

Château de
VERSAILLES Spectacles

**WORLD
PREMIERE
RECORDING**


CHÂTEAU DE VERSAILLES

ROMANCES D'EMPIRE SOPHIE GAIL

1775-1819

Mailys de Villoutreys
soprano

Clara Izambert
harpe



MENU

SOPHIE GAIL · ROMANCES D'EMPIRE

74'14

Mailys de Villoutreys, soprano

Clara Izambert, harpe

Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853)

1 *Colas, Colas, sois-moi fidèle* (A. Jadin) 3'47

Sophie Gail (1775-1819)

2 *Je sais bien que la jeunesse* (A. Creuzé de Lesser et al.), couplets 1 & 2 2'20

François-Joseph Naderman (1781-1835)

3 *En vain les zéphirs caressants** 1'41

Sophie Gail

4 *N'est-ce pas d'elle* 1'58

François-Joseph Naderman

5 *Plaisir d'amour* [J.-P.É. Martini], varié pour la harpe* 8'52

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

6 *An Chloe* · K.524 (J. G. Jacobi) 2'39

Sophie Gail

7 *L'Attente* (V. Campenon) 4'48

François-Joseph Naderman

8 *Fantaisie pour la harpe sur O pescator* [S. Gail]. Œuvre 52* 3'49

Sophie Gail

9 *Ronde du diable* (A.-V. Arnault) 1'23

10 *Air du Chanoine de Milan, ou Le Souper impromptu* (A. Duval) 4'18

Louis-Emmanuel Jadin		
11	<i>La Mort de Werther</i>	3'17
Jean-Louis Adam (1758-1848)		
12	<i>Charlotte sur le tombeau de Werther, couplets 1 & 2</i>	2'57
Sophie Gail		
13	<i>Il faut mourir</i> (A. Creuzé de Lesser)	2'50
François-Adrien Boieldieu (1775-1834)		
14	<i>Les Souvenirs*</i>	2'06
Jean-Louis Adam		
15	<i>Les Regrets</i> (P.-L. Ginguené)	2'27
Wolfgang Amadeus Mozart		
16	<i>Abendempfindung an Laura</i> · K.523	4'28
Sophie Gail		
17	<i>L'Heure du soir</i> (C.-H. de Millevoye)	3'11
Wolfgang Amadeus Mozart		
18	<i>Oiseaux si tous les ans</i> · K.307 (A. Ferrand)	1'37
Nicolas-Charles Bochsa (1789-1856)		
19	<i>Mon cœur soupire</i> de Mozart, varié pour la harpe*	7'21
Sophie Gail		
20	<i>Celui qui sut toucher mon cœur</i> (S. Gay), tyrolienne	2'02
Jean-Paul-Égide Martini (1741-1816)		
21	<i>Le Pleureur</i> (P. Laujon)	2'59
Sophie Gail		
22	<i>Mon cher Frontin</i> (J.-B.-C. Vial)	3'15

* harpe seule



Le Verrou, Jean-Honoré Fragonard, 1777

Sophie Gail (1775-1819) - Romances d'Empire

La découverte enthousiasmante des chansons de Laborde (1734-1794) avec le Trio Dauphine (disque *Laborde-Rameau*, Evidence Classics, 2015) a vivement attisé ma curiosité pour la musique de salon de cette période charnière autour de la Révolution. Clara et moi avons souhaité en poursuivre l'exploration dans sa forme la plus intime - une voix, une harpe - formation de prédilection de la romance.

Ce répertoire nous est vite apparu aussi vaste que méconnu, et recelant de nombreuses perles, très peu jouées aujourd'hui. Dans la multitude de compositeurs rencontrés, Sophie Gail, injustement oubliée mais célèbre en son temps, a retenu notre attention : originalité des mélodies et des formes, lyrisme de l'écriture vocale (*Mon cher Frontin*), fébrilité de l'émotion (*N'est-ce pas d'elle*)... Associées à une personnalité hors du commun, ces qualités l'ont placée

comme une évidence au centre de ce florilège.

Parmi les romances qui nous ont séduites, nous avons tenté de faire un choix représentatif de la variété de sujets abordés dans les recueils : et si le trouble amoureux de jeunes bergers y tient une place centrale, chanté par l'amante languissante autant que par l'amant désespéré, on y rencontre aussi des emprunts à la culture populaire (*Tyrolienne* de Gail), ou à des succès littéraires du moment (*Les Passions du jeune Werther*). La nature y est omniprésente, témoin et cadre idéal de ces amours mis en musique.

Ces pièces aux formes simples, strophiques souvent, épurées parfois à l'extrême (*La Mort de Werther*), sont de véritables condensés expressifs. Au-delà de leur apparente naïveté, elles transmettent une émotion brute, intemporelle, qui n'est pas sans rappeler la densité toute en simplicité d'*Abendempfindung* de Mozart.

Dans ce dernier et dans *An Chloe*, la harpe historique apporte une couleur intime et sensible, passerelle délicate entre la romance française et le Lied germanique.

La harpe ancienne de Clara, à la sonorité si spécifique, ronde et généreuse, est

l'instrument idéal pour accompagner ces textes. Elle apporte un soutien plein de souplesse et de raffinement à la ligne vocale, et souligne le legato tout en laissant se dessiner les détails les plus infimes.

Mailys de Villoutreys

Notre programme de romances puise ses racines dans les nombreux recueils factices du début du XIX^e siècle conservés à la Bibliothèque nationale de France. Un coup de cœur particulier pour Sophie Gail, nos différents échanges avec la New York Public Library qui détient une très grande partie de ses œuvres, la rencontre de Mailys avec Sébastien Boissenot - descendant de la compositrice -, nos discussions trépidantes avec Hervé Audéon sur cette période musicale et immanquablement nos séances - sans fin! - de déchiffrage ont ensuite participé à son éclosion.

Inspirées par l'amour, ces romances sont sans l'ombre d'un complexe d'anachronisme, un équivalent évident aux

mélodies de Fauré, aux chansons de Brel ou de Piaf... Plus que passionnées, il était de notre devoir d'interprètes de partager avec vous ce répertoire connu à l'époque par la plupart des artistes, mélomanes et intellectuels mais aujourd'hui plongé dans le silence des rayonnages de nos bibliothèques!

Une romance avait vocation à être chantée dans un salon en toute proximité avec les auditeurs, et accompagnée par un piano-forté, une harpe ou même une guitare - instruments de la confiance par excellence. La harpe historique George Blaicher (ca. 1800-1820), dont vous apprécierez la sonorité dans ce disque, correspond en tous points à l'instrument que l'on retrouvait dans

les salons artistiques de l'époque. Avec son système, alors récent, de pédales qui permet d'un simple mouvement de pied d'altérer la hauteur des notes, la harpe est extrêmement en vogue en France: il y a autant de facteurs de clavecins ou de piano-fortés que de harpes à Paris en 1789!

Sa riche palette de couleurs n'a pas échappé aux compositeurs Nicolas-Charles Bochsa (1789-1856) et François-Joseph Naderman (1781-1835, fils d'Henri Naderman, facteur officiel de Marie-Antoinette). Ces harpistes virtuoses reprenaient les grands airs et scènes d'opéra chantés dans les salons et improvisaient des variations – le *thème et variations* est la forme la plus courue dans le catalogue d'œuvres pour harpe seule – sur des thèmes choisis, par ailleurs tout à fait révélateurs de la célébrité que connaissait la musique de Mozart, de Gail et de Martini à l'aube du XIX^e siècle.

Le rôle de la harpe comme accompagnatrice de la romance laisse une très grande liberté à l'expressivité: elle

introduit les airs (*Les Regrets*), commente le texte (*L'Attente*), parfois même augmente l'intensité émotionnelle (*N'est-ce pas d'elle*) ou encore réalise une simple réduction d'orchestre (*Mon cher Frontin*).

Romances sans paroles, *Les Souvenirs* et *En vain les zéphirs caressants* permettent de percevoir les aptitudes chantantes de l'instrument. Écoutez cette romance de Boieldieu: est-il possible d'en entendre la mélodie sans qu'ensuite elle ne vous quitte plus?

Une chanson, aussi simple et courte que soit sa mélodie, s'attarde dans nos esprits et gonfle dans notre conscience une fois qu'on l'a entendue. Elle donne un sentiment d'infinité bien plus grand que sa forme:

« You should sense that you're scratching the surface of something eternal.* »

Brad Mehldau, au sujet de son album *Songs (The Art of the Trio, vol. 3, 1998)*.

Clara Izambert-Jarry

* Vous devriez sentir que vous frôlez la surface de quelque chose d'éternel.

The thrilling discovery of the songs by Laborde (1734-1794) with the Trio Dauphine (*Laborde-Rameau* record, Evidence Classics, 2015) quickly kindled my curiosity for the salon music of the period of change around the Revolution. Clara and I wanted to continue exploring it in its most private form – a voice, a harp – the preferred combination for the Romance.

This repertoire quickly appeared to be as vast as it is unknown, featuring numerous gems which are barely played today. Among the multitude of composers encountered, Sophie Gail, unfairly forgotten but famous in her time, captured our attention: the originality of the melodies and forms, the lyricism of the vocal writing (*Mon cher Frontin*), the feverishness of the emotion (*N'est-ce pas d'elle*)... Combined with an extraordinary personality, these qualities rightfully placed her at the centre of this collection.

Among the Romances we were charmed by, we tried to make a selection that represents the variety of subjects addressed in the collections: if the romantic difficulties

of young shepherds take a central place, sung by the lovers, she being languid, he being hopeless, we also encounter material borrowed from popular culture (*Tyrolienne* by Gail), or literary successes of the time (*The Sorrows of Young Werther*). Nature is everywhere, a witness and perfect setting for these loves set to music.

These pieces with simple forms, often strophic, sometimes pared down to the extreme (*La mort de Werther*), are true expressive abstracts. Beyond their apparent innocence, they convey raw, timeless emotion, which does not overlook the simple density of *Abendempfindung* by Mozart. In the latter and in *An Chloe*, the historic harp provides an intimate and sensitive colour, a delicate bridge between the French Romance and the German Lied.

Clara's antique harp, with its very specific, round, generous sound, is the perfect instrument to accompany these words. It provides a support full of flexibility and refinement to the vocal line, and underlines the legato all while letting the tiniest of details be drawn.

Mailys de Villoutreys

Our programme of Romances takes its roots from the many replica collections of the beginning of the 19th century kept at the National Library of France. We loved Sophie Gail in particular and our various discussions with the New York Public Library, which hold a large part of her works, Mailys' meeting with Sébastien Boissenot, one of the composer's descendants, our hectic discussions with Hervé Audéon about this musical period and certainly our – never-ending! – sight-reading sessions then contributed to its birth.

Inspired by love, these Romances are, without the shadow of an anachronism complex, an obvious equivalent to the melodies of Fauré, the songs of Brel or Piaf... More than enthusiastic, it was our duty as performers to share this collection, which most artists, music lovers and intellectuals knew at the time, but which is buried in the silence of our library shelves today!

A Romance was meant to be sung in a salon, in close proximity with listeners, and accompanied by a fortepiano, a harp or even a guitar – instruments for

private settings *par excellence*. The George Blaicher historic harp (ca. 1800-1820), the sound of which this record gives you the opportunity to enjoy, completely corresponds to the instrument found in the artistic salons of the time. With its pedal system, which was recent then, a simple movement of the foot enabled the pitch of the notes to be altered. The harp was extremely in fashion in France: there were as many makers of harpsichords or fortepianos as harps in Paris in 1789!

The harp's rich palette of colours did not go unnoticed by the composers Nicolas-Charles Bochsa (1789-1856) and François-Joseph Naderman (1781-1835, son of Henri Naderman, official maker for Marie-Antoinette). These virtuoso harp players covered the great airs and scenes of opera sung in salons and improvised variations – *theme and variations* is the most popular form in the catalogue of works for harp alone – of the chosen themes, which completely reveal the popularity the music of Mozart, Gail and Martini were familiar with at the beginning of the 19th century.

The role of the harp as accompanist of Romance leaves a wide freedom to expressivity: it introduces the airs (*Les Regrets*), comments on the words (*L'Attente*), sometimes even increases the emotional intensity (*N'est-ce pas d'elle*) or even carries out a simple orchestra reduction (*Mon cher Frontin*).

Romances without lyrics, like *Les Souvenirs* and *En vain les zéphirs caressants*, enable the instrument's harmonious abilities to be sensed. Listen to this Romance

by Boieldieu: is it possible to hear the melody without it then staying with you?

A song, as simple and short as its melody may be, lingers in our minds and fills our conscience once we have heard it. It gives a feeling of infinity much larger than its form:

“You should sense that you're scratching the surface of something eternal”.

Brad Mehldau, about his album *Songs* (*The Art of the Trio*, vol. 3, 1998).

Clara Izambert-Jarry

Die begeisternde Entdeckung der Chansons von Laborde (1734-1794) mit dem Trio Dauphine (CD *Laborde-Rameau*, Evidence Classics, 2015) hat meine Neugierde auf die Salonmusik dieser entscheidenden Zeit um die Revolution geweckt. Clara und ich wollten sie weiter erforschen in ihrer intimsten Form – eine Stimme, eine

Harfe –, der bevorzugten Besetzung der Romanze.

Rasch erschien uns dieses Repertoire als ebenso umfangreich wie unbekannt, und es enthielt viele Perlen, die heute kaum noch gespielt werden. Aus der Vielzahl der Komponisten, denen wir begegnet sind, hat die zu Unrecht vergessene, aber zu ihrer Zeit berühmte Sophie Gail unsere

Aufmerksamkeit erregt: Originalität der Melodien und Formen, Lyriismus der Vokalschrift (*Mon cher Frontin*), Fieberhaftigkeit der Emotionen (*N'est-ce pas d'elle*)... In Verbindung mit einer außergewöhnlichen Persönlichkeit haben diese Qualitäten sie wie selbstverständlich in den Mittelpunkt dieses Florilegiums gestellt.

Wir haben versucht, eine Auswahl aus den Romanzen zu treffen, die die Vielfalt der in den Sammlungen behandelten Themen widerspiegelt: Die Liebeswirren junger Hirten stehen zwar im Mittelpunkt und werden von der schmachtenden Geliebten ebenso besungen wie vom verzweifelten Liebhaber, aber es finden sich auch Anleihen aus der Volkskultur (*Tyrolienne* von Gail) oder aus den aktuellen literarischen Erfolgen (*Die Leiden des jungen Werthers*). Die Natur ist allgegenwärtig und bildet den idealen Rahmen für diese vertonte Liebe.

Die Stücke mit ihren einfachen, oft strophischen und manchmal bis zum Äußersten reduzierten Formen (*La mort de Werther*) sind wahre Ausdruckskondensate. Über ihre scheinbare Naivität hinaus vermitteln sie eine rohe, zeitlose Emotion, die an die schlichte Dichte von Mozarts *Abendempfindung* erinnert. In diesem Stück und in *An Chloe* bringt die historische Harfe eine intime und sensible Farbe ein, die eine zarte Brücke zwischen der französischen Romanze und dem deutschen Lied darstellt.

Claras alte Harfe mit ihrem so spezifischen, runden und großzügigen Klang ist das ideale Instrument, um diese Texte zu begleiten. Sie unterstützt die Gesangslinie auf geschmeidige und raffinierte Weise, unterstreicht das Legato und lässt selbst die kleinsten Details erkennen.

Mailys de Villoutreys

Unser Romanzenprogramm hat seine Wurzeln in den zahlreichen Sammelbänden aus dem frühen 19. Jahrhundert, die in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt sind. Besonders am Herzen lag uns Sophie Gail. Unsere verschiedenen Austausch mit der New York Public Library, die einen Großteil ihrer Werke besitzt, Mailys' Treffen mit Sébastien Boissenot, einem Nachkommen der Komponistin, unsere hektischen Diskussionen mit Hervé Audéon über diese Musikepoche und unsere unvermeidlichen, endlosen Dechiffriersitzungen trugen dann zu ihrem Aufblühen bei.

Diese von der Liebe inspirierten Romanzen sind ohne jeden Zweifel eines Anachronismuskomplexes ein offensichtliches Äquivalent zu den Melodien von Fauré, den Chansons von Brel oder Piaf... Voller Enthusiasmus war es als Interpreten unsere Pflicht, dieses Repertoire, das damals den meisten Künstlern, Musikliebhabern und Intellektuellen bekannt war, heute aber in der Stille unserer Bibliotheken versunken ist, mit Ihnen zu teilen!

Eine Romanze sollte in einem Salon in unmittelbarer Nähe zu den Zuhörern gesungen und von einem Pianoforte, einer Harfe oder sogar einer Gitarre begleitet werden - Instrumente der Vertraulichkeit *par excellence*. Die historische Harfe von George Blaicher (ca. 1800-1820), deren Klang Sie auf dieser CD hören können, entspricht in jeder Hinsicht dem Instrument, das in den Kunstsalons der damaligen Zeit zu finden war. Mit ihrem damals neuartigen Pedalsystem, das es ermöglichte, die Tonhöhe durch eine einfache Fußbewegung zu verändern, war die Harfe in Frankreich äußerst beliebt: 1789 gab es in Paris genauso viele Cembalo- und Pianofortebauer wie Harfenbauer!

Ihre reiche Farbpalette entging auch nicht den Komponisten Nicolas-Charles Bochsa (1789-1856) und François-Joseph Naderman (1781-1835, Sohn von Henri Naderman, dem offiziellen Harfenbauer von Marie-Antoinette). Diese virtuosen Harfenisten griffen die großen Arien und Opernszenen auf, die in den Salons gesungen wurden, und improvisierten Variationen – *Thema und Variationen* ist

die häufigste Form im Werkverzeichnis für Harfe solo – über ausgewählte Themen, die im Übrigen sehr aufschlussreich für den Ruhm waren, den die Musik von Mozart, Gail und Martini an der Schwelle zum 19. Jahrhundert kannte.

Die Rolle der Harfe als Begleiterin der Romanze lässt der Expressivität einen großen Spielraum: Sie leitet die Arien ein (*Les Regrets*), kommentiert den Text (*L'Attente*), steigert manchmal sogar die emotionale Intensität (*N'est-ce pas d'elle*) oder führt eine einfache Orchesterreduktion durch (*Mon cher Frontin*).

