

Château de

VERSAILLES

Spectacles

LES CARACTÈRES DE LA DANSE DU BOURGEOIS GENTILHOMME À ORPHÉE

Lully • Rameau • Rebel • Mozart • Gluck



REINHARD GOEBEL
Orchestre de l'Opéra Royal

MENU

LES CARACTÈRES DE LA DANSE

70'06

Florilège de pièces à danser de Lully, Rebel, Rameau, Gluck & Mozart – *Highlights*

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) – *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670

1	Ouverture	3'06
2	Les Maîtres à danser – Gravement	1'45
3	Canaries pour les mêmes	1'00
4	I. Entrée : Marche	2'10
5	Réjouissance : Chaconne Italienne	1'52

Jean-Féry Rebel (1666-1747) – *Les Caractères de la Danse*, 1715

6	Prélude	0'32
7	Courante	0'27
8	Menuet	0'15
9	Bourrée	0'24
10	Chaconne	0'58
11	Sarabande	0'53
12	Gigue	0'31
13	Rigaudon	0'16
14	Passepied	0'26
15	Gavotte	0'36
16	Sonate	0'41
17	Loure	0'14
18	Musette	1'42
19	Sonate	1'21

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – *Pygmalion*, 1748

20	Ouverture	4'49
21	Air des différents Caractères – Très lent	0'40
22	Gavotte gracieuse	0'12
23	Menuet	0'16
24	Gavotte gaie	0'16
25	Chaconne vive	0'27
26	Loure très grave	0'38
27	Passepied vif	0'22
28	Rigaudon vif	0'37
29	Sarabande	2'21
30	Tambourin	1'14
31	Air gay	2'19

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) – *Orphée et Eurydice*, 1762

32	Ouverture – Allegro motto	3'14
33	Pantomime	3'38
34	Maestoso	1'24
35	Air de Furies – Vivement	4'21
36	Ballet des Ombres heureuses – Lent très doux	7'10
37	Air vif	4'02

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1794) – *Idomenée - Balletmusik KV367*, 1781

38	Chaconne pour le Ballet	3'38
39	Larghetto pour Madame Hartig	2'14
40	La Chaconne, qui reprend	2'36
41	Pas seul de Mr Le Grand	4'10



Reinhard Goebel & l'Orchestre de l'Opéra Royal

Orchestre de l'Opéra Royal

Reinhard Goebel, direction

Violons I

Stefan Plewniak, violon solo
Ludmila Piestrak
Anna Markova
Rebecca Gormezzano
Raphaël Aubry
David Rabinovici
Kledis Rexho

Violons II

Reynier Guerrero
Rozarta Luka
Sophie Dutoit
Cibeles Bullen Munoz
Giorgia Simbula

Alto

Marco Massera
Alexandra Brown
Wojtek Witek
David Glidden
Maialen Loth
Joel Oechslin

Cellos

Claire Lise Demettre
Thibault Reznichak
Lucile Perrin
Hélène Richaud
Natalia Timofeeva
Iris Guemy

Basses

Nathanel Malnoury
Hugo Abraham

Flûtes

Nicolas Bouils
Julie Huguet

Hautbois

Diego Nadra
Michaela Hrabankova

Bassons

Alexandre Salles
Emmanuel Vigneron

Cors

Edouard Guittet
Alexandre Fauroux

Trompettes

Christophe Eliot
Johann Nardeau

Trombones

Vincent Brard
Aurélie Serre
Frédéric Lucchi

Timbales

Dominique Lacomblez

Clavecin

Andrea Marchiol



Le Roi danse ou Louis XIV en Apollon, costume pour le Ballet Royal de la Nuit, Anonyme, 1653

Les Caractères de la Danse

Par Reinhard Goebel

Louis XIV a régné sur la France de 1643 à 1715, soit 72 ans en tout. Les deux dernières décennies de la vie du souverain ont été assombries par la mort, le deuil, l'inertie et l'insécurité dynastique – mais la France, telle qu'elle est vécue et connue de l'extérieur, est fondamentalement marquée par le Roi Soleil dans la conscience collective de ses voisins, si bien que les années napoléoniennes sont comprises et traitées comme une quantité négligeable.

