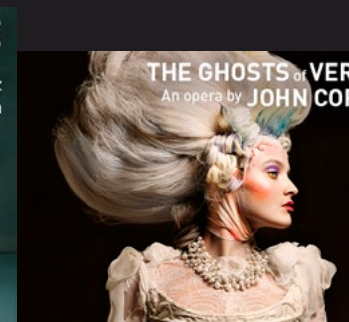
Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 2 au 6 décembre 2020 à la Salle des Croisades
du Château de Versailles**

Traductions anglaises & allemandes : ADT International

Château de
VERSAILLES
Spectacles



CHÂTEAU DE VERSAILLES

Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Stéphanie Hokayem, Roxana Boscaino, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles



Couverture : *L'Enseigne de Gersaint*, Antoine Watteau, 1720 © Domaine public ;
illustrations livret © Domaine public, p.39, 40 © Pascal Le Mée, p.46 © Thomas Garnier



Les Monuments de Paris, Hubert Robert, 1789