Romanzen ohne Worte, *Les Souvenirs* und *En vain les zéphirs caressants* lassen die

gesanglichen Fähigkeiten des Instruments erkennen. Lauschen Sie dieser Romanze von Boieldieu: Ist es möglich, die Melodie zu hören, ohne dass sie einen danach nicht mehr loslässt?

Ein Lied, so einfach und kurz seine Melodie auch sein mag, verweilt in unseren Köpfen und schwillt in unserem Bewusstsein an, sobald wir es einmal gehört haben. Es vermittelt ein Gefühl der Unendlichkeit, das viel größer ist als seine Form:

„You should sense that you're scratching the surface of something eternal*“.

Brad Mehldau über sein Album *Songs* (*The Art of the Trio*, vol. 3, 1998).

Clara Izambert-Jarry

* Man spürt, dass man an der Oberfläche von etwas Ewigem kratzt.



Mailys de Villoutreys & Clara Izambert, Grand Trianon, Versailles



Portrait de Sophie Gail, gravé par Le Bec d'après Eugène Isabey

Sophie Gail (1775 - 1819) et l'art de la romance

Par Hervé Audéon

La romance relève d'un art musical et poétique par lequel l'union des voix – les chants mêlés et accordés des mots et des sons – permet de saisir l'évocation d'un sentiment, d'une situation qui, du passé, vient affleurer au présent. Ces chants rejoignent celui de la vie, au cours droit, univoque, et parviennent à ménager en sa trame comme une courbure du temps, un moment de grâce. Une origine peut alors être perçue dans la dimension sonore du temps et de l'être, et de leurs mesures: la prosodie, dont le rythme articule, relie et fusionne la voix chantée aux vers et aux mots, concourt ainsi à la réunion de deux dimensions éclatées d'une langue poétique originelle, antérieure même à la prose et en laquelle musique et poésie ne se distinguaient pas encore.

La forme de la romance, par ses couplets auxquels s'accorde un même chant, suscite l'épanouissement lyrique de l'être

qui, parvenant à se ressaisir, peut ainsi se retrouver, se rassembler et s'unir, comme un lecteur en qui l'envers d'un poème chante en son cœur, en un creux du langage. Chanter ou entendre une romance ne risquerait-il pas de perturber la naissance ou l'éclosion d'un tel chant intérieur? Tout au contraire, cela peut l'enrichir, l'amplifier en lui prêtant une courbe sonore, plus apte encore à pénétrer l'âme de son empreinte. Le récitant ne se distingue alors plus de l'auditeur: l'un rejoint l'autre dans une échappée au fil droit du temps, sur les voies sonores et évocatrices d'un monde autant révolu qu'à venir, d'une transcendance consolatrice, teintée de douleur ou de joie.

Cette forme possède bien une vertu particulière d'union de l'être au temps, à la vie et à ses limites, dont elle lui dévoile un sens renouvelé et actuel. Elle adopte

presque toujours un sujet amoureux et puise souvent dans l'histoire des mots, dont elle se plaît à revêtir d'anciens tours. Elle transmet ainsi, en le ravivant, tout un corpus poétique, embrassant depuis l'antique jusqu'aux frontières du présent, en passant par la langue « romance », c'est-à-dire romane, des premiers poètes, la « matière de Bretagne » des romans arthuriens et de chevalerie, la Renaissance, jusqu'au Grand Siècle et celui des Lumières. Elle maintient un rapport et un lien vivant avec l'histoire au travers d'une langue et de sa capacité à témoigner d'une culture. Avec la chanson dont elle se rapproche lorsque les couplets s'articulent à un refrain, la romance représente un vaste répertoire d'une richesse au moins comparable dans son envergure et ses réussites à celui du Lied germanique.

Dans une brève histoire du genre qu'il publie en 1829 dans sa *Revue musicale*, François-Joseph Fétis explique que le sceptre de la romance passe successivement d'un compositeur (souvent lui-même exécutant) à un autre et que, depuis le Directoire, il s'est ainsi transmis du célèbre Garat à Plantade, Boieldieu, Auber,

Dalvimare et Blangini, puis « Madame Gail, qui, pendant quelques années [1813-1819], jouit presque sans partage du privilège de charmer les salons par ses romances ». Fétis remarque ailleurs que plusieurs des romances de celle qui fut son élève avaient des formes nouvelles quand elles parurent et qu'« elles ont été imitées depuis lors, mais avec moins de bonheur » : parmi elles figurent *N'est-ce pas d'elle* (1807, page n° 4 du présent enregistrement), *L'Heure du soir* (1808, n° 17) et *Celui qui sut toucher mon cœur* (1815, n°20), une tyrolienne inspirée du yodel des Alpes (dont Boieldieu avait donné en 1808 l'imitation dans son opéra-comique *Les Voitures versées*).

L'académicien Pierre-Édouard Lemontey, dans le discours qu'il prononce en 1819 sur la tombe de Sophie Gail, résume ainsi l'action et la place de son amie dans l'histoire de la romance : « En descendant des hauteurs dramatiques [dont témoignent ses opéras], elle porta son talent flexible et gracieux dans les morceaux de chants détachés. Ces opuscules, qui représentent dans la musique ce que sont dans les lettres l'idylle et l'élégie, conviennent particulièrement

au goût des Français; mais ils étaient abandonnés au caprice et à la médiocrité, qui s'y exerçaient sans frein et sans zèle. Madame Gail les rendit à l'élégance et à des formes plus pures. On n'oubliera pas que c'est à son autorité, et surtout à ses exemples, que l'on doit la réforme de cette partie de l'art. Depuis lors, les grands maîtres n'ont plus dédaigné un genre séduisant où l'incorrection ne serait pas aujourd'hui tolérée». Cette autorité provient donc d'un apprentissage de la composition musicale et du métier de compositeur d'opéra, alors réservé aux hommes et qu'elle est parvenue à exercer avec talent et succès. Elle dut aussi bénéficier des travaux et réflexions de l'helléniste Jean-Baptiste Gail (1755-1829), épousé en 1794 et dont elle divorce en 1801: dans sa traduction des odes d'Anacréon publiée en 1799, ce dernier insiste sur les mesures «géométriques» de la poésie et de la musique des Grecs, tandis que notre langue, dépourvue d'accents, ne le permettrait pas (critique qu'Edgar Poe reprend en 1843 dans *The Rationale of Verse*). Le problème de la prosodie, ainsi révélée, semble avoir

guidé notre compositrice dans sa mise en musique de la poésie: comme chez Grétry qui, dans ses *Mémoires* (1789), déclare que «la nature que doit suivre le musicien [c'est] la déclamation juste des paroles», la qualité de ses œuvres provient en grande partie de celle de sa prosodie, par laquelle texte et son s'articulent si justement. Elle s'oppose et dément ainsi ces assertions péremptoires qui condamnent la langue française à n'être pas musicale, dont Jean-Jacques Rousseau avait lancé l'idée en 1753 dans sa *Lettre sur la musique française*. Alexis de Garaudé, formé comme S. Gail auprès du chanteur Pierre Garat, réfute dans sa *Nouvelle méthode de chant* (1811) une telle opinion en donnant des exemples de l'accentuation du français; il va jusqu'à préciser que l'« On ne saurait apporter trop de soins à bien prosodier les couplets des Romances. Il est extrêmement rare que l'Air du premier couplet puisse se chanter exactement, tel qu'il est noté[,] pour les autres [couplets], dont les Vers ont plus ou moins de syllabes. Il faut donc en altérer les valeurs, et quelquefois même ajouter ou supprimer quelques notes, selon que le

sens du Vers l'exige, afin d'éviter de faire un repos ridicule sur des syllabes brèves ou sur la moitié d'un mot.»

La prosodie réalise l'accord des inflexions des mots et de la voix, traduisant avec plus de netteté et de force celles de l'âme et du cœur: Garaudé souligne combien la romance, dans sa simple naïveté, «demande une profonde sensibilité, et ce charme touchant, ces accents du cœur, que le sentiment peut seul produire, et qui font quelquefois répandre de douces larmes». Selon François Chéri Delsarte, dans ses *Préliminaires de la méthode philosophique de chant* (1834), «l'inflexion est une mélodie qui colore et vivifie; sans laquelle il n'est ni sentiment ni nuance; indispensable à l'intelligence du sens c'est elle qui décèle les passions et en caractérise l'expression, et, quel que soit le caractère de celui qui l'exprime elle doit rester constamment invariable», contrairement aux passions dont l'intensité varie toujours selon les personnes qui les éprouvent. Cette recherche sur l'intensité des passions et le caractère divers de leur expression est illustrée dans *Le Pleureur* (n° 21) où Martini note dans la partition

des marques qui «indiquent les hoquets et sanglots» d'un jeune paysan venu se plaindre à son seigneur d'être trahi par celle qu'il aime: ces derniers succèdent à des soupirs et doivent «devenir plus forts par gradation», suivant l'intensité sonore de l'instrument qui accompagne. L'ironie est donc absente de ce genre essentiellement élégiaque: même chez le chanteur, elle serait autant un contre-sens qu'une faute de goût.

La romance saisit l'épaisseur temporelle de l'être, qu'elle accorde au monde et à la nature par le sentiment: c'est ce nouage spirituel et sensible, cette expression de la variété et de la profondeur de l'amour sous toutes ses formes et dans toutes ses dimensions qu'explorent le présent enregistrement.

Ce recueil sonore renferme des pièces de harpe dont le murmure éveille notre être intérieur. La célèbre barcarolle de S. Gail, «O pescator dell' onda» (n° 8), tirée de l'opéra-comique *La Sérénade* (1818) où elle est chantée dans «la langue des amants» par une troupe de trois musiciens déguisés en gondoliers vénitiens – un

air que le sculpteur Canova se plaisait à chanter accompagné par Mme Récamier, selon Chateaubriand –, prélude ainsi à la présence d'une voix et d'un texte qui, tout en rompant un certain charme de l'ineffable, se proposent eux aussi de nous entraîner et ensorceler: cette *Ronde du diable* (n° 9), tirée d'une *Tentation de saint Antoine* en vaudeville de V.-A. Arnault (1794), avertit toutefois d'une tromperie qui, en ce monde, parvient à se mêler à toute chose.

N'est-ce pas le diable qui, dans un tout autre registre, aura poussé Werther à quitter la vie, laissant Charlotte épancher sur son tombeau la douleur d'une perte dont résonne désormais toute la nature (n° 12)? Jean-Louis Adam (le père d'Adolphe et professeur de piano au Conservatoire de Paris à ses débuts) prête des accents funèbres, proches encore des heures sombres de la Terreur, à un poème qui, resté anonyme, fait suite aux dernières lettres des *Passions du jeune Werther* de Goethe (tel que traduit en français dès 1777), lettres dans lesquelles le jeune homme, au seuil de la mort, écrivait à sa Lolotte: «Sois donc en deuil, ô nature, ton fils, ton ami, ton bien-aimé s'approche

de sa fin». Car la nature doit prendre ici sur elle l'acte insensé de celui qui se donne pourtant lui-même la mort, y compatir plutôt que d'accuser le dévoiement d'une passion qui, dans son titre français, sera parfois réduite aux seules souffrances, ainsi amputées de toute dimension religieuse.

Louis-Emmanuel Jadin convoque aux derniers moments de la vie de Werther les coups funèbres d'une cloche dissonante, sonnante minuit aux amples cordes graves de la harpe, auxquels succède la décharge d'un pistolet (n° 11). La conduite toute gestuelle de la ligne mélodique située dans l'espace même les mouvements du corps et du cœur du jeune anti-héros.

Les Regrets d'Adam (n° 15) – romance dont le refrain, n'était le titre, ferait une chanson – questionne la pérennité d'un amour au travers de l'image de l'être absent: si la mort ou l'infidélité interdisent tout espoir de retour de l'aimé, sa seule image pourra-t-elle le conserver longtemps dans le cœur de celle qui l'aime?

La solitude de l'être aimant interroge donc la tromperie de celui qui s'en est allé: l'amour et la vie, sans fidélité

ni retour, ne seraient-ils donc voués qu'aux larmes? Ce sont ici, dépouillés de tout accompagnement, les contours mélodieux d'une tyrolienne, *Celui qui sut toucher mon cœur* (n° 20), qui expriment ces sentiments d'un cœur seul et troublé.

Dans *Les Souvenirs* (n° 14), c'est par la harpe seule, sans paroles, que la musique de Boieldieu parvient à animer la veine tragique du chagrin d'amour: « Tout mon bonheur est dans mes larmes », déplore le poète qui souffre d'un heureux souvenir devenu regret, avec une éloquence musicale et déclamatoire proche de certaines sonates dramatiques. Les cordes vibrantes de la harpe font encore seules résonner celles de nos cœurs avec la romance de Naderman, *En vain les zéphirs caressants* (n° 3), dont le poème célèbre justement le besoin d'amour sans qui la nature même, et jusqu'à l'ombre des bosquets, ne sauraient être aimables.

Mais le sens de la mort attaché à l'amour ne prend pas toujours une tournure tragique et mouvementée comme chez Werther: l'*Abendempfindung* (1787, n° 16), ce sentiment du soir de la vie,

déroule avec Mozart le savant tissage, entre texte et accompagnement, d'une ligne mélodique dont les inflexions, les altérations de sa tension harmonique et tonale se combinent à des reprises qui, par leur distribution rythmique, créent une impression de grande liberté: ces retours se colorent ainsi selon les places qu'ils occupent dans la trame générale dont ils définissent, comme insensiblement, la forme.

Dans *L'Heure du soir* (1808, n° 17), « chant mélancolique et tendre » du poème *Emma et Éginard, ou La Vengeance de Charlemagne* de Millevoye, la souple mélodie s'élargit et s'étend comme un regard du cœur sur la nature, exprimant toute sa confiance et sa joie dans une union amoureuse et consolatrice: la nuit, touchant deux fois au jour, devient le symbole d'un espoir secret et profond...

À rebours d'une rupture sanglante qui, en France, marque en sa naissance le XIX^e siècle, la romance permet de renouer la chaîne des temps: les exhumations des antiquaires, la mode troubadour rendent tangible la pérennité consolatrice

des valeurs atemporelles de l'amour. La chansonnette *Colas, Colas, sois-moi fidèle* (n° 1) témoigne de ces expressions poétiques anciennes, ravivées et cadencées par L.-E. Jadin, gouverneur des Pages de la musique du roi dès 1815, sur des paroles de son fils Adolphe.

« Je sais bien que la jeunesse Pour mon cœur n'existe plus », hasarde avec une sincérité émouvante M. de Maison-Rouge, gouverneur chargé de garder l'héroïne de *Mlle de Launai à la Bastille* (comédie historique mêlée d'ariettes de 1813, censée se dérouler en 1719 – et non en 1789), dans la romance par laquelle il appuie sa demande en mariage à la captive (n° 2). Si celle-ci ne l'épouse pas, le livret nous apprend qu'elle s'est unie à « un autre vieillard, M. de Staal ». La régularité du mètre, la mesure équilibrée du chant et des paroles tendent une ligne mélodique dans un cadre tonal et harmonique ponctué de gracieuses cadences. Cette coupe de la romance s'insère particulièrement bien dans la trame narrative de l'opéra-comique, où elle trouve sa forme par excellence dans un moment de pure effusion lyrique, chargée de peindre les

sentiments d'un personnage pris dans une situation dont les dialogues parlés viennent de dérouler toute l'action qu'ils épuisent : l'instigateur du retour du genre dans les années 1730 en France, Paradis de Moncrif, ne soulignait-il pas déjà en 1755 qu'indépendamment de l'aventure qui en forme le sujet, la romance « a un très-grand défaut dans l'action » ?

Les origines littéraires et espagnoles du genre rencontrent en *Plaisir d'amour* l'exemple d'une insertion éloquente dont le cadre ou contexte permet seul de comprendre toute la portée dramatique : cette romance, devenue emblématique, apparaît dans la nouvelle du chevalier de Florian, *Célestine* (1784), dont l'héroïne, jeune beauté de Grenade, fuit un mariage forcé et part rejoindre son amant au Portugal. Pérégrinant sur la route des Alpuxares, chaîne de montagne au sol aride et pierreux, où « des chênes verts épars çà et là, des torrents, des cascades bruyantes, et quelques chevres suspendues à la cime des rochers sont les seuls objets » qu'elle rencontre,

«épuisée de lassitude et de douleur, les pieds déchirés par les cailloux, elle s'arrête sous un roc, au travers duquel filtrait une eau limpide. Le silence de cette grotte, le paysage agreste qui l'environnoit, le bruit sourd et lointain de plusieurs cascades, le murmure de cette eau qui tomboit goutte à goutte dans le bassin qu'elle s'étoit creusé, tout sembloit se réunir pour faire mieux sentir à Célestine qu'elle étoit seule au milieu d'un désert, abandonnée de toute la nature. Couchée au bord de cette eau, où ses larmes tomboient par intervalles, songeant aux malheurs qui la menaçoient, mais songeant sur-tout à don Pedre, elle se flattoit encore de le retrouver un jour. Ce n'est pas lui, disoit-elle, que j'ai vu fuir avec mes diamants ; en vain j'ai cru le reconnoître. Comment est-il possible que mon cœur ne m'ait pas avertie ! Il me cherche, j'en suis sûre, il pleure loin de moi, et je vais mourir loin de lui.

Comme elle disoit ces mots, elle entendit au bas de la grotte le son d'une flûte champêtre : elle écoute, et bientôt une voix douce, mais sans culture, chante sur un air rustique ces paroles :

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
Chagrin d'amour dure toute la vie.

J'ai tout quitté pour l'ingrate Silvie :
Elle me quitte, et prend un autre amant.
Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
Chagrin d'amour dure toute la vie.

Tant que cette eau coulera doucement
Vers le ruisseau qui borde la prairie,
Je t'aimerai, me répétoit Silvie :
L'eau coule encore ; elle a changé
pourtant.
Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
Chagrin d'amour dure toute la vie.