C'est bien Louis qui, d'une activité incroyable, a secoué le pays entier et soumis tous les aspects de la force créatrice des hommes à sa volonté, pour ainsi former l'État-nation et la conscience nationale de ses citoyens de leur propre valeur : tout porte la marque du passage de Louis le Grand !

Ainsi, sous le patronage du souverain et par exclusion délibérée de toute influence italienne alors méprisée, les arts ont acquis une image nationale. Il n'était d'ailleurs pas nécessaire d'exclure d'autres influences : elles n'existaient pas, puisque, à cause de leurs troubles internes, les États voisins ne dégageaient que catastrophe et chaos.

L'académisation de la scène artistique, jusqu'alors totalement libre et se formant quelque part en marge de la société, est pour le roi un point essentiel de sa vision en même temps qu'un moyen de contrôle. À l'exemple des manufactures, des règles fixes furent établies pour l'admission dans les académies artistiques, mais surtout, dans la continuation de ces règles, la formation fut standardisée.

Ce n'étaient pas seulement des produits industriels, ou des articles de luxe que Louis XIV entendait exporter, mais aussi et surtout une attitude, une posture à l'égard de la vie, un savoir-vivre, des bonnes manières et la langue française comme *lingua franca* de la classe supérieure européenne.

Si la danse était un élément obligatoire de l'éducation noble depuis la Renaissance, au même titre que l'équitation, l'escrime et un peu la musique, ainsi que l'art oratoire et quelques connaissances de l'architecture et de la peinture, son enseignement s'est professionnalisé avec la création de l'Académie royale de danse en 1661 et a été élevé au rang de tâche d'État, dont l'importance résonne encore dans les immenses articles de l'*Encyclopédie* imprimée en 1751. Cet établissement de l'Académie de danse fut d'ailleurs le premier acte de gouvernement du jeune roi après sa prise de pouvoir – absolu – à la mort de Mazarin. Il existait d'ailleurs en 1700 une notation des pas de danse et des mouvements des bras comparable à la notation musicale au sens large, imprimée et éditée par le maître de ballet parisien Feuillet, mais basée sur le travail préliminaire de Monsieur Beauchamp. Né en 1635, ce dernier avait travaillé avec tous les maîtres

de la première époque – Cambert, Molière et Perrin – et avait chorégraphié la totalité des opéras et ballets de la Cour royale jusqu'en 1686.

En 1681, les premières danseuses apparurent sur les scènes parisiennes; non pas des femmes, mais des jeunes, parfois de très jeunes filles. Alors que l'élément guerrier, viril avait auparavant prévalu, la mention de noms masculins s'estompa: les Demoiselles Prévost, Sallé et Camargo commencèrent à attirer l'attention de la presse et du public.

La pièce pour la première apparition soliste de ces jeunes filles fut après 1715 l'œuvre *Les Caractères de la Danse* de Jean-Féry Rebel, un élève de Lully qui devait entrer dans l'histoire vingt ans plus tard avec son *Chaos* (une œuvre entre-temps de nouveau au répertoire). D'ailleurs, le nombre de danses présentées ici (parfois sous forme de courts extraits) s'explique par le souhait du Roi Soleil que toutes les provinces de France devaient être représentées à la Cour par une danse typique.

Comme toutes ces danses ont un tempo caractéristique et, surtout, un profil (figure et mouvement clairement définis), *Les Caractères* est vite devenu un morceau de concours pour les danseurs – non seulement

à Paris, mais aussi à Londres et à Dresde. Aussi, bien que l'on prétende toujours que l'œuvre soit complètement nouvelle, elle est basée sur la première scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière et Lully: l'entrée du maître de danse donnant à Monsieur Jourdain un bref aperçu de son art et de ce qu'il faut apprendre. D'ailleurs, il se dispute immédiatement avec le maître de musique pour savoir, de la musique ou de la danse, quel art est le plus important.