Qui le sait mieux que moi ! s'écria Célestine, en sortant de la grotte pour parler à celui qui chantoit. C'étoit un jeune chevrier, assis au pied d'un saule, et regardant avec des yeux mouillés de pleurs l'eau qui serpenoit sur les cailloux : dans ses mains étoit une flûte, à ses côtés un bâton d'épine et un petit paquet de hardes enveloppées dans une peau de chevre. Berger, lui dit Célestine, on vous a sans doute abandonné ; ayez pitié d'une étrangère que l'on abandonne aussi, et enseignez-moi dans ces montagnes un village, une habitation, où je puisse trouver, non du repos, mais du pain. Hélas ! madame, lui répondit le chevrier, je voudrois pouvoir vous conduire jusqu'au village de Gadara, situé derrière ces roches : mais vous n'exigerez pas que j'y retourne, quand

vous saurez que ma maîtresse doit épouser aujourd'hui même mon rival.»

Scellant la croisée des destins, le poème que Florian insère dans sa prose est mis en musique par Martini qui lui joint l'indication liminaire de *doloroso*: les textures et couleurs variées que le harpiste Naderman prête à la cantilène du pâtre et à son accompagnement (n° 5) évoquent particulièrement bien l'ensemble de la scène, notamment les gouttes d'eau auxquelles se mêlent les pleurs, dans un jeu sonore contrasté des espaces et des cœurs.

La théâtralité associée à un trame narrative se retrouve dans l'*Air du Chanoine de Milan, ou Le Souper interrompu* (1810, n° 10): l'amant qui se déguise en un revenant (au lieu du commandeur devenu statue dans *Don Giovanni*, ce qui en inverse la morale), les coups frappés à la porte et l'accompagnement en notes piquées – la comédie de Duval, en 1796, précise que Benetto, neveu du chanoine, «chante en s'accompagnant d'une guitare» – ajoutent au pittoresque de la scène fantastique ainsi croquée.

La variété des caractères de la passion amoureuse et de son intensité est illustrée dans la lourdeur appuyée et larmoyante du *Pleureur* de Martini (1794, n° 21), qui répond ainsi à la vivacité du désir impatient de l'air *Mon cher Frontin*, tiré de l'opéra-comique *Les Deux Jaloux* de S. Gail (1813, n° 22): Damis, jeune officier amoureux de Lucie, supplie le valet Frontin de lui obtenir un rendez-vous afin de déjouer la méfiance du président, oncle et tuteur de Lucie qui, jaloux, croit que Damis veut courtiser sa femme. L'alternance des sections mineures et majeures et les changements rythmiques accompagnent les méandres obsessionnels d'un désir centré sur lui-même, dont les replis relancent sans cesse les élans, faisant perdre tout sens à la vie. Le trouble amoureux de *N'est-ce pas d'elle* (n° 4) adopte un autre rythme haletant, entrecoupé: le mètre (dans une alternance de vers de quatre et de huit syllabes qui s'inversent à la fin de chaque strophe) et les embellissements mélodiques survolent ainsi le poème dont ils traduisent toute l'émotion intérieure palpitante.

La noblesse des sentiments fidèles d'un chevalier de l'ancien monde, celui des

romans arthuriens dont *Creuzé de Lesser* fournit la matière aux *Six romances tirées des chevaliers de la Table Ronde* mises en musique par S. Gail en 1812, exprime (non sans annoncer quelques accents schubertiens) la ferveur résignée d'un jeune homme prêt à mourir pour l'honneur, sans même avoir connu l'amour: le regret peut ainsi non seulement suivre ce dernier, mais encore le précéder (n° 13).

Aux antipodes des vertus chevaleresques, et offrant un pendant contrasté et gracieux au *Pleureur* et à Werther, *An Chloe* de Mozart (n° 6) peint, à la Greuze, un désir que la perspective entrevue de la mort vient assagrir en bonheur. Avec légèreté, *Oiseaux si tous les ans* (n° 18) associe la nature à l'amour pour cette fois mieux en révéler toute la puissance et la vivacité. Empreinte d'une pudeur émue, la romance de Chérubin dans *Les Noces de Figaro* permet au harpiste Charles Bochsà d'explorer le sens de cette mélodie à la manière d'un exercice de style, la recueillant ainsi, sans voix, dans le lointain distancé d'une réminiscence, d'un rêve... L'instrument dévoile ses possibilités captivantes et étonnantes,

jusqu'au *tremendo* (tremblement) dont la littérature pianistique du temps cultivait l'effet suspensif, hypnotique.

L'Attente de S. Gail répond pour sa part à celles opposées de Damis (attente de l'amour) et du chevalier (attente de la mort): l'évocation de l'aimé – serait-il aussi un roi, dont le siège est vacant? – fait naître par son absence un désir fort éprouvant. Le retour du mètre et des tournures mélodiques tend la toile sur laquelle les mots prennent leur relief, dans le déroulement, entre reprise et variation, d'une expectative qui, sans plus aucun espoir, finit par s'adoucir pour mieux prolonger sa vigile.

Tout dans le présent recueil gravite autour de l'amour et du cœur, où s'éprouvent aussi la vie, l'absence et la mort, la fidélité et la foi, les vanités et leur dépassement: la richesse et la force des expressions, leur finesse et leur justesse témoignent de l'art éloquent d'un genre oublié et méconnu, dans le vaste corpus duquel sommeillent pourtant des voix poétiques et musicales majeures dont les simples et trop rares

échos, éveilleurs et consolateurs de notre vie intérieure, parviennent à toucher et à ébranler si puissamment, même au travers des siècles, les cordes vives de nos êtres, tendues entre le cœur et l'âme.



Les Souffrances du Jeune Werther, gravé par Tony Johannot, 1844

Sophie Gail (1775 - 1819) and the art of the Romance

By Hervé Audéon

The Romance is a poetic, musical art through which the harmony of voices – singing in harmony combined with words and sounds – enables the conveyance of a feeling, a situation, which comes from the past to grace the present. These songs join the unequivocal, straight path of life, and manage to retain a moment of grace in its outline, like a curve in time. An origin may then be perceived in the sound dimension of time and the person, and their dimensions: prosody, the rhythm of which articulates, links and blends the singing voice with the verses and words, thus contributing to the meeting of two dimensions shattered by an original poetic language, before even prose and in which no distinction had yet been made between music and poetry.

The form of the Romance, through its couplets in which the same song is in harmony, provokes the operatic flourishing of the being, who, succeeding in taking

control of themselves again, can thereby find themselves, collect themselves and coalesce, like a reader in whom the other side of a poem is sung in their heart, in a lull in language. Would singing or hearing a Romance not risk such singing within being disturbed in coming forth or blossoming? On the contrary, this may enhance and, amplify it by giving it a sound curve, which is even more able to suffuse the soul with its mark. No distinction is then apparent between the narrator and listener: one joins the other in an escape straight through time, on resounding paths evoking a world as much over as to come, with a comforting transcendence, tinged with pain or joy.

This form has the specific virtue of a union of the being with time, life and its limits, of which it shows new and current meaning. It almost always takes on a romantic subject and often draws on the story of the words, of which it enjoys donning former interpretations. It therefore

revives a whole poetic corpus to convey it, embracing from antiquity to the frontiers of the present, through the “romance” language, that is Romanesque, from the first poets, the “matter of Brittany” from stories about King Arthur and knights, the Renaissance, to the Grand Siècle and the Age of Enlightenment. It maintains a relationship and living connection with history through a language and its ability to bear witness to a culture. When the Romance edges nearer to the song, when couplets are coherent with a refrain, it represents a vast repertoire with a richness that is at least comparable to the German Lied in its range and accomplishment.

In a short story of the sort that François-Joseph Fétis published in 1829 in his *Revue musicale*, he explains that the sceptre of the Romance passes in succession from one composer (often performing it themselves) to another and that, since the Directoire, was thereby passed on from the famous Garat to Plantade, Boieldieu, Auber, Dalvimare and Blangini, then “Madame Gail, who, for several years [1813-1819], enjoyed almost without sharing the privilege of delighting the salons with

her Romances”. In addition, Fétis noticed that several of the Romances by Gail, who was his student, had new forms when they were published and that “they have been imitated ever since, but with less delight”: among them feature *N'est-ce pas d'elle* (1807, track n°4 of this recording), *L'Heure du soir* (1808, n°17) and *Celui qui sut toucher mon cœur* (1815, n°20), a Tyrolean song inspired by yodelling in the Alps (which Boieldieu imitated in his comic opera *Les Voitures versées* in 1808).

The academician Pierre-Édouard Lemontey sums up the action and place of his friend Sophie Gail in the history of the Romance in the speech he gave in 1819 at her tomb: “By descending from dramatic heights [which her operas bear witness to], she carried her flexible, graceful talent in pieces of free songs. These opuscles, which in music represent what idyls and elegies are in literature, perfectly suit the taste of the French; but they were abandoned with passing fancies and mediocrity, which were exerted over them unbridled and without zeal. Madame Gail restored them to elegance and purer forms. We will not overlook that we owe

the reform of this part of the art to her authority and her examples above all. Ever since, the grand masters have no longer been averse to an appealing genre where an error would not be tolerated today”. This authority therefore comes from learning musical composition and the role of opera composer, reserved for men at that time and which she managed to practise with talent and success. She must have also benefited from the works and reflections of the Hellenist Jean-Baptiste Gail (1755-1829), whom she married in 1794 and divorced in 1801: in his translation of the *Odes of Anacreon* published in 1799, he insists on the “geometric” measurements of the Greeks' poetry and music, whereas our language, lacking stress, would not allow it (criticism taken up by Edgar Poe in 1843 in *The Rationale of Verse*). The problem of prosody, thus revealed, seems to have guided our composer in her setting poetry to music: like Grétry who, in his *Mémoires* (1789), declares that “the nature that the musician must follow [is] the just declamation of the lyrics”, a large part of the quality of his works come from that of prosody, through which words and

sound are expressed so fittingly. She thus opposed and refuted these peremptory assertions which deplored the French language of not being musical, idea that Jean-Jacques Rousseau had launched in 1753 in his *Lettre sur la musique française*. Alexis de Garaudé, who like S. Gail was taught by the singer Pierre Garat, refuted such an opinion in his *Nouvelle méthode de chant* (1811) by giving examples of French stress; he went as far as specifying that “We would not be able to apply much care to providing prosody to Romance couplets. The Air of the first couplet be rarely sung exactly, such as it is written down[,] for the other [couplets], the Verses of which have more or fewer syllables. The values must therefore be altered, and sometimes a few notes even be added or removed, depending on whether the direction of the Verse requires it, to avoid making a ridiculous pause on brief syllables or half of a word”.

The prosody creates the harmony in the changes of the words and voice, interpreting that of the heart and soul with more clarity and force: Garaudé underlined how much the Romance,

in its simple innocence, “requires deep sensitivity, and this touching charm, these hints of the heart, that only sentiment can provide, and which sometimes cause soft tears to fall”. According to François Chéri Delsarte, in his *Préliminaires de la méthode philosophique de chant* (1834), “harmony is a melody which colours and invigorates; without which there is no sentiment nor nuance; vital for understanding the direction, it is what discerns passions and characterises their expression, and, whatever the character of whomever is expressing it, must remain constantly invariable”, unlike passions, the intensity of which always varies according to those experiencing them. This research on the intensity of passions and the diverse character of their expression is illustrated in *Le Pleureur* (n°21) where Martini notes marks in the sheet music that “indicate the hiccups and sobbing” of a young farmer who has come to complain to his lord of being betrayed by the one he loves: these must as such “become stronger through rising steadily”, following the sound intensity of the instrument accompanying it. Irony is therefore absent from this largely mournful

genre: even for the singer, it would be as much a misinterpretation as a lack of taste.

The Romance grasps the temporal density of the being, which it grants to the world and nature through sentiment: it is this spiritual and sensitive weaving, this expression of the variety and depth of love in all its forms and its dimensions that this record explores.

This collection has harp pieces whose whisper awakens our inner being. The famous barcarole by S. Gail, “O pescator dell' onda” (n°8), taken from the comic opera *La Sérénade* (1818) where it is sung in “the language of lovers” by a group of three musicians disguised as Venetian gondoliers – an air that the sculptor Canova enjoyed singing accompanied by Mme Récamier, according to Chateaubriand –, thereby introduces the presence of a voice and words which, all while breaking a certain charm of the inexpressible, also offer to carry us off and enchant us: this *Ronde du diable* (n°9), taken from *Tentation de saint Antoine* in vaudeville by V.-A. Arnault (1794), nevertheless tells of trickery,

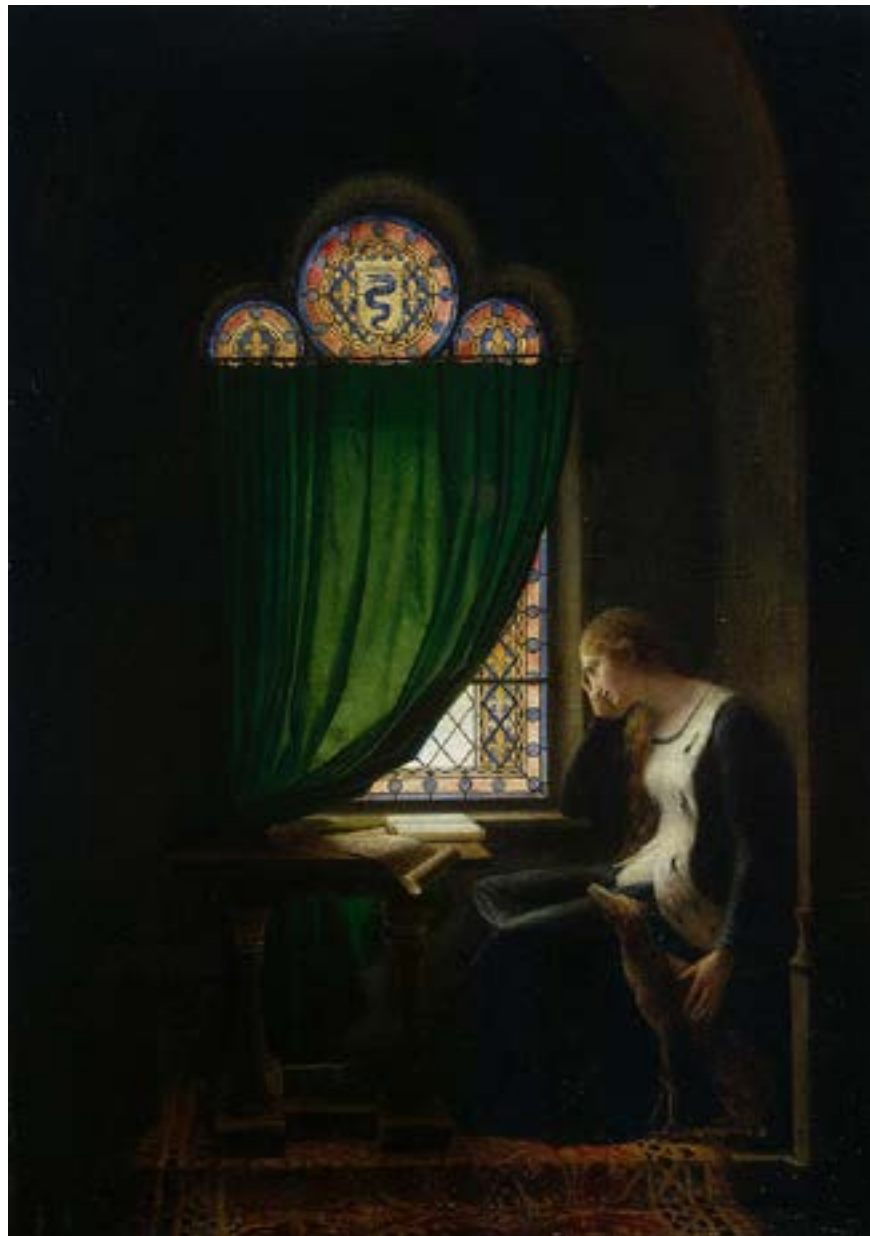
which manages to mix with everything in this world.

Is it not the devil who, in a completely different register, pushed Werther to depart life, leaving Charlotte at his tomb, pouring out the pain of a loss that now resonates through all of nature (n°12)? Jean-Louis Adam (the father of Adolphe and piano teacher at the Paris Conservatoire at the beginning of his career) gave funeral harmonies, still close to the dark days of the Terror, to a poem which, remaining anonymous, followed on from the final letters in *The Sorrows of Young Werther* by Goethe (such as translated into French in 1777), letters in which the young man, at the threshold of death, wrote to his Lolotte: “Be therefore in mourning, oh nature, your son, your friend, your beloved is nearing his end”. Because nature must take the senseless act of the one who is however taking his own life upon itself, commiserate with him rather than accuse him of diverting a passion which, in its French title, would on occasion be reduced to suffering alone, thereby amputated of any religious dimension.

In the final moments of Werther's life, Louis-Emmanuel Jadin summoned the funeral blows of a dissonant bell, sounding midnight with abundant deep strings of the harp, to which a pistol going off follows (n°11). The all gestural direction of the melodic line lies in the very space of the movements of the body and heart of the young antihero.

Les Regrets by Adam (n°15) – a Romance of which the refrain, if not the title, would make a song – questions the durability of love through the image of the absent being: if death or infidelity forbid any hope of the loved one returning, may his only image be to keep him for ages in the heart of the one who loves him?

The solitude of the loving being therefore questions the trickery of the one who left: love and life, with no faithfulness nor return, are they only devoted to tears? Here it is the melodious outlines of a Tyrolean song, *Celui qui sut toucher mon cœur* (n°20), stripped of any accompaniment, which express these sentiments of a love alone and confused, which nevertheless finishes by glimpsing a victory in renouncing the unfaithful.



Valentine de Milan pleurant la mort de son époux, Fleury François Richard, 1802

In *Les Souvenirs* (n°14), it is through the harp alone, with no words, that Boieldieu's music manages to bring the tragic style of heartache to life: "All my happiness is in my tears", deplores the poet who suffers from a happy memory that has become regret, with rhetorical and musical eloquence close to certain dramatic sonatas. The vibrating strings of the harp make those of our hearts vibrate again with the Romance by Naderman, *En vain les zéphirs caressants* (n°3), whose famous poem fittingly celebrates the need for love without which nature itself, and as far as the shade of the groves, would be able to be loved.

But the meaning of death attached to love does not always take a tragic and stirring turn as in Werther: in Mozart's *Abendempfindung* (1787, n°16), the feeling of the evening of life, unwinds with Mozart the clever weaving, between the words and the accompaniment, of a melodic line whose inflections and alterations in harmonic and tonal tension combine with reprises which, through their rhythmic distribution, create an impression of great freedom: in this way these returns become

charged according to the places they occupy in the general outline whose form they define.

In *L'Heure du soir* (1808, n°17), a "melancholic and tender song" of the Millevoye's poem *Emma et Éginard, ou La Vengeance de Charlemagne*, the fluid melody widens and extends like the heart's view of nature, expressing all of its trust and joy in a romantic and comforting union: the night, touching the day twice, becomes the symbol of secret, deep hope...

Countering a bloody rupture which marks birth of the 19th century in France, the Romance enables the chain of times to be renewed: the exhumations of antiquarians and troubadour fashion make the comforting longevity of the timeless values of love palpable. The little song *Colas, Colas, sois-moi fidèle* (n°1) bears witness to these old poetic expressions, revived and set to rhythm by L.-E. Jadin, governor of the king's Pages of music from 1815, to the words of his son Adolphe.

"I know well that For my heart youth no longer exists", ventures with moving

sincerity M. de Maison-Rouge, governor responsible for tending to the heroine of *Mlle de Launai à la Bastille* (historic comedy mixed with ariettas from 1813, which is meant to take place in 1719 – and not in 1789), in the Romance on which he bases his marriage proposal to the captive (n°2). Should she not marry him, the libretto tells us that she married “another old man, M. de Staal”. The regularity of the metre, the balanced measure of the song and words extend a melodic line in a tonal and harmonic setting interspersed with graceful rhythms. This section of the Romance integrates particularly well in the narrative outline of the comic opera, where it finds its form par excellence in a moment of pure operatic effusion, responsible for painting the sentiments of a figure caught in a situation of which the spoken dialogue has just laid out all the action they run through: did the person who instigated the return of the genre in the 1730s in France, Paradis de Moncrif, not outline in 1755 already that independently of the adventure the subject shapes, the Romance “has a very large shortcoming in the action”?

The literary and Spanish origins of the genre find in *Plaisir d'amour* an eloquent example of an evocative insertion the setting or context of which would allow alone to understand all of the dramatic stage: this Romance, which has become emblematic, appears in the novella of Florian's goatherd, *Célestine* (1784), the heroine of which, a young beauty from Granada, runs away from a forced marriage and leaves to join her lover in Portugal. Travelling on the route of the Alpujarras, a mountain chain with dry, stony ground, where “green oaks are scattered here and there, torrents, noisy waterfalls, and some goats standing at the top of rocks are the only objects” that she meets,

“exhausted by lassitude and pain, feet shredded by the stones, she stops under a rock, through which clear water filters. The silence of this cave, the agrestic landscape surrounding it, the dull and far off noise of several waterfalls, the murmuring of the water falling drop by drop into the pool she dug, all seemed united to make Célestine feel more like she was alone in the middle of a desert, forsaken by all of nature. Lying by the edge of this water, where her tears fell now

and again, thinking of the misfortunes that threatened her, but thinking of don Pedre more than anything, she prided herself on seeing him again one day. "It was not him," she said, "that I saw fleeing with my diamonds; to no avail I believed I recognised him. How is it possible that my heart did not warn me! He was looking for me, I am sure, he is shedding tears far away from me, and I am going to die far away from him."

As she said these words, she heard the sound of a rustic flute coming from the bottom of the cave: she listened, and soon a dulcet, but uncultured, voice sang these words to a rustic air:

The pleasure of love lasts only a moment,
The grief of love lasts a lifetime.
I gave up everything for ungrateful Sylvia,
She is leaving me for another lover.
The pleasure of love lasts only a moment,
The grief of love lasts a lifetime.

"As long as this water will run gently Towards this brook which borders the meadow, I will love you", Sylvia told me repeatedly.

The water still runs, but she has changed.

The pleasure of love lasts only a moment,
The grief of love lasts a lifetime.

"Who knows this better than I!" cried Célestine, coming out of the cave to speak to the person singing. It was a young goatherd, sat at the foot of a willow tree, and looking at the water winding its way over the stones, his eyes wet with tears: he held a flute in his hands, at his side was a thorny stick, and a small packet of rags wrapped in goat skin. "Shepherd," Célestine said to him, "you have no doubt been forsaken; have pity on a stranger who has also been forsaken, and tell me of a village in these mountains, a house, where I may find no rest, but some bread." "Alas! Madam," the goatherd replied, "I would like to be able to lead you as far as the village of Gadara, located behind these rocks: but you would not require me to return there, when you know that my mistress must marry my rival this very day."

Sealing the meeting of destinies, the poem that Florian inserts in his prose is set to music by Martini who adds the preliminary

indication of *doloroso*: the varied textures and colours that the harpist Naderman gives the shepherd's cantilena and its accompaniment (n°5) evoke all of the scene particularly well, like the drops of water with which tears mix, in a soundscape using contrast with spaces and hearts.

Theatricality combined with a narrative outline is found in the *Air du Chanoine de Milan, ou Le Souper interrompu* (1810, n°10): the lover who disguises himself as a revenant (instead of the commander who became in *Don Giovanni*, which reverses the moral of the story), the heavy knocks on the door and accompaniment in staccato notes – Duval's comedy, in 1796, imparts that Benetto, nephew of the canon, “sings being accompanied by a guitar” – add to the imagery of the fantastic scene thus depicted.

The variety of characters in romantic passion and its intensity is illustrated in the emphatic and tearful heaviness of Martini's *Pleureur* (1794, n°21), which as such responds to the force of impatient desire in the air *Mon cher Frontin*, taken from the comic opera *Les Deux Jaloux*

by S. Gail (1813, n°22): Damis, a young officer in love with Lucie, begs Frontin the valet to secure a meeting for him to thwart the suspicion of the president, uncle and guardian of Lucie who, being jealous, believes that Damis wants to court his wife. The alternating of minor and major sections and the rhythmic changes accompany the obsessional meanderings of a desire centred on itself, the retreats of which continuously revive the momentums, causing life to lose all its meaning. The romantic trouble of *N'est-ce pas d'elle* (n°4) takes on another gripping, broken rhythm: the metre (in an alternance of verses with four and eight syllables which are reversed at the end of each stanza) and melodic embellishments thus soar over the poem of which they interpret all the thrilling inner emotion.

The nobility of the sentiments loyal to a knight of the old world, that of the Arthurian novels of which Creuzé de Lesser provides matter to the *Six romances tirées des chevaliers de la Table Ronde* set to music by S. Gail in 1812, expresses (not without heralding a few harmonies of Schubert)

the relinquished fervour of a young man ready to die for honour, without even having known love: regret can thus not only follow the latter but also precede it (n°13).

At the clear opposite of chivalrous virtues, *An Chloe* (n°6) by Mozart paints jesting of the Greuze, the first stanzas of which offer a contrasting and amiable companion to the *Pleureur* and *Werther*. With lightness, *Oiseaux si tous les ans* (n°18) combines nature with love to better reveal all its power and intensity this time. Tinged with coyness filled with emotion, the Romance of Cherubino in *The Marriage of Figaro* (n°19) allows the harpist Charles Bochsa to explore the meaning of this melody like an exercise of style, recording it as such, without voices, in the far off distance of a reminiscence, a dream... The instrument reveals its captivating and astonishing possibilities, as far as the tremendo (trembling), the literature for piano of the time cultivating its suspensive, hypnotic effect.

As for *L'Attente* by S. Gail (n°7), it responds to those opposed to Damis (waiting for love)

and the knight (waiting for death): alluding to the loved one – would he also be a king, whose chair is vacant? – brings about in being absent a strong, trying desire. The return of the metre and melodic directions stretch the canvas on which the words take on their relief, in the continuity, between reprise and variation, of an expectancy which, with no remaining hope, finishes by softening to better extend its vigil.

Everything in this collection gravitates around love and the heart, where life, absence and death, faithfulness and faith, the vanities and moving past them are experienced: the wealth and strength of expressions, their finesse and precision bear witness to the eloquent art of a forgotten and little known genre, in the vast corpus from which major poetical and musical voices slumber of which the simple and too rare echoes, awakens and comforters of our inner life, succeed in touching and unsettle, so powerfully, even through the centuries, the strings of our beings, stretched between the heart and the soul.



Le Baiser, Francesco Hayez, 1859

Sophie Gail (1775 - 1819) und die Kunst der Romanze

Von Hervé Audéon

Die Romanze ist eine musikalische und poetische Kunst, bei der die Vereinigung der Stimmen - der gemischte und abgestimmte Gesang von Worten und Klängen - die Beschwörung eines Gefühls oder einer Situation ermöglicht, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart gelangt. Diese Gesänge schließen sich an den geradlinigen, eindeutigen Lauf des Lebens an und schaffen es, eine Zeitkrümmung, einen Moment der Gnade, in das Muster des Lebens einzufügen. In der Klangdimension von Zeit und Sein und deren Maß kann dann eine Herkunft wahrgenommen werden: Die Prosodie, deren Rhythmus die Singstimme artikulierte, verbindet und mit Versen und Wörtern verschmilzt, trägt dazu bei, zwei zersplitterte Dimensionen einer ursprünglichen poetischen Sprache zu vereinen, die sogar vor der Prosa existierte und in der Musik und Poesie noch nicht unterschieden werden konnte.

Die Form der Romanze mit ihren Versen, auf die ein gemeinsamer Gesang abgestimmt ist, ruft die lyrische Entfaltung des Wesens hervor, dem es gelingt, sich selbst zu erfassen und sich so wiederzufinden, zu sammeln und zu vereinen, wie ein Leser, in dessen Herz die Rückseite eines Gedichts in einer Vertiefung der Sprache singt. Würde das Singen oder Hören einer Romanze die Geburt oder das Aufblühen eines solchen inneren Gesangs nicht stören? Ganz im Gegenteil, es kann ihn bereichern und verstärken, indem es ihm eine Klangkurve verleiht, die noch besser geeignet ist, mit ihrem Abdruck in die Seele einzudringen. Der Rezitator unterscheidet sich dann nicht mehr vom Zuhörer: Der eine trifft sich mit dem anderen in einer Flucht vor der Zeit, auf den klangvollen und beschwörenden Wegen einer vergangenen und zukünftigen Welt, einer tröstlichen Transzendenz, die von Schmerz oder Freude geprägt ist.

Diese Form hat die besondere Tugend, das Wesen mit der Zeit, dem Leben und seinen Grenzen zu vereinen und ihm einen neuen und aktuellen Sinn zu enthüllen. Fast immer geht es um die Liebe und oft um die Geschichte der Wörter, deren alte Wendungen sie gerne aufgreift. Auf diese Weise vermittelt sie durch die Neubelebung ein ganzes poetisches Korpus, das von der Antike über die romanische Sprache der ersten Dichter, die „Matière de Bretagne“, dem mittelalterlichen Sagenstoff mit der Artuslegende, die Renaissance, das Grand Siècle und die Aufklärung bis zu den Grenzen der Gegenwart reicht. Über eine Sprache und ihre Fähigkeit, von einer Kultur zu zeugen, hält sie eine lebendige Beziehung und Verbindung zur Geschichte aufrecht. Zusammen mit dem Chanson, dem sie sich annähert, wenn die Strophen mit einem Refrain verbunden sind, stellt die Romanze einen umfangreichen Korpus dar, dessen Reichtum in seinem Umfang und seinen Erfolgen mindestens mit dem germanischen Heldenlied vergleichbar ist.

In einer kurzen Geschichte des Genres, die er 1829 in seiner *Revue musicale* veröffentlichte, erklärte François-Joseph Fétis, dass das Zepter der Romanze nacheinander von einem Komponisten (der oft selbst ausführte) auf einen anderen überging und dass es seit dem Direktorium von dem berühmten Garat über Plantade, Boieldieu, Auber, Dalvimare und Blangini bis hin zu Madame Gail weitergereicht worden war, „die einige Jahre lang [1813-1819] fast ungeteilt das Privileg genoss, die Salons mit ihren Romanzen zu bezaubern“. Fétis merkt an anderer Stelle an, dass mehrere Romanzen derjenigen, die seine Schülerin war, neue Formen hatten, als sie erschienen, und dass „sie seitdem nachgeahmt wurden, aber mit weniger Glück“: Dazu gehören *N'est-ce pas d'elle* (1807, Track Nr 20 dieser Aufnahme), *L'Heure du soir* (1808, Nr 17) und *Celui qui sut toucher mon cœur* (1815, Nr 20), eine Tyrolienne, die vom Alpenjodler inspiriert ist (den Boieldieu 1808 in seiner komischen Oper *Les Voitures versées* imitiert hatte). Der Akademiker Pierre-Édouard Lemontey fasste in seiner Rede, die er

1819 an Sophie Gails Grab hielt, das Wirken und den Platz seiner Freundin in der Geschichte der Romanze folgendermaßen zusammen: „Indem sie von den dramatischen Höhen [von denen ihre Opern zeugen] herabgestiegen ist, trug sie ihr flexibles und anmutiges Talent in die losgelösten Gesangsstücke. Diese Opuskeln, die in der Musik das darstellen, was in den Briefen die Idylle und die Elegie sind, eignen sich besonders für den Geschmack der Franzosen; aber sie waren der Willkür und der Mittelmäßigkeit überlassen, die sich darin ohne Zügel und Eifer übten. Madame Gail gab sie der Eleganz und den reineren Formen zurück. Man wird nicht vergessen, dass es ihrer Autorität und vor allem ihren Beispielen zu verdanken ist, dass dieser Teil der Kunst reformiert wurde. Seitdem haben die großen Meister kein verführerisches Genre mehr verschmäht, in dem Unkorrektheit heute nicht toleriert würde.“ Ihre Autorität beruht also darauf, dass sie das Komponieren von Musik und den Beruf des Opernkomponisten erlernt hat, der damals Männern vorbehalten war und den sie mit Talent und Erfolg

ausüben konnte. Sie profitierte auch von den Arbeiten und Überlegungen des Hellenisten Jean-Baptiste Gail (1755-1829), den sie 1794 geheiratet hatte und von dem sie sich 1801 scheiden ließ: In seiner 1799 veröffentlichten Übersetzung der Oden des Anakreon betonte er die „geometrischen“ Maße der griechischen Dichtung und Musik, während unsere Sprache ohne Akzente dies nicht zulassen würde (eine Kritik, die Edgar Poe 1843 in *The Rationale of Verse* aufgriff). Das so offenbarte Problem der Prosodie scheint unsere Komponistin bei der Vertonung von Gedichten geleitet zu haben. Wie bei Grétry, der in seinen *Mémoires* (1789) erklärt, dass „die Natur, der der Musiker folgen muss, [die] richtige Deklamation der Worte ist“, rührt die Qualität ihrer Werke zum großen Teil von der Qualität ihrer Prosodie her, durch die sich Text und Klang so treffend artikulieren. Sie widersetzt sich und weist damit jene pauschalen Behauptungen zurück, die die französische Sprache als unmusikalisch verurteilen und die Jean-Jacques Rousseau 1753 in seinem *Lettre sur la musique française* geäußert hatte. Alexis

de Garaudé, der wie S. Gail bei dem Sänger Pierre Garat ausgebildet wurde, widerlegt in seiner *Nouvelle méthode de chant* (1811) eine solche Meinung, indem er Beispiele für die Betonung des Französischen anführt; er geht sogar so weit, zu erklären, dass „man nicht genug Sorgfalt darauf verwenden kann, die Verse der Romanzen richtig zu prosodieren. Es ist äußerst selten, dass die Melodie des ersten Couplets genau so gesungen werden kann, wie sie für die anderen [Couplets], deren Verse mehr oder weniger Silben haben, notiert wird. Man muss also die Werte verändern und manchmal sogar einige Noten hinzufügen oder weglassen, je nachdem, was der Sinn des Verses erfordert, um zu vermeiden, dass man auf kurzen Silben oder auf der Hälfte eines Wortes eine lächerliche Pause macht.“

Die Prosodie stimmt den Tonfall der Wörter und der Stimme aufeinander ab und übersetzt den Tonfall der Seele und des Herzens mit größerer Klarheit und Kraft: Garaudé betont, dass die Romanze in ihrer schlichten Naivität „eine tiefe Sensibilität

und diesen rührenden Charme, diese Akzente des Herzens erfordert, die nur das Gefühl hervorbringen kann und die manchmal süße Tränen vergießen lassen“. François Chéri Delsarte schrieb in seinen *Préliminaires de la méthode philosophique de chant* (1834): „Der Tonfall ist eine Melodie, die färbt und belebt; ohne ihn gibt es weder Gefühl noch Nuance; er ist für das Verständnis des Sinns unerlässlich, er ist es, der die Leidenschaften aufdeckt und ihren Ausdruck charakterisiert, und unabhängig vom Charakter desjenigen, der sie ausdrückt, muss er ständig unverändert bleiben“, im Gegensatz zu den Leidenschaften, deren Intensität je nach den Personen, die sie empfinden, immer variieren kann. Diese Suche nach der Intensität der Leidenschaften und der Verschiedenartigkeit ihres Ausdrucks wird in *Le Pleureur* (Nr 21) veranschaulicht, wo Martini in die Partitur Markierungen einträgt, die „das Glucksen und Schluchzen“ eines jungen Bauern anzeigen, der zu seinem Herrn kommt, um sich darüber zu beklagen, dass er von der Frau, die er liebt, betrogen wird: Diese müssen also „in Abstufungen

stärker werden“, je nach der Lautstärke des begleitenden Instruments. Ironie ist in diesem vorwiegend elegischen Genre also nicht vorhanden: Selbst beim Sänger wäre sie sowohl ein Widerspruch als auch eine Geschmacksverirrung.

Die Romanze erfasst die zeitliche Dicke des Seins, die sie durch das Gefühl mit der Welt und der Natur in Einklang bringt: Diese geistige und sinnliche Verknüpfung, dieser Ausdruck der Vielfalt und Tiefe der Liebe in all ihren Formen und Dimensionen wird in der vorliegenden Aufnahme erkundet.