Le futur premier violon de la cour de Dresde, Johann Georg Pisendel, copia l'œuvre de Rebel lors de son séjour à Paris en 1714 et transmit à la collection royale de Dresde la seule partition complète, car la version imprimée à Paris en 1715 omet l'impression des parties médianes, nommées « parties », comme il était d'usage pour la musique imprimée française de ce temps. Et si nous ne surestimons pas tous les indices, Johann Sebastian Bach, qui était en échange constant avec Pisendel, doit également avoir connu l'œuvre: outre la similitude thématique et de motif des courantes de Rebel et de la *suite pour orchestre n° 1* de Bach – BWV 1066 – c'est l'écriture du passe-pied dans les deux œuvres en 3/4, au lieu de la notation habituelle en 3/8, qui nous y fait penser. En outre, la composition de Rebel a

même dû être présente dans la pratique de l'enseignement de Bach, car Johann Philipp Kirnberger – l'un des derniers et en même temps le plus important élève de Bach – écrivit après 1750 une gigantesque composition orchestrale sous le même titre *Les Caractères de la Danse*, œuvre qui attend toujours d'être redécouverte!

Les sociétés humaines ont leurs codes secrets de reconnaissance: si, en anglais, c'est la prononciation du *th* qui non seulement révèle le niveau d'origine du locuteur – bas ou haut – voire même le trahit, c'était dans la société courtoise du XVIII^e siècle sans doute (en plus de ses codes linguistiques) la façon de bouger, de marcher et de se tenir qui distinguait la paysanne de la femme du banquier – des règles de comportement que l'on apprenait avant l'école auprès d'un maître de danse.

Il n'est donc pas surprenant que le Pygmalion de Rameau enseigne à sa statue qui vient de prendre vie, et qui n'a d'ailleurs pas encore de nom (elle maîtrise cependant déjà la langue française, une évidence), d'abord le mouvement, puis la danse. En revanche, le Pygmalion de Johann Christoph Friedrich Bach, à peine plus tardif, rêve éveillé – « bientôt tu diras » – que son

«Elise» lui adresse d'abord un «Je t'aime»: dans la société allemande il n'était nulle-ment question de cours de danse!

Alors que les danses présentées dans les compositions de Lully, Rebel et Rameau étaient toutes du type de celles que l'on aurait pu encore apprendre comme des «dances standards» civilisées dans les écoles de danse bourgeoises du milieu du XX^e siècle, on rencontre dans les danses de Gluck recomposées pour la représentation parisienne de l'*Orphée* en 1774 non seulement une chaconne ratée – nous y reviendrons – mais surtout le célèbre *Air des Furies* dont la chorégraphie a vraisemblablement correspondu à celle d'un bar *Beat & Rock n' Roll* des années 1970: une danse d'expression chaotique, désordonnée, diaboliquement outrée – en contraste avec le *Ballet des ombres heureuses* lui succédant, dont la deuxième partie avec la flûte solo a également été composée à la demande spéciale de Paris.

Cependant, Gluck vieillissant, ayant encore d'énormes difficultés avec la mentalité française, eut beaucoup moins de chance avec la chaconne finale, obligatoire dans les opéras parisiens, c'est pourquoi il fut aidé et conseillé par Pierre-Montan Berton, un compositeur si expérimenté en matière de

chacottes que Louis XVI l'appelait simplement «Monsieur Chaconne».

Il est difficile de savoir si, lors de sa visite à Paris en 1778, Wolfgang Amadeus Mozart assista à une représentation d'*Orphée* ou s'il a pris connaissance de la partition d'une autre manière: après tout, dans la chaconne finale de *Idoménée* – composé pour Munich en 1780/81 – il reprend exactement, et l'exactitude n'est certainement pas un hasard, les premières mesures de la chaconne de Gluck, mais ensuite, dans la suite de sa composition, il va plus loin que tous les modèles possibles et développe le mouvement en un grand ballet en plusieurs parties avec des *pas seuls*, des *pas de deux* et des scènes *tutti*.