Diese Klangersammlung enthält Harfenstücke, deren Flüstern unser inneres Wesen erweckt. Die berühmte Barcarolle von S. Gail „O pescator dell' onda“ (Nr 8) aus der komischen Oper *La Sérénade* (1818), wo sie von einer Gruppe dreier Musiker, die als venezianische Gondolieri verkleidet sind, in der „Sprache der Liebenden“ gesungen wird - eine Melodie, die laut Chateaubriand der Bildhauer Canova gerne in Begleitung von Madame Récamier sang - ist der Auftakt zur Präsenz einer Stimme und eines

Textes, die, obwohl sie einen gewissen Charme des Unaussprechlichen brechen, ebenfalls vorhaben, uns mitzureißen und zu verzaubern: diese *Ronde du diable* (Nr 9) aus einer *Versuchung des heiligen Antonius* als Vaudeville von V. - A. Arnault (1794) warnt jedoch vor einer Täuschung, der es in dieser Welt gelingt, sich mit allen Dingen zu vermischen.

War es, in einem ganz anderen Register, nicht der Teufel, der Werther dazu veranlasste, aus dem Leben zu scheiden und Charlotte an seinem Grab den Schmerz eines Verlustes ergießen zu lassen, von dem nun die ganze Natur widerhallt (Nr 12)? Jean-Louis Adam (Adolphes Vater und früher Klavierlehrer am Pariser Konservatorium) verleiht einem anonym gebliebenen Gedicht, das auf die letzten Briefe aus Goethes *Leiden des jungen Werthers* (in der französischen Übersetzung von 1777) folgt und in dem der junge Mann an der Schwelle des Todes an seine Lotte schreibt: „Sei also in Trauer, o Natur, dein Sohn, dein Freund, dein Geliebter nähert sich seinem Ende.“ Denn die Natur muss hier die sinnlose Tat desjenigen auf sich nehmen, der sich

dennoch selbst den Tod gibt, sie muss mitfühlen, anstatt die Verirrung einer Leidenschaft anzuklagen, die in ihrem französischen Titel manchmal nur auf die Leiden reduziert wird, die auf diese Weise von jeder religiösen Dimension abgeschnitten werden.

In den letzten Momenten von Werthers Leben lässt Louis-Emmanuel Jadin die düsteren Schläge einer dissonanten Glocke erklingen, die Mitternacht schlägt, gefolgt von einer Pistole (Nr 11), die abgefeuert wird. Die gestische Führung der melodischen Linie stellt die Bewegungen des Körpers und des Herzens des jungen Antihelden in den Raum selbst.

Les Regrets (Nr 15) von Adam - eine Romanze, deren Refrain ein Lied daraus machen würde, wäre da nicht der Titel - stellt die Dauerhaftigkeit einer Liebe durch das Bild des Abwesenden in Frage: Wenn der Tod oder die Untreue jede Hoffnung auf eine Rückkehr der geliebten Person verbietet, kann ihr Bild allein sie lange im Herzen der Liebenden bewahren?

Die Einsamkeit des liebenden Wesens wirft also die Frage nach der Täuschung

desjenigen auf, der weggegangen ist: Sind Liebe und Leben ohne Treue und Rückkehr nur den Tränen gewidmet? Es sind die melodiosen Konturen einer Tyrolienne *Celui qui sut toucher mon cœur* (Nr 20), die diese Gefühle eines einsamen und verwirrten Herzens zum Ausdruck bringen, das jedoch in der Abkehr vom Untreuen schließlich einen Sieg sieht.

In *Les Souvenirs* (Nr 14) belebt Boieldieus Musik die tragische Ader des Liebeskummers allein durch die Harfe, ohne Worte: „Tout mon bonheur est dans mes larmes“, klagt der Dichter, der unter einer glücklichen Erinnerung leidet, die zum Bedauern geworden ist, mit einer musikalischen und deklamatorischen Eloquenz, die bestimmten dramatischen Sonaten ähnelt. Die vibrierenden Saiten der Harfe allein lassen noch die Saiten unserer Herzen mit Nadermans Romanze *En vain les zephirs caressants* (Nr 3) erklingen, deren Gedicht gerade das Bedürfnis nach Liebe feiert, ohne das die Natur selbst, sogar bis in die Schatten der Haine; nicht liebenswert sein könnte.

Aber der Sinn des Todes, der mit der Liebe verbunden ist, nimmt nicht immer eine tragische und bewegte Wendung wie bei Werther: Die *Abendempfindung* (1787, Nr 16), dieses Gefühl am Lebensabend, entfaltet mit Mozart zwischen Text und Begleitung eine kunstvoll gewobene melodische Linie, deren Beugungen, Veränderungen ihrer harmonischen und tonalen Spannung sich mit Wiederholungen kombinieren, die durch ihre rhythmische Verteilung einen Eindruck von großer Freiheit schaffen: diese Rückungen färben sich somit je nach den Stellen, die sie im Gesamtrahmen einnehmen, dessen Form sie wie unmerklich definieren.

In *L'Heure du soir* (1808, Nr 17), dem „melancholischen und zärtlichen Gesang“ des Gedichts *Emma et Éginard, ou La Vengeance de Charlemagne* von Millevoye, weitet und erweitert sich die geschmeidige Melodie wie ein Blick des Herzens auf die Natur und drückt all ihr Vertrauen und Freude in einer liebenden und tröstlichen Vereinigung aus: Die Nacht, die zweimal den Tag berührt, wird zum Symbol einer geheimen und tiefen Hoffnung...

Im Gegensatz zu einem blutigen Bruch, der in Frankreich den Beginn des 19. Jahrhunderts kennzeichnet, ermöglicht die Romanze, die Kette der Zeiten neu zu knüpfen: Die Ausgrabungen der Antiquitätenhändler und die Troubadourmode machen die tröstliche Fortdauer der zeitlosen Werte der Liebe greifbar. Das Chansonette *Colas, Colas, sois-moi fidèle* (Nr 1) zeugt von diesen alten poetischen Ausdrucksformen, die von L.-E. Jadin, der ab 1815 Gouverneur der Pages de la musique du roi war, nach Texten seines Sohnes Adolphe wiederbelebt und getaktet wurden.

Monsieur de Maison-Rouge, ein Gouverneur, der die Heldin von *Mlle de Launai à la Bastille* bewachen soll (eine historische Komödie mit Arietten aus dem Jahr 1813, die angeblich 1719 - und nicht 1789 - spielt), sagt in der Romanze, mit der er seinen Heiratsantrag an die Gefangene untermauert, mit rührender Aufrichtigkeit: „Ich weiß, dass die Jugend für mein Herz nicht mehr existiert“ (Nr 2). Wenn diese Dame ihn nicht heiratet, dann deshalb, wie wir aus dem Libretto erfahren, weil sie sich mit „einem anderen

alten Mann, Monsieur de Staal“ vermählt hat. Die Regelmäßigkeit des Metrums, das ausgewogene Maß von Gesang und Text spannen eine melodische Linie in einem tonalen und harmonischen Rahmen, der von anmutigen Kadenzten unterbrochen wird. Dieser Schnitt der Romanze fügt sich besonders gut in die Erzählstruktur der komischen Oper ein, wo sie ihre beste Form in einem Moment reinen lyrischen Ergusses findet, der die Gefühle einer Figur in einer Situation schildern soll, in der die gesprochenen Dialoge gerade die ganze Handlung entfalten, die sie erschöpfen: Der Initiator der Wiederbelebung des Genres in den 1730er Jahren in Frankreich, Paradis de Moncrif, betonte bereits 1755, dass die Romanze unabhängig von dem Abenteuer, das ihr Thema bildet, „einen sehr großen Mangel in der Handlung hat“.

Die literarischen und spanischen Ursprünge des Genres finden in *Plaisir d'amour* ein beredtes Beispiel für eine evokative Einfügung, deren dramatische Tragweite nur durch den Rahmen oder Kontext verstanden werden kann: Diese Romanze, die zu einem Sinnbild geworden

ist, erscheint in der Novelle des Chevalier de Florian, *Célestine* (1784), deren Heldin, eine junge Schönheit aus Granada, vor einer Zwangsheirat flieht und sich zu ihrem Geliebten nach Portugal begibt. Sie wandert auf der Straße der Alpuxares, einer Gebirgskette mit trockenem und steinigem Boden, wo „Steineichen, die hier und da verstreut sind, Bäche, rauschende Wasserfälle und einige Ziegen, die an den Wipfeln der Felsen hängen, die einzigen Objekte“ sind, die sie antrifft,

„erschöpft von Müdigkeit und Schmerz, mit durch Steine aufgerissenen Füßen hält sie unter einem Felsen an, durch den ein klares Wasser sickert. Die Stille dieser Höhle, die umliegende Landschaft, das dumpfe und ferne Rauschen mehrerer Wasserfälle, das Plätschern des Wassers, das in das Becken tropft, das es sich gegraben hatte, alles schien zusammenzukommen, um Celestine besser spüren zu lassen, dass sie inmitten einer Wüste allein und von der ganzen Natur verlassen war. Sie lag am Ufer des Wassers, auf das ihre Tränen fielen, und dachte an das Unglück, das ihr drohte, aber vor allem dachte sie an Don Pedre und hoffte noch

immer, ihn eines Tages wiederzufinden.
„Er ist es nicht“, sagte sie, „den ich mit
meinen Diamanten habe fliehen sehen;
vergeblich habe ich geglaubt, ihn zu
erkennen. Wie ist es möglich, dass mein
Herz mich nicht gewarnt hat? Ich bin
sicher, er sucht mich, er weint fern von
mir, und ich werde fern von ihm sterben.

Als sie diese Worte sprach, hörte sie
unten in der Höhle den Klang einer
Flöte: Sie lauschte, und bald sang eine
sanfte, aber kulturlose Stimme auf einer
rustikalen Melodie diese Worte:

Liebesfreude dauert nur einen Moment,
Liebeskummer dauert das ganze
Leben.

Ich habe alles für die undankbare Silvie
verlassen:

Sie verlässt mich und nimmt einen
anderen Liebhaber.

Liebesfreude dauert nur einen Moment,
Liebeskummer dauert das ganze
Leben.

Solange dieses Wasser sanft fließt
Zu dem Bach, der die Wiese säumt,
werde ich dich lieben, sagte Silvie
immer wieder zu mir:

Das Wasser fließt noch; sie hat sich
aber verändert.

Liebesfreude dauert nur einen Moment,

Liebeskummer dauert das ganze
Leben.

Wer weiß das besser als ich!“, rief
Celestine, als sie aus der Höhle trat,
um mit dem Sänger zu sprechen. Es
war ein junger Ziegenhirte, der am Fuß
einer Weide saß und mit weinerlichen
Augen auf das Wasser blickte, das sich
über die Steine schlängelte. In seinen
Händen hielt er eine Flöte, neben sich
einen Dornenstock und ein kleines
Bündel Habseligkeiten, in ein Ziegenfell
eingewickelt. „Schäfer“, sagte Celestine
zu ihm, „man hat Euch wohl verlassen;
habt Mitleid mit einer Fremden, die man
auch verlassen hat, und zeigt mir in
diesen Bergen ein Dorf, eine Behausung,
wo ich nicht Ruhe, sondern Brot finden
kann. „Ach, Madame“, antwortete
der Ziegenhirt, „ich wünschte, ich
könnte Euch bis zum Dorf Gadara
führen, das hinter diesen Felsen liegt.
Aber verlangt nicht, dass ich dorthin
zurückkehre, wenn Ihr erfahrt, dass
meine Herrin heute noch meinen Rivalen
heiraten soll.“

Als Besiegelung der gekreuzten Schicksale
wird das Gedicht, das Florian in seine Prosa
einfügt, von Martini vertont, der ihm die

einleitende Angabe *doloroso* beifügt: Die verschiedenen Texturen und Farben, die der Harfenist Naderman der Kantilene des Hirten und seiner Begleitung verleiht (Nr 5), beschwören die gesamte Szene besonders gut herauf, insbesondere die Wassertropfen, mit denen sich das Weinen in einem kontrastreichen Klangspiel der Räume und Herzen vermischt.

Die Theatralik in Verbindung mit einem narrativen Rahmen findet sich wieder in der *Air du Chanoine de Milan, ou Le Souper interrompu* (1810, Nr 10): Der Liebhaber, der sich als Wiedergänger verkleidet (anstelle des Komturs, der in *Don Giovanni* zur Statue geworden ist, wodurch die Moral umgekehrt wird), das Klopfen an der Tür und die Begleitung mit kurz gespielten Noten tragen zum Pittoresken der so skizzierten fantastischen Szene bei. In Duvals Komödie von 1796 heißt es, dass Benetto, der Neffe des Domherrn, „singt, indem er sich mit einer Gitarre begleitet“.

Die Vielfalt der Charaktere der Liebesleidenschaft und ihrer Intensität wird in der gedrückten und tränenreichen

Schwere von Martinis *Pleureur* (1794, Nr 21) veranschaulicht, die damit auf die Lebendigkeit des ungeduldigen Verlangens in der Arie *Mon cher Frontin* aus der komischen Oper *Les Deux Jaloux* von S. Gail (1813, Nr 22) antwortet: Damis, ein junger Offizier, der in Lucie verliebt ist, fleht den Diener Frontin an, ihm ein Rendezvous zu verschaffen, um das Misstrauen des Präsidenten, Lucies Onkel und Vormund, zu umgehen, der aus Eifersucht glaubt, Damis wolle um seine Frau werben. Der Wechsel zwischen Moll- und Dur-Abschnitten und die rhythmischen Veränderungen begleiten die obsessiven Windungen eines um sich selbst kreisenden Begehrens, dessen Rückschläge den Schwung immer wieder neu entfachen und das Leben seinen Sinn verlieren lässt. Die Liebesverwirrung in *N'est-ce pas d'elle* (Nr 4) nimmt einen anderen atemlosen, unterbrochenen Rhythmus an: Das Metrum (in einem Wechsel von vier- und achtsilbigen Versen, die am Ende jeder Strophe umgekehrt werden) und die melodischen Ausschmückungen schweben so über dem Gedicht, dessen ganze pulsierende innere Erregung sie widerspiegeln.

Die edlen, treuen Gefühle eines Ritters aus der alten Welt, der Welt der Artusromane, deren Stoff Creuzé de Lesser für die von S. Gail 1812 vertonten *Six romances tirées des chevaliers de la Table Ronde* lieferte, drücken (nicht ohne einige schubertsche Anklänge anzukündigen) den resignierten Eifer eines jungen Mannes aus, der bereit ist, für die Ehre zu sterben, ohne jemals die Liebe gekannt zu haben: Das Bedauern kann so nicht nur der letzteren folgen, sondern ihr sogar vorausgehen (Nr 13).

Mozarts *An Chloe* (Nr 6) ist ein Gegenpol zu den ritterlichen Tugenden und malt eine Greuze'sche Schäkerei, deren erste Stropheneinkontrastreiches und anmutiges Gegenstück zu *Le Pleureur* und *Werther* darstellen. *Oiseaux si tous les ans* (Nr 18) verbindet mit Leichtigkeit die Natur mit der Liebe, um dieses Mal ihre ganze Kraft und Lebendigkeit zu entfalten. Die Romanze des Cherubino aus *Figaros Hochzeit* (Nr 19), die von bewegter Scham geprägt ist, ermöglicht es dem Harfenisten Charles Bochsa, die Bedeutung dieser Melodie wie eine Stilübung zu erforschen, indem er sie

sprachlos in der entfernten Ferne einer Erinnerung, eines Traums aufnimmt... Das Instrument enthüllt seine fesselnden und erstaunlichen Möglichkeiten, bis hin zum *Tremendo* (Zittern), dessen aufschiebende, hypnotische Wirkung in der damaligen Klavierliteratur gepflegt wurde.

L'Attente (Nr 7), die Erwartung, von S. Gail erfüllt ihrerseits die gegensätzlichen Erwartungen von Damis (Erwartung der Liebe) und des Ritters (Erwartung des Todes): Die Beschwörung des Geliebten - ist er auch ein König, dessen Thron vakant ist? - lässt durch seine Abwesenheit ein starkes Verlangen entstehen. Die Rückkehr des Metrums und der melodischen Wendungen spannt die Leinwand, auf der die Worte ihr Relief erhalten, in einem Verlauf zwischen Wiederaufnahme und Variation einer Erwartung, die, ohne jegliche Hoffnung, schließlich milder wird, um ihre Wachsamkeit besser zu verlängern.

Alles in dieser Sammlung dreht sich um Liebe und Herz, um Leben, Abwesenheit und Tod, um Treue und Glauben, um Eitelkeiten und deren Überwindung: der Reichtum und die Kraft der Ausdrücke,

ihre Feinheit und ihre Genauigkeit zeugen von der beredten Kunst eines vergessenen und verkannten Genres, in dessen breitem Korpus jedoch bedeutende poetische und musikalische Stimmen schlummern, deren einfache und allzu seltene Echos,

Erwecker und Tröster unseres inneren Lebens, die lebendigen Saiten unserer Wesen, die zwischen Herz und Seele gespannt sind, selbst über die Jahrhunderte hinweg so mächtig zu berühren und zu erschüttern vermögen.



Salon de Madame Récamier à l'Abbaye-aux-Bois, François-Louis-Hardy Dejuinne, 1826



Juliette Récamier, Jacques-Louis David, 1800



Maily de Villoutreys

Mailys de Villoutreys

Après quelques années de violon, la soprano Mailys de Villoutreys découvre le chant au sein de la Maîtrise de Bretagne. Elle étudie ensuite au Conservatoire de Rennes, obtient parallèlement une Licence d'Italien, puis est admise au CNSM de Paris, où elle valide brillamment son Master en 2011.

Sa voix et son expressivité l'amènent rapidement à se spécialiser dans le répertoire baroque, qu'elle affectionne particulièrement, et elle se produit avec de nombreux ensembles renommés (Pygmalion, Les Musiciens du Louvre, Amarillis, Le Banquet Céleste, Les Folies Françaises, Le Caravansérail, La Rêveuse, Les Surprises...)

Vivement intéressée par la création contemporaine, elle a ces dernières années collaboré avec plusieurs compositeurs: Gérard Pesson (*Trois Contes, La Double Coquette*), Ramon Lazcano (*Ravel-scènes*, avec l'Instant Donné) et Antonio

Juan-Marcos (*Paesaggi Corporei*, avec les Folies Françaises).

Passionnée par la musique de chambre vocale, elle explore les possibilités du récital à travers plusieurs duos, abordant ainsi un large répertoire intimiste allant de la monodie accompagnée du XVII^e siècle à la musique contemporaine. Avec la harpiste Clara Izambert-Jarry, elle s'attache à redonner vie à la romance du début du XIX^e siècle.

Sa discographie riche et variée inclut trois récitals: *Buxtehude* avec la Rêveuse (Mirare), *Laborde-Rameau* avec le Trio Dauphine (Evidence Classic) et *Il Pianto della Madonna* avec l'ensemble Desmarest (B Records). Elle est La Musique dans l'enregistrement remarqué de l'ensemble Marguerite Louise (G. Jarry) des *Arts Florissans* de Charpentier (Diamant d'Or d'Opéra Magazine), et Marta dans *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara par le Banquet Céleste (Choc de Classica).

After a few years playing the violin, the soprano Maïlys de Villoutreys discovered singing at the Maîtrise de Bretagne. She then studied at the Conservatoire de Rennes, also obtaining an Italian degree, and was then accepted to the CNSM de Paris, where she obtained her Master's brilliantly in 2011.

Her voice and expressivity quickly led to her specialising in the Baroque repertoire, which she is particularly fond of, and she performed with many renowned ensembles (Pygmalion, Les Musiciens du Louvre, Amarillis, Le Banquet Céleste, Les Folies Françaises, Le Caravansérail, La Rêveuse, Les Surprises...)

In being highly interested in contemporary creation, in recent years she has worked with several composers: Gérard Pesson (*Trois Contes, La Double Coquette*), Ramon Lazcano (*Ravel-scènes*, with L'Instant Donné) and Antonio

Juan-Marcos (*Paesaggi Corporei*, with the Folies Françaises).

As a great vocal chamber music enthusiast, she explores the possibilities a recital has through several duos, thus broaching a wide intimate repertoire ranging from the accompanied monody of the 17th century to contemporary music. With the harpist Clara Izambert-Jarry, she endeavours to bring the Romance of the start of the 19th century to life.

Her rich, varied discography includes three recitals: *Buxtehude* with La Rêveuse (Mirare), *Laborde-Rameau* with the Trio Dauphine (Evidence Classic) and *Il Pianto della Madonna* with the Desmarest ensemble (B Records). She is Music in the notable recording of the Marguerite Louise ensemble (G. Jarry) of *Arts Florissans* by Charpentier (Diamant d'Or d'Opéra Magazine), and Marta in *Maddalena ai piedi di Cristo* by Caldara by the Banquet Céleste (Choc de Classica).

Nach einigen Jahren Geigenunterricht entdeckte die Sopranistin Maïlys de Villoutreys den Gesang in der Maîtrise de Bretagne. Sie studierte am Conservatoire de Rennes, erwarb einen Bachelor in Italienisch und wurde am Conservatoire National Supérieur de Musique von Paris aufgenommen, wo sie 2011 ihren Master mit Auszeichnung bestand.

Aufgrund ihrer Stimme und ihrer Ausdruckskraft spezialisierte sie sich schnell auf das Barockrepertoire, das sie besonders liebt, und trat mit zahlreichen renommierten Ensembles auf (Pygmalion, Les Musiciens du Louvre, Amarillis, Le Banquet Céleste, Les Folies Françaises, Le Caravansérail, La Rêveuse, Les Surprises...).

Sie interessiert sich lebhaft für zeitgenössisches Schaffen und hat in den letzten Jahren mit mehreren Komponisten zusammengearbeitet: Gérard Pesson (*Trois Contes, La Double Coquette*), Ramon Lazcano (*Ravel-scènes*, mit L'Instant Donné) und Antonio Juan-

Marcos (*Paesaggi Corporei*, mit Les Folies Françaises).

Mit ihrer Leidenschaft für vokale Kammermusik erkundet sie in mehreren Duetten die Möglichkeiten des Recitals und behandelt dabei ein breites, intimes Repertoire, das von der begleiteten Monodie des 17. Jahrhunderts bis hin zu zeitgenössischer Musik reicht. Mit der Harfenistin Clara Izambert-Jarry bemüht sie sich, die Romanze des frühen 19. Jahrhunderts wiederzubeleben.

Ihre reiche und vielfältige Diskographie umfasst drei Recitals: *Buxtehude* mit La Rêveuse (Mirare), *Laborde-Rameau* mit dem Trio Dauphine (Evidence Classic) und *Il Pianto della Madonna* mit dem Ensemble Desmarest (B Records). Sie ist La Musique in der bemerkenswerten Einspielung des Ensembles Marguerite Louise (G. Jarry) der *Arts Florissants* von Charpentiers (Diamant d'Or des Opéra Magazine) und Marta in *Caldaras Maddalena ai piedi di Cristo* durch das Banquet Céleste (Choc de Classica).



Clara Izambert

Clara Izambert

Pour sa saison 2022/2023, Clara Izambert partagera la scène avec la soprano Maïlys de Villoutreys et le comédien Florient Azoulay mais vous pourrez la retrouver à l'Opéra de Lille avec Le Balcon, à la Philharmonie de Sofia avec Paul-Marie Kuzma et Florian Cousin, de même qu'en duo avec l'organiste Frédéric Desenclos. Elle créera une œuvre de David Chaillou aux côtés de Benjamin Lazar. Cette saison sera aussi l'occasion d'un nouveau disque aux côtés de Maïlys de Villoutreys (CVS) et un nouveau podcast sur la harpe (*Les Zinstrus*) avec la journaliste Saskia de Ville (France Musique).

Sur scène en soliste comme chambriste dans des lieux prestigieux tels que le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra de Leipzig, les festivals de Menton, de Deauville, les Flâneries de Reims, Saintes, Clara Izambert se produit auprès d'artistes internationaux comme le Quatuor Ébène, Marielle Nordmann... Elle goûte au répertoire d'orchestre avec l'Opéra de

Paris, Les Siècles, l'Orchestre National de Bordeaux, de Lorraine ou encore de Strasbourg.

Impliquée dans la création contemporaine, Clara Izambert-Jarry est harpiste solo de l'ensemble Le Balcon et travaille aux côtés des compositeurs tels qu'Eric Lebrun, Aurélien Dumont, Arthur Lavandier, Michaël Levinas...

Sa discographie – à l'image de l'artiste plurielle qu'elle est – comprend les *Vingt Mystères du Rosaire* d'Eric Lebrun (Bayard Musique), l'intégrale de la musique sacrée de Théodore Dubois (Aeolus), du répertoire inédit des XVIII^e et XIX^e siècles avec le Trio Dauphine et Maïlys de Villoutreys (Arion/ Evidence Classics/ CVS), *Harp trio* aux côtés de la grande Marielle Nordmann (Evidence Classics) et plusieurs enregistrements symphoniques (Orchestre de Lorraine, Les Siècles, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles).

Après avoir profité de l'enseignement de Marielle Nordmann depuis sa tendre enfance et celui d'Isabelle Moretti au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP), c'est à son tour de transmettre sa passion au Conservatoire d'Amiens (CRR) et à l'École

Nationale Supérieure de Musique de Lille (ENSMD).

Lauréate de la Fondation de France et du Grand Prix Tissier Grandpierre de l'Institut de France, Clara Izambert joue sur une harpe historique George Blaicher et une harpe Style 23 - Lyon & Healy.

For the 2022/2023 season, Clara Izambert will share the stage with the soprano Maïlys de Villoutreys and actor Florient Azoulay. You can also see her at the Lille Opera with Le Balcon, the Sofia Philharmonic with Paul-Marie Kuzma and Florian Cousin, and as a duo with the organ player Frédéric Desenclos. She will also create an original work from David Chaillou alongside Benjamin Lazar. Further highlights of this season include the release of a new record made with Maïlys de Villoutreys (Label Château de Versailles Spectacles) and a new podcast about the harp (*Les Zinstrus*) with the journalist Saskia de Ville (France Musique).

On stage as a soloist or chamber musician in prestigious places such as the Théâtre des Champs-Élysées, Leipzig Opera, the festivals of Menton, Deauville, Les Flâneries de Reims, and Saintes, Clara Izambert performs with international artists like Quatuor Ébène, Marielle Nordmann... She enjoys the orchestra repertoire with the Opéra de Paris, Les Siècles, the Orchestre National de Bordeaux, Lorraine or Strasbourg.

Clara Izambert-Jarry is involved in contemporary creation, and is the solo harpist of the Le Balcon ensemble and works with composers such as Eric Lebrun, Aurélien Dumont, Arthur Lavandier, Michaël Levinas...

Her discography – mirroring the pluralistic artist she is – includes the *Vingt Mystères du Rosaire* by Eric Lebrun (Bayard Musique), the whole collection of the religious music of Théodore Dubois (Aeolus), the previously unheard repertoire of the 18th and 19th centuries with the Trio Dauphine and Maïlys de Villoutreys (Arion / Evidence Classics / CVS), *Harp trio* with the great Marielle Nordmann (Evidence Classics) and several symphonic recordings (Orchestre de Lorraine, Les Siècles, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, the Opéra Royal de Versailles Orchestra).

After having enjoyed being taught by Marielle Nordmann since she was young and then Isabelle Moretti at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP), it was her turn to convey her passion at the Conservatoire d'Amiens (CRR) and the École Nationale Supérieure de Musique in Lille (ENSMD).

Clara Izambert is a prize-winner of the Fondation de France and the Grand Prix Tissier Grandpierre from the Institut de France. She plays a historic George Blaicher harp and a Style 23 – Lyon & Healy harp.

In der Saison 2022/2023 wird Clara Izambert mit der Sopranistin Maïlys de Villoutreys und dem Schauspieler Florient Azoulay auf der Bühne stehen, aber Sie können sie auch an der Opéra de Lille mit *Le Balcon*, in der Philharmonie

von Sofia mit Paul-Marie Kuzma und Florian Cousin sowie im Duett mit dem Organisten Frédéric Desenclos erleben. Sie wird zusammen mit Benjamin Lazar ein Werk von David Chaillou uraufführen. In dieser Saison wird außerdem eine neue

CD mit Mailys de Villoutreys (Label Château de Versailles Spectacles) und ein neuer Podcast über Harfe (*Les Zinstrus*) mit der Journalistin Saskia de Ville (France Musique) veröffentlicht.

Clara Izambert tritt als Solistin und Kammermusikerin an renommierten Orten wie dem Théâtre des Champs-Élysées, der Leipziger Oper, den Festivals von Menton, Deauville, den Flâneries de Reims, Saintes auf und spielt mit internationalen Künstlern wie dem Quatuor Ébène, Marielle Nordmann usw. Sie probiert das Orchesterrepertoire aus mit der Pariser Oper, Les Siècles, dem Orchestre National de Bordeaux, de Lorraine oder Strasbourg.

Clara Izambert-Jarry ist Soloharfenistin des Ensembles Le Balcon und arbeitet mit Komponisten wie Eric Lebrun, Aurélien Dumont, Arthur Lavandier, Michaël Levinas u.a. zusammen.

Ihre Diskographie - ganz im Sinne der vielseitigen Künstlerin, die sie ist - umfasst die *Vingt Mystères du Rosaire* von Eric Lebrun (Bayard Musique), die Gesamtausgabe der geistlichen

Musik von Théodore Dubois (Aeolus), unveröffentlichtes Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts mit dem Trio Dauphine und Mailys de Villoutreys (Arion/Evidence Classics/ CVS), *Harpe trio* an der Seite der großen Marielle Nordmann (Evidence Classics) und mehrere symphonische Aufnahmen (Orchestre de Lorraine, Les Siècles, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles).

Sie wurde seit ihrer Kindheit von Marielle Nordmann und Isabelle Moretti am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) unterrichtet und ist nun an der Reihe, ihre Leidenschaft am Conservatoire d'Amiens (CRR) und an der École Nationale Supérieure de Musique de Lille (ENSMD) weiterzugeben.

Clara Izambert ist Preisträgerin der Fondation de France und des Grand Prix Tissier Grandpierre des Institut de France. Sie spielt auf einer historischen George Blaicher-Harfe und einer Harfe Style 23 - Lyon & Healy.



Mailys de Villoutreys & Clara Izambert, Grand Trianon, Versailles

Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853)

1. *Colas, Colas, sois-moi fidèle, ou La Suite de Monsieur Colas*

Chansonnette, 1813-1815, paroles d'Adolphe Jadin

Colas, Colas, sois-moi fidèle
Conserve-moi toujours ta foi
Il est plus gente pastourelle
Mais non qui t'aime autant que moi

Quand tu venais près du village
Le soir attendre mon retour
J'étais encor naïve et sage
Tu me tins doux propos d'amour
D'avoir écouté ton langage
Dois-je me repentir un jour ?

Colas, Colas...

Dès le matin j'étais parée
De la fleur que tu m'apportais.
Le soir encore à la veillée
Pour une autre, tu l'échangeais.
Depuis trois jours elle est fanée
N'est-il plus de fleurs au bosquet ?

Colas, Colas ...

Tu craignais mon indifférence
Et c'est moi qui t'aime toujours,
Tu faisais serment de constance !
Et tu formes d'autres amours.
N'est-ce donc plus qu'en souvenance
Qu'il est pour moi quelques beaux jours ?

Colas, Colas ...

Colas, Colas, be true to me
Always keep your faith in me
There are shepherdesses more graceful
But none who love you as I do

When you came near the village
Awaiting my evening return
I was yet naïve and good
You spoke sweet words of love
For listening to you speak
Must I one day repent?

Colas, Colas...

In the morning I wore
The flower you brought me
In the evening I waited once again
For you to bring another
Three days ago it wilted
Are there no more flowers in the woods?

Colas, Colas...

You feared me indifferent
Yet it is I who loves you still,
You swore you would be constant!
And now you have new loves.
It is thus no more than a memory
Those few fine days of mine?

Colas, Colas...

Colas, Colas, sei mir treu
Wahre mir stets die Treue
Es gibt liebezendere Hirtinnen
Doch keine, die dich so liebt wie ich

Als du in die Nähe des Dorfes kamst
Abends, um auf meine Rückkehr zu warten,
Ich war noch naiv und brav,
Du sagtest mir süße Worte der Liebe.
Dir zugehört zu haben,
Muss ich das eines Tages bereuen?

Colas, Colas...

Schon am Morgen war ich geschmückt
Mit der Blume, die du mir brachtest.
Noch am Abend bei der Nachtwache,
Hast du sie gegen eine andere getauscht.
Seit drei Tagen ist sie verwelkt,
Gibt es keine Blumen mehr im Gebüsch?

Colas, Colas...

Du hast meine Gleichgültigkeit gefürchtet,
Und ich bin es, der dich immer liebt,
Du gelobtest Beständigkeit!
Und du hast eine andere Liebe.
Gibt es also nur noch in der Erinnerung,
Ein paar schöne Tage für mich?

Colas, Colas...

Sophie Gail (1775-1819)

2. Romance n° 7 « Je sais bien que la jeunesse », couplets 1 & 2

Extrait de *Mademoiselle de Launay à la Bastille*, comédie historique, livret d'Auguste Creuzé de Lesser, Jean-François Roger et Pierre Antoine Jean-Baptiste Villiers, 1813

Je sais bien que la jeunesse
Pour mon cœur n'existe plus :
Je sais bien qu'à la tendresse
Mes droits sont déjà perdus :
Aussi, que dans mon automne,
Notre destin soit lié,
Pour tout l'amour que je donne,
Je ne veux que l'amitié.

En tremblant je vous propose
Un lien qui m'est si cher ;
C'est demander que la rose
Vienne consoler l'hiver.
À mon sort je me résigne :
Je me suis apprécié.
De l'amour je suis peu digne ;
Mais j'ai droit à l'amitié.

I know well that youth
No longer exists in my heart:
I know well that tenderness
Is something I shall no longer know:
And that in my autumn,
Our fates are intertwined,
For any love I give,
I wish only for friendship.

Trembling I offer
A tie so dear to me;
I ask that the rose
Comforts the winter.
I am resigned to my fate:
I have been content with myself.
I am little worthy of love;
But I deserve friendship.

Ich weiß genau, dass die Jugend
Für mein Herz nicht mehr existiert:
Ich weiß wohl, dass für die Zärtlichkeit
Meine Rechte bereits verloren sind:
So soll in meinem Herbst,
Unser Schicksal verbunden sein,
Bei aller Liebe, die ich gebe,
möchte ich nur Freundschaft.

Zitternd schlage ich Euch
Eine Verbindung vor, die mir so teuer ist;
Es ist die Bitte, dass die Rose
Den Winter trösten kommt.
In mein Schicksal füge ich mich:
Ich habe mich selbst geschätzt.
Der Liebe bin ich kaum würdig;
Aber ich habe ein Recht auf Freundschaft.

François-Joseph Naderman (1781-1835)

3. Romance n° 4 « En vain les zéphirs caressants », arrangée pour la harpe par Clara Izambert

Deuxième recueil de romances, dédié à Mme Langrand, 1800, poème de Jean-Baptiste Charles Vial

Sophie Gail

4. *N'est-ce pas d'elle*

Romance, 1807

N'est-ce pas d'elle
Que je vous parle à chaque instant?
Eh bien ! c'est d'elle
Que je veux parler plus souvent.
Tout rempli d'elle
Au moindre son j'entends sa voix.
Si je cours au milieu des bois,
C'est après elle.
C'est toujours elle
Que je crois voir dans mon sommeil:
C'est encore elle
Que je retrouve à mon réveil.
Combien près d'elle
Mon cœur s'enivre de plaisir
Rêves, pensers, chansons, désirs:
Tout est pour elle.
M'éloigner d'elle
Est toujours nouvelle douleur.
M'approcher d'elle
Est toujours un nouveau bonheur.
Hélas sans elle
Pourrais-je exister un seul jour?
Si quelqu'un a fixé l'amour,
Ah! c'est bien elle.

Is it not of she
That I speak to you always?
Yes! It is of she
That I wish to speak more often.
She is all around
I hear her voice at the slightest sound.
If I run into the woods,
It is after her.
It is always she
Whom I believe I see in my sleep:
And she is still there
When I awake.
How, when she is near,
My heart is drunken with joy
Dreams, thoughts, songs, desires:
It is all for her.
To be far away from her
Always brings yet more pain.
To be close to her
Always brings yet more joy.
Alas, without her
Could I exist a single day?
If someone has set love in stone,
Oh! It is she.

Ist sie nicht diejenige,
Von der ich Euch immer erzähle?
Nun, von ihr möchte ich
Am meisten sprechen.
Ganz von ihr erfüllt
Beim leisesten Ton höre ich ihre Stimme.
Wenn ich durch den Wald laufe,
Dann will ich zu ihr.
Sie ist es immer,
Die ich im Schlaf zu sehen glaube:
Sie ist es wieder,
Die ich finde, wenn ich aufwache.
Wie nahe sie mir ist.
Mein Herz berauscht sich an der Lust.
Träume, Gedanken, Lieder, Wünsche:
Alles ist für sie.
Mich von ihr zu entfernen
Ist immer neuer Schmerz.
Sich ihr zu nähern
Ist immer neues Glück.
Doch könnte ich
Ohne sie auch nur einen Tag existieren?
Wenn jemand die Liebe fixiert hat,
Ach, dann ist es sie.

François-Joseph Naderman

5. « Plaisir d'amour », varié pour la harpe

1801

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

6. *An Chloe* · K 524

Poème de Johann Georg Jacobi, 1787

Wenn die Lieb' aus deinen blauen,
Hellen, offenen Augen sieht,
Und vor Lust, hinein zu schauen,
Mir's im Herzen klopft und glüht;
Und ich halte dich und küsse
Deine Rosenwangen warm,
Liebes Mädchen, und ich schließe
Zitternd dich in meinem Arm!
Mädchen, Mädchen, und ich drücke
Dich an meinen Busen fest,
Der im letzten Augenblicke
Sterbend nur dich von sich läßt;
Den berauschten Blick umschattet
Eine düstre Wolke mir;
Und ich sitze dann ermattet,
Aber selig neben dir.

Quand l'amour jaillit du bleu
De tes grands yeux clairs,
Et que la volupté de s'y plonger
Fait battre et s'enflammer mon cœur ;
Quand je t'étreins et que j'embrasse
Ardemment tes joues de rose,
Chère enfant, je tremble
En t'emprisonnant dans mes bras.
Fillette, fillette, quand je te presse
Fort sur mon cœur,
Qui ne te libérera
Qu'au moment de mourir ;
Un nuage lugubre voilera
Mon regard brouillé,
Et je serai là, assis,
Mais heureux à tes côtés.

When love shines from your blue,
bright, open eyes,
and with the pleasure of gazing into them
my heart pounds and glows;
and I hold you and kiss
your rosy, warm cheeks,
lovely maiden, and I clasp
you trembling in my arms,
maiden, maiden, and I press
you firmly to my breast,
which at the last moment,
only at death, will let you go;
then my intoxicated gaze is shadowed
by a gloomy cloud,
and I sit then, exhausted,
but blissful, next to you.

Sophie Gail

7. *L'Attente*

Romance extraite de *Trois romances avec accompagnement*, 1807-1808, poème de
Vincent Campenon

Depuis une heure je l'attends,
Conçoit-il mon impatience ?
A-t-il compté tous les moments

For one hour I have awaited him,
Does he know of my impatience?
Has he counted all the moments

Seit einer Stunde warte ich auf ihn,
Versteht er meine Ungeduld?
Hat er alle Augenblicke gezählt,



Juliette Récamier, dessin d'Alexandre Évariste
Fragonard, 1800

Qui s'écoulet dans notre absence ?
Comment peut-on le retenir
Si longtemps loin de ce qu'il aime ?
Ah ! si j'en juge par moi-même,
Qu'il doit souffrir !

Comme moi, tout l'attend ici.
J'ai pris la parure qu'il aime ;
Voici son livre favori ;
Ces fleurs, je les tiens de lui-même.
Ce siège qui le recevait,
À mes yeux encor le retrace,
Et c'est là que serait sa place,
S'il arrivait.

Mais, pour occuper ses loisirs,
Mon cœur privé de jouissances,
S'entoure en vain de souvenirs,
En vain se berce d'espérances,
Dans ces soins même il se déplaît ;
Oui, pour ceux que la peine accable,
Le souvenir le plus aimable
N'est qu'un regret.

L'attendre et puis le regretter,
Voilà qu'elle est mon existence ;
Faut-il, quand tout vient m'agiter,
Qu'il m'afflige par son absence !
Du mal qu'il me fait aujourd'hui,
Ah ! ce n'est pas moi qui l'accuse ;
J'ai besoin qu'il ait une excuse
Bien plus que lui.

Mais, dans la crainte ou dans l'espoir,
Le temps également s'avance ;
Voici la nuit, et de le voir
Chaque instant m'ôte l'espérance :

That have passed in our absence?
How can one keep him
Away for so long from his beloved?
Oh! I imagine
That he must suffer!

Like me, all awaits him here.
I put on his favourite jewellery;
Here is his favourite book;
It was he who gave me these flowers.
This chair on which he sat,
I can still see him there,
And that shall be his place,
If he arrives.

But to fill his leisure,
My heart deprived of pleasure,
Gathers memories in vain,
Seeks comfort in hope in vain,
Even with this care it is dismayed;
Yes, for those overwhelmed with sorrow,
The gladdest of memories
Is nothing more than regret.

To await him then lament him,
Such is my existence;
When I am shaken by everything,
Must he inflict his absence upon me!
For the pain he causes me today,
Oh! It is not I who accuses him;
I need him to have an excuse
Much greater than he.

But in fear or in hope,
Time still passes by;
Here comes the night, and to see it
Each moment takes away my hope:

Die in unserer Abwesenheit vergehen?
Wie kann man ihn halten?
So lange fern von dem, was er liebt?
Ach, wenn ich es selbst einschätze,
Dann muss er leiden!

Wie ich, so wartet hier alles auf ihn.
Ich habe das Geschmeide angelegt, das er liebt.
Dies ist sein Lieblingsbuch.
Diese Blumen habe ich von ihm selbst.
Dieser Stuhl, auf dem er saß,
In meinen Augen ist er noch da,
Und dort wäre sein Platz,
Wenn er käme.

Aber, um seine Muße zu füllen,
Mein Herz, des Vergnügens beraubt,
Umgibt sich vergebens mit Erinnerungen,
Vergebens wiegt es sich in Hoffnungen,
Selbst in dieser Obhut gefällt es ihm nicht;
Ja, für die, die der Kummer bedrückt,
Ist die lieblichste Erinnerung
Nur ein Bedauern.

Auf ihn warten und es dann bereuen,
Das ist mein Leben;
Muss es sein, wenn mich alles bewegt,
Dass er mich mit seiner Abwesenheit plagt!
Schmerz, den er mir heute versetzt.
Ach, ich bin es nicht, die ihn anklagt;
Ich brauche eine Entschuldigung von ihm,
Viel mehr als er selbst.

Doch, in Furcht oder in Hoffnung,
Schreitet die Zeit ebenfalls voran;
Hier ist die Nacht, und ihn zu sehen
Jeder Augenblick nimmt mir die Hoffnung:

N'importe, j'ai beau m'assurer
Qu'il ne peut plus vers moi se rendre ;
Il est encor doux de l'attendre,
Sans l'espérer.

No matter, reassure myself as I might
That he can no longer come to me;
It is still sweet to await him,
Without expecting him.

Doch wie sehr ich mich auch versichere,
Dass er nicht mehr zu mir kommen kann;
Es ist immer noch süß, auf ihn zu warten,
Ohne auf ihn zu hoffen.

François-Joseph Naderman

8. Fantaisie pour la harpe sur « Ô Pescator » · Œuvre 52

Dédiée à Mlle Angelina comtesse Morszkowska, 1819

(« O pescator dell'onde », barcarolle vénitienne extraite de *La Sérénade*,
opéra-comique de Sophie Gail sur un livret de Sophie Gay, 1818)

Sophie Gail

9. Ronde du diable

1797 (texte extrait du vaudeville *La Tentation de saint Antoine*
d'Antoine-Vincent Arnault, 1794)

Tout atteste et reconnaît
Le pouvoir du diable ;
Dans tout ce qu'on dit et fait,
Est mêlé le diable ;
Plus d'un auteur l'a prouvé
En vers à la diable, ô gué,
En vers à la diable.

L'homme d'esprit a, dit-on,
Tout l'esprit d'un diable ;
Nous disons d'un bon garçon
Qu'il est un bon diable ;
Et de l'honnête homme à pied :

All confirms and recognises
The power of the devil;
In all one says and does,
The devil is involved;
More than one author has proven it
In verse to the devil, oh joy,
In verse to the devil.

A man of spirit has, it is said,
All the spirit of a devil;
We say that a good boy
Is a good devil;
And the honest man on foot:

Alles bezeugt und erkennt
Die Macht des Teufels;
In allem, was man sagt und tut,
Ist der Teufel verwickelt;
Mehr als ein Autor bewies es
In Versen an den Teufel, heidi! heida!
In Versen an den Teufel.

Der Mann von Geist hat, sagt man,
Den ganzen Geist eines Teufels;
Wir sagen von einem guten Jungen
Dass er ein guter Teufel ist;
Und von einem ehrlichen Mann zu Fuß:



Juliette Récamier, miniature de Richard Cosway, 1804

C'est un pauvre diable, ô gué,
C'est un pauvre diable.

Qui désire être cité,
Mène un train de diable ;
N'a pas qui veut pour beauté,
La beauté du diable ;
Plus d'un ouvrage vanté
Ne vaut pas le diable, ô gué,
Ne vaut pas le diable.

Quel est l'homme qui jamais
Ne se donne au diable ?
Les trois quarts de nos projets,
Où vont-ils ? au diable.
Par la queue, oh ! que j'en sais
Qui tirent le diable, ô gué,
Qui tirent le diable.

Is a poor devil, oh joy,
Is a poor devil.

He who desires to be named,
Lives a life of the devil;
Does not want for beauty,
The beauty of the devil;
More than one vaunted work
Is unworthy of the devil, oh joy,
Is unworthy of the devil.

What man has never
given himself to the devil?
Three quarters of our plans,
Where do they go? To the devil.
By the tail, oh! I know those
Who pull the devil, oh joy,
Who pull the devil.

Er ist ein armer Teufel, heidi! heida!
Er ist ein armer Teufel.

Wer wünscht, zitiert zu werden,
Führt einen Teufelszug;
Hat nicht, wer will, zur Schönheit,
Die Schönheit des Teufels;
Mehr als ein gerühmtes Werk
Ist des Teufels nicht wert, heidi! heida!
Ist des Teufels nicht wert.

Welcher Mensch hat sich noch niemals
Mit dem Teufel eingelassen?
Drei Viertel unserer Pläne,
Wohin gehen sie? zum Teufel.
Am Schwanz, oh, soviel weiß ich,
Ziehen sie den Teufel, heidi! heida!
Ziehen sie den Teufel.

10. *Air du Chanoine de Milan, ou Le Souper impromptu*

1810, extrait de la comédie homonyme d'Alexandre Duval, 1796

La belle Ermance, dans Ferrare,
Aimait un très joli garçon ;
Mais hélas ! son tuteur avare,
Lui fit épouser un barbon.
Le jeune amant, dans sa détresse,
Exécute un projet plaisant,
Il meurt : et pour voir sa maîtresse,
Vient sous l'habit d'un revenant.

La douleur d'Ermance est si forte,
Que l'époux la garde en tremblant.
Tout-à-coup on frappe à la porte,

The beautiful Ermance, in Ferrara,
Loved a very handsome boy;
But alas! Her miserly guardian,
Made her marry an old man.
The young lover, in his distress,
Carried out a pleasant plan,
He died: and to see his mistress,
Returned in the form of a revenant.

Ermance's pain was so severe,
That her husband kept her, trembling.
When suddenly there was a knock at the door,

Die schöne Ermance in Ferrara,
Liebte einen sehr hübschen Knaben;
Doch ach, ihr geiziger Vormund,
Ließ sie einen Tölpel heiraten.
Der junge Liebhaber, in seiner Not,
Führt einen trefflichen Plan aus,
Er stirbt: und um seine Geliebte zu sehen,
Kommt er im Gewand eines Wiedergängers.

Der Schmerz von Ermance ist so groß,
Der Bräutigam hält sie zitternd fest.
Plötzlich klopft es an der Tür,

Paraît un grand fantôme blanc :
L'époux frémit, l'effroi l'accable,
Ermance a revu son amant ;
Et sans craindre d'aller au diable,
S'enfuit avec le revenant.
Après cela jamais, d'Ermance,
On n'a pu savoir le destin ;
Mais, si l'on en croit l'apparence,
Elle aurait fait mauvaise fin.
Voyez pourtant la calomnie,
Chacun dit que, depuis ce temps,
Tous les vieux maris d'Italie
Craignent beaucoup les revenants.

And a large white ghost appeared:
The husband quivered, fear overcame him,
Ermance had seen her love again;
And without fear of the devil,
Fled with the revenant.
After that, Ermance's
Fate remained unknown;
But if one is to believe appearances,
She came to an evil end.
Yet see the calumny,
All say that, since then,
All the old husbands of Italy
Fear revenants greatly.

Ein großer weißer Geist erscheint:
Der Bräutigam zittert, der Schrecken überwältigt
ihn,
Ermance hat ihren Geliebten wiedergesehen;
Und ohne Angst, zum Teufel zu gehen,
Flieht sie mit dem Wiedergänger.
Danach nie wieder
Konnte man Ermance's Schicksal erfahren;
Aber, wenn man der Erscheinung glaubt,
Hätte sie ein böses Ende genommen.
Doch angesichts der Verleumdung,
Sagt jeder seit dieser Zeit, dass
Alle alten Ehemänner in Italien
Sich sehr vor Wiedergängern in Acht nehmen.

Louis-Emmanuel Jadin

11. *La Mort de Werther*

1794

Seul au milieu de la Nature,
Je veille, hélas, lorsque tout dort.
Pour calmer les maux que j'endure,
J'attends le sommeil de la mort.
C'en est fait, il faut que je meure.
Plomb fatal, viens à mon secours.
J'entends sonner ma dernière heure.
Ma Charlotte, adieu pour toujours.

Alone surrounded by Nature,
I stay awake, alas, when everything sleeps.
To ease the ills I endure,
I await sleep, the sleep of death.
What's done is done, I must die.
Deadly lead, come, come to my aid.
I await my final hour.
My Charlotte, goodbye forever.

Allein inmitten der Natur,
Ich wache, ach, wenn alles schläft.
Um die Schmerzen zu lindern, die ich erleide,
Warte ich auf den Schlaf, den Schlaf des Todes.
Es ist geschehen, ich muss sterben.
Verhängnisvolles Blei, komm, komm mir zu Hilfe!
Ich höre meine letzte Stunde schlagen.
Meine Charlotte, lebe wohl für immer.

Jean-Louis Adam (1758-1848)

12. *Charlotte sur le tombeau de Werther*, couplets 1 & 2

Romance extraite du 5^e *Recueil de romances et chansons avec accompagnement*, 1797

Couvre-toi de deuil ô Nature !
Ton fils, ton bien aimé n'est plus !
Peux-tu le souffrir sans murmure ?
Mes cris hélas ! sont superflus.
Mort affreuse ! vois ton ouvrage,
Jouis d'avoir tranché des jours
Dont ton impitoyable rage,
N'eut jamais dû finir le cours.

Faut-il donc dévorer mes larmes ?
Werther, il n'y faut plus penser,
Devoir cruel, de mes alarmes,
Cesseras-tu de t'offenser ?
Ah ! dans la peine qui m'obsède,
La raison me parle trop bas.
Werther n'est plus, le devoir cède,
Et l'amour seul guide mes pas.

Cover yourself in grief, oh Nature!
Your son, your beloved is no more!
Can you suffer without a whisper?
My cries, alas! Are superfluous.
Awful death! See what you have done,
Rejoice in severing the days
Which your merciless rage,
Should never have brought to an end.

Must I then swallow my tears?
Werther, I must think of no more,
Cruel duty, of my alarms,
Will you cease to take offence?
Oh, in the sorrow that haunts me,
Reason speaks to me too softly.
Werther is no more, duty cedes,
And love alone guides my footsteps.

Bedecke dich mit Trauer, o Natur!
Dein Sohn, dein Geliebter ist nicht mehr!
Kannst du das ohne Murren ertragen?
Meine Schreie sind leider überflüssig.
Schrecklicher Tod, sieh dein Werk,
Erfreue dich daran, die Tage zerteilt zu haben,
Von denen deine unbarmherzige Wut,
Nie hätte den Lauf beenden sollen.

Soll ich meine Tränen verschlingen?
Werther, du darfst nicht mehr daran denken,
Grausame Pflicht, meine Ängste,
Wirst du aufhören, dich zu kränken?
Ach, in dem Schmerz, der mich bedrückt,
Die Vernunft spricht zu leise zu mir.
Werther ist nicht mehr, die Pflicht weicht,
Und die Liebe allein leitet meine Schritte.

Sophie Gail

13. *Il faut mourir*

Romance extraite des *Six romances tirées des Chevaliers de la Table ronde*, dédiées à
Mme Silvestre, 1812, poème d'Auguste Creuzé de Lesser

Il faut mourir, illustrant ma mémoire,
J'aurais voulu plus tard perdre le jour.
Je n'aurai pas assez connu la gloire,

I must die, to illustrate my memory,
I would have liked later to lose the day.
I have not seen enough glory,

Ich muss sterben, meinem Andenken Glanz geben,
Ich hätte gerne später den Tag verloren.
Ich werde nicht genug Ruhm erfahren haben,

Je n'aurai pas même connu l'amour.
Il faut mourir.
Votre présence à toujours m'est ravie,
Jeunes beautés, objets charmants et doux
Ah ! si le sort eût prolongé ma vie
Combien j'aurais aimé l'une de vous :
Il faut mourir.

I have not even known love.
I must die.
Your unending presence has delighted me,
Young beauties, sweet and charming things
Oh! If fate had prolonged my life
How I would have loved one of you:
I must die.

Ich werde nicht einmal die Liebe gekannt haben.
Ich muss sterben.
Eure Gegenwart ist mir für immer genommen,
Junge Schönheiten, liebliche und süße Dinge.
Ach, hätte das Schicksal doch mein Leben
verlängert,
Wie sehr hätte ich eine von euch geliebt!
Ich muss sterben.

François-Adrien Boieldieu (1775-1834)

14. Romance n° 17 « Les Souvenirs », arrangée pour la harpe par
Clara Izambert
1803

Jean-Louis Adam

15. *Les Regrets*

Romance, extraite du 5^e *Recueil de romances et chansons avec accompagnement*,
1797, paroles du citoyen Pierre-Louis Ginguené

Trompeuse et trop chère image,
Qui longtemps fit mon bonheur,
Quand mon amant se dégage,
Dois-tu rester dans mon cœur.
C'est dans ces lieux,
Qu'il vint s'offrir à mes yeux,
Mais en vain je vous rappelle
Jour délicieux ;
Trop heureux jours,
Où dans ses tendres discours,
Il promettait l'infidèle
De m'aimer toujours.

Deceptive and costly image,
That long made me happy,
When my love pulls away,
Must you remain in my heart.
It is here
That he offers himself to me,
But I call for you back in vain
Delicious day;
Oh happy days,
Where in his tender words,
He promised, the faithless,
To love me forever.

Trügerisches und zu liebes Bild,
Das lange Zeit mein Glück war,
Wenn mein Geliebter sich von mir löst,
Sollst du in meinem Herzen bleiben.
Dies ist der Ort, wo
Er sich meinen Augen anbot,
Doch umsonst erinnere ich dich
Köstlicher Tag;
Allzu glückliche Tage,
Wo er in seinen zärtlichen Reden
Versprach, der Untreue,
Mich immer zu lieben.



Juliette Récamier, dessin de Pulchérie de Valence,
XIX^{ème} siècle

Trompeuse...

Si ma douleur
Peut ranimer son ardeur,
Amour ! ô toi que j'implore,
Je bénis ta rigueur,
Mais quand il fuit loin de moi,
Quand d'une autre il suit la loi,
Hélas ! qui pourrait encore
Me rendre sa foi.

Trompeuse...

Deceptive...

If my pain
Can revive his ardour,
Love! Oh I implore,
I bless your rigour,
But when he fled far away from me,
When he follows the law of another,
Alas! What could yet
Restore his faith in me.

Deceptive...

Trügerisch ...

Wenn mein Schmerz
Seine Glut neu entfachen kann,
Liebe, o du, ich flehe dich an!
Ich segne deine Strenge,
Doch wenn er von mir flieht,
Wenn er dem Gesetz einer andern folgt,
Weh mir, wer könnte mir dann noch
Seine Treue wiederbringen.

Trügerisch...

Wolfgang Amadeus Mozart

16. Abendempfindung an Laura · K 523

Poème attribué à Joachim Heinrich von Campe, 1787

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz;
So entflieh'n des Lebens schönste Stunden,
Flieh'n vorüber wie im Tanz!

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab.
Aus ist unser Spiel! des Freundes Träne
Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht – mir weht, wie Westwind leise,
Eine stille Ahnung zu –
Schließ' ich dieses Lebens Pilgerreise,
Fliege in das Land der Ruh'.

Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen,
Trauernd meine Asche seh'n,
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen

C'est le soir, le soleil a disparu,
Et la lune brille de son éclat d'argent,
Ainsi disparaissent les plus belles heures de la vie,
Qui s'enfuient au loin comme une danse.

La scène bariolée de l'existence s'évanouira
Bientôt, et le rideau tombera;
La partie est finie, les larmes de notre ami
Baignent déjà notre tombe.

Bientôt peut-être (le souffle d'un doux présage
M'arrive léger comme un vent d'ouest),
Achèverai-je le pèlerinage,
Et m'envolerai-je vers le pays du repos.

Quand alors vous pleurez sur ma tombe,
Tristes de contempler mes cendres,
Alors, ô amis, je vous apparaîtrai

Evening comes, the sun hath left the sky,
And the moon casts silvery beams;
So it goes that life's finest hours fly -
They but dance away, it seems.

Soon fly life's colorful scenes to their end,
The curtain comes rolling down;
Our play is done, and tears of a friend
flow fast on our burial ground.

Soon perhaps (now o'er me drifts an image,
Like a zephyr from the west),
I shall be released from life's pilgrimage,
and fly to the Land of Rest.

If thou shouldst then beside my graveside weep,
My ashes sadly viewing,
Then, O friends, I shall appear with thee

Und will Himmel auf euch weh'n.
Schenk' auch du ein Tränchen mir
Und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab;
Und mit deinem seelenvollen Blicke
Sieh dann sanft auf mich herab.
Weih' mir eine Träne und ach!
Schäme dich nur nicht, sie mir zu weih'n,
O sie wird in meinem Diademe
Dann die schönste Perle sein.

Et ferai sur vous souffler l'empyrée.
Offre-moi toi aussi une petite larme
Et cueille une violette pour ma tombe.
Et baisse tes yeux remplis de ton âme
Pour regarder doucement vers moi.
Verse une larme sur moi, ah! sans honte
Pleure sur mon sort;
Ô, ta larme sera de mon diadème
La perle la plus belle.

As Heaven's breath o'er the wafting.
Grant me, dear, also thy tears,
And pluck a violet for me, for my grave,
And look down kindly upon me there,
With thy warm and soulful gaze.
Consecrate one tear to me, and oh! Then
Feel no shame crying thus for me,
For thy tear shall shine my diadem,
And my fairest pearl shall be!

Sophie Gail

17. *L'Heure du soir*

Romance, dédiée à M. P. Petit, 1808 (texte extrait du poème *Emma et Éginard, ou La Vengeance de Charlemagne* de Charles-Hubert de Millevoye)

Heure du soir, heure paisible et sombre
Descends des airs sur ton char nébuleux,
Éteins du jour le disque lumineux,
Et verse-nous les bienfaits de ton ombre.
Pour qui d'absence a gémi tout le jour,
Heure du soir est aurore d'amour.
Dès qu'entrouvrant la porte orientale
L'aube vermeille a réjoui les cieux,
De nos forêts l'hôte mélodieux
Vient saluer l'étoile matinale.
Mais pour deux cœurs séparés tout le jour,
Heure du soir est aurore d'amour.

Evening hour, peaceful and sombre hour
Come down from the sky on your chariot of clouds,
Put out the bright disc of day.
And bestow on us the goodness of your shadow.
For he who has moaned all day with absence,
The evening hour is the dawn of love.
When the gates of the East open
The vermilion dawn has delighted the skies,
From our forests the melodious guest
Greets the morning star.
But for two hearts separated all day,
The evening hour is the dawn of love.

Abendstunde, friedliche, dunkle Stunde
Fahre auf deinem nebligen Wagen aus den Lüften herab,
Lösche des Tages helle Scheibe,
Und gieße uns die Wohltaten deines Schattens aus.
Denen, die den ganzen Tag über Abwesenheit stöhnen,
Ist die Abendstunde die Morgenröte der Liebe.
Sobald sich das östliche Tor öffnet
hat die Morgenröte den Himmel erfreut,
Aus unseren Wäldern kommt der melodische Gast,
um den Morgenstern zu begrüßen.
Doch für zwei Herzen, die den ganzen Tag getrennt waren,
Ist die Abendstunde die Morgenröte der Liebe.

Wolfgang Amadeus Mozart

18. *Oiseaux si tous les ans* · K 307

Poème d'Antoine Ferrand, 1777-1778

Oiseaux, si tous les ans
Vous quittez nos climats,
Dès que le triste hiver
Dépouille nos bocages,
Ce n'est pas seulement
Pour changer de feuillages,
Ni pour éviter nos frimats.
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer
Qu'à la saison des fleurs ;
Et quand elle est passée
Vous la cherchez ailleurs
Afin d'aimer toute l'année.

You birds, if every year
you leave our climates
as soon as the sad winter
strips our groves.
It isn't solely
for a change of foliage
or to avoid our foggy winter weather.
But your destiny
simply doesn't allow you to enjoy love
beyond the season of flowers.
For when she is gone,
you look for another place
to love all year long.

Wo tauscht ihr Vögelein
Mit jedem Jahr den Hain
Und sucht, weht's kalt herauf,
Den mildern Himmel auf.
Doch macht es nicht allein
Der Himmel und der Hain,
Dass ihr euch dieses Wechsels erfreut.
Es gönnt euch das Geschick
Sonst nicht der Liebe Glück
Als in der Blütenzeit.
Ist diese hier vorbei,
Sucht ihr, wo sonst sie sei
Und liebet so Jahr aus Jahr ein.

Nicolas-Charles Bochsa (1789-1856)

19. *Mon cœur soupire* de Mozart, varié pour la harpe

1810, «Voi che sapete», «Romance de Chérubin» extraite des *Noces de Figaro* de Mozart

Sophie Gail

20. Tyrolienne «Celui qui sut toucher mon cœur», Tyrolienne
1815, poème de Sophie Gay

Celui qui sut toucher mon cœur,
Jurait d'aimer toute la vie,
Mais, hélas ! c'était un trompeur,
Celui qui sut toucher mon cœur.
La, la, la...

Il se plaignait de ma rigueur,
Moi, je pleure sa perfidie,
Et ce temps où, pour mon bonheur,
Il se plaignait de ma rigueur.
La, la, la...

S'il abjurait cruelle erreur ?
S'il revenait à son amie ?
Ah, toujours il serait vainqueur,
S'il abjurait cruelle erreur !
La, la, la...

He who touched my heart,
Swore his love for life,
But, alas! He was deceitful,
He who touched my heart,
La, la, la...

He complained of my rigour.
I weep at his treachery,
And the time when, for my happiness,
He complained of my rigour.
La, la, la...

Were he to recant this cruel error?
Were he to return to his beloved?
Oh, he would forever be the victor,
Were he to recant this cruel error!
La, la, la...

Der, der mein Herz zu berühren wusste,
Schwor, das ganze Leben zu lieben,
Aber ach, er war ein Betrüger,
Der, der mein Herz zu berühren wusste.
La, la, la...

Er klagte über meine Strenge,
Ich traure um seine Treulosigkeit,
Und zu dieser Zeit, um meines Glückes willen,
Klagte er über meine Strenge.
La, la, la...

Wenn er abschwören würde, grausamer Irrtum?
Wenn er zu seiner Freundin zurückkehrt?
Ach, immer würde er siegen,
Wenn er abschwören würde, grausamer Irrtum!
La, la, la, la...

Jean-Paul-Égide Martini (1741-1816)

21. *Le Pleureur*

Extrait du *Quatrième recueil de petits airs de chant avec accompagnement*, dédié à la
citoyenne Théis Pipelet, 1794

On baill' son cœur à la franquette
On n'a qu' ça on veut que c' soit bien,
Puis c' qui m'arriv' avec Perette,
On compt' sur queuq' chos' on n'a rien.

One bestows their heart with ease
It is all one has, one wishes it well,
Then, as with I and Perette,
One counts on something for nothing.

Man schenkt ihr sein Herz.
Man hat nur das, man will, dass alles gut ist,
Und dann passiert mir das mit Perette,
Man verlässt sich auf Etwas, aber man hat nichts.

Queste' qu'auroit dit qu' c'étoit trompeuse
Ça n'avoit pas d'malice un brin.
Oh les fill' c'est toujours changeuse
C'est ça qui cause mon chagrin
On baill' son cœur à la franquette...
V'la q' vous nommais un serquetaire
V'la qu' Perette en a l'œil tenté
V'la qu' ça fait bien mieux son affaire
V'la qu' l'amour va de son coté
On baill' son cœur à la franquette...

Who would have known that it was deceptive
There was not a touch of trickery.
Oh, girls are always changing
That is what causes my sorrow.
One bestows their heart with ease...
This is what you call a secretary
This is what tempted Perette's eye
This is what suits her much better
This is how love goes its own way
One bestows their heart with ease...

Hätte ich sagen sollen, dass es trügerisch war?
Es war kein bisschen böseartig.
Oh, die Mädchen sind immer wechselhaft.
Deshalb habe ich Kummer.
Man schenkt ihr sein Herz...
Und nun haben Sie einen Sekretär.
Und Perette hat ein Auge auf ihn geworfen.
Das passt ihr viel besser,
Jetzt wechselt die Liebe auf seine Seite.
Man schenkt ihr sein Herz...

Sophie Gail

22. Air n° 5 « Mon cher Frontin »

Extrait des *Deux Jaloux*, comédie, livret de Jean-Baptiste-Charles Vial, 1813

Mon cher Frontin, que de Lucie
J'obtiens un secret rendez-vous.
Ah ! je payerais de ma vie,
Un moment si cher et si doux.
La voir, lui dire que je l'aime,
Peindre l'excès de mon amour,
Espérer de sa bouche même
L'aveu du plus tendre retour.
Mon cher Frontin...

My dear Frontin, from Lucie
I may have a secret meeting.
Oh! It will cost me my life,
Such a dear and sweet moment.
To see her, to tell her I love her,
To paint the excesses of my love,
To hope from her very lips
The most tender avowal in return.
My dear Frontin...

Mein lieber Frontin, von Lucia
Ein geheimes Rendezvous zu bekommen,
Würde ich ach mit meinem Leben bezahlen.
Ein so teurer und süßer Augenblick.
Sie zu sehen, ihr zu sagen, dass ich sie liebe,
Das Übermaß meiner Liebe schildern,
Aus ihrem Mund selbst
Das Geständnis der zärtlichsten Rückkehr erhoffen.
Mein lieber Frontin...



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.

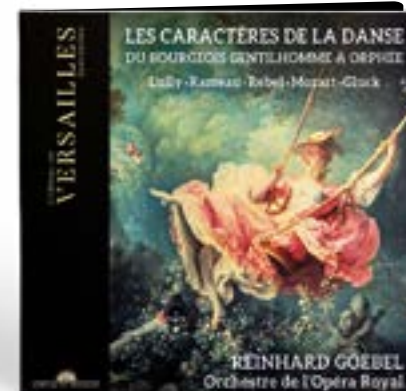
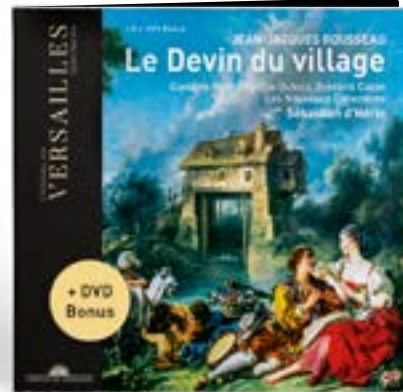
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

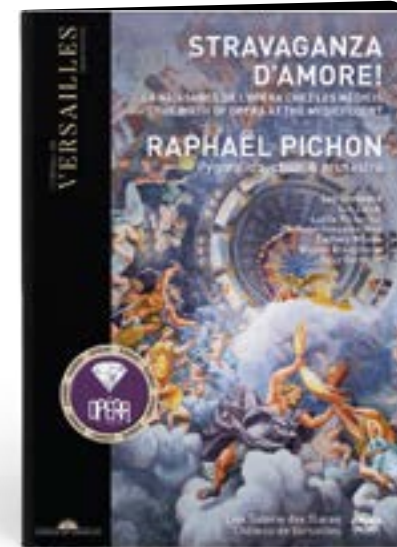
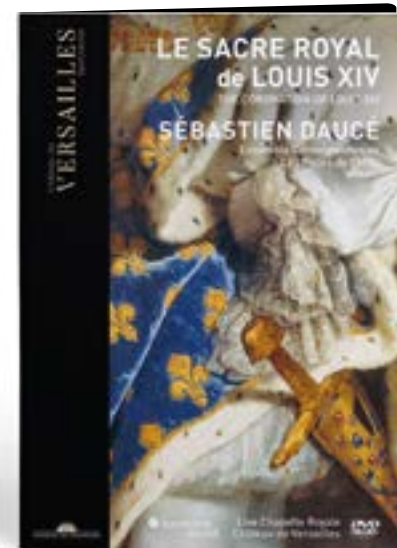
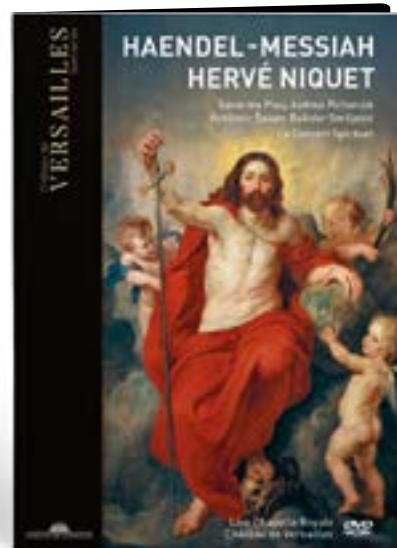
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

Enregistré du 5 au 8 octobre 2021 à l'Église de Brosses.

Prise de son, direction artistique, mixage
et mastering : Camille Frachet
Photographie : Mathieu Spadaro

Harpe historique George Blaicher (ca. 1800-1820)
Diapason 430 Hz

Traductions anglaises et allemandes : ADT
International

Traductions françaises des textes de *An Chloë et
Abendempfindung an Laura* : Traduction Jean-Marc
Berns

Co-production Cité de la Voix

Remerciements :

La Cité de la Voix : François Delagoutte, Éric le Bihan,
Clémence Michoud, Arthur Bové et Louis Quéant
Château Versailles Spectacle : Laurent Brunner,
Graziella Vallée et Bérénice Gallitelli, Hervé Audéon,
Camille Frachet, Alphonse Cemin, Sébastien
Boissenot -descendant de Sophie Gail-, Le Marquis
de pianoforte, La mairie de Brosses et son maire
M. Florian Spevak, Le Chanoine Joseph Nadlonek
et la paroisse Saint Potentien, l'Association des Amis
de l'église de Brosses, son président François Grall,
ses vice-présidents M. et Mme Delval, sa trésorière
Mireille Jumeau et sa secrétaire Joëlle Grall.

Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
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**

Couverture : *Juliette Récamier*, François Gérard, 1802. ;
p. 15, 53, 57, 62 © Mathieu Spadaro ;
p. 5, 16, 27, 33, 39, 51, 52, 66, 68, 72 © Domaine public ;
p. 78 © Thomas Garnier ; p. 82 © Agathe Poupény ;
4ème de couverture : © Mathieu Spadaro

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES





Mailys de Villoutreys & Clara Izambert, Grand Trianon, Versailles