Pour l'auditeur moderne, il est bon de savoir que l'ensemble de Munich était identique à l'orchestre de Mannheim où Mozart se voyait déjà secrètement installé et engagé: avec à sa tête Christian Cannabich comme premier violon, les chanteuses Wendling – la «véritable» et celle par alliance – le ténor Raaf, les dames Aloisia et Constanze Weber et une foule d'instrumentistes également et surtout connus à Paris. Outre l'orchestre, qui était clairement considéré comme le meilleur orchestre d'Europe et qui succédait de ce point de vue à l'ensemble de Dresde diri-

gé par Johann Georg Pisendel, il y avait une énorme compagnie de danse avec de nombreux Français et Françaises, car Mannheim était la résidence allemande la plus proche de Paris et les échanges entre les deux métropoles étaient constants. Comme à Paris, la compagnie de danse jouait un rôle majeur dans le théâtre de Mannheim : des ballets d'une demi-heure étaient intercalés entre les actes de chaque *opera seria*, et surtout les jeunes femmes du corps de ballet fournissaient – comme à Paris – une distraction érotique, pas toujours sans conséquences, aux cercles supérieurs et très supérieurs.

La veille du Nouvel An 1777 (Mozart se trouvait alors à Mannheim), le prince électeur Charles-Théodore apprit qu'avec la mort de l'électeur bavarois Maximilien Joseph III quelques jours plus tôt, la lignée munichoise de la Maison des Wittelsbach s'éteignait et qu'il devrait désormais venir de Mannheim à Munich. Avec lui, l'orchestre de la Cour déménagea également en Bavière dans le courant de l'année 1778 – ainsi, non seulement l'échange merveilleux et nécessaire avec Paris s'interrompit, mais l'ensemble lui-même sombra dans l'insignifiance : la chaconne de Mozart était donc – en 1781,

personne n'aurait pu le deviner – l'équivalent d'un chant du cygne pour l'orchestre.

En effet, seules la position du mouvement à la fin de l'opéra, la signature temporelle 3/4 maintenue tout au long du mouvement et les parties musicales claires de quatre mesures sont encore compatibles avec le profil traditionnel de la chaconne, mais la basse lente avançant par mesures, jusqu'ici considérée comme essentielle, fut complètement ignorée – et le tempo des pas, autrefois majestueux, a également été modifié à la faveur d'un *allegro*.

D'ailleurs, les tempi des danses baroques sont « toute une histoire » : ils étaient différents à chaque époque et dans chaque pays en fonction de la mode portée qui ne permettait pas forcément des mouvements rapides, en fonction aussi du lieu de leur exécution – que ce soit à la maison pour les amateurs ou par des danseurs professionnels dans le cadre d'un travail scénique – et du support musical : dans la musique purement instrumentale, seuls les profils rythmiques des danses sont restés, les tempi n'étaient tout simplement plus de véritables tempi de « danse ».

En 1705, Sébastien de Brossard écrit dans son encyclopédie: «... le menuet est une danse très rapide [...] il faut plutôt employer une mesure de 3/8 ou de 6/8 pour sa désignation à la manière italienne, qui est toujours prise très gaiement et très vite». Johann Mattheson confirme cette déclaration en 1713: «Tout le monde connaît probablement les menuets. [...] Leur mesure est ternaire, c'est-à-dire 3/4, qui, cependant, est habituellement frappée presque comme 3/8», ce que le lexicographe Jean-Jacques Rousseau contredit en 1768: le menuet est «une danse dont l'origine est décrite par l'abbé Brossard comme étant le Poitou. Selon lui, cette danse est très vivante et aussi très rapide. Mais non: le caractère du menuet est d'une élégante et noble simplicité et le tempo est plutôt modéré que rapide.»

La chaconne de l'*Idoménée* de Mozart se situe non seulement à la fin de cette tragédie lyrique, qui suit le modèle français – il s'agit donc d'un cas unique dans l'œuvre de jeunesse de Mozart, orientée vers l'Italie, mais aussi la fin d'une époque. Le XVIII^e siècle avait commencé tardivement, en 1714 avec la mort de la dernière reine Stuart d'Angleterre et en 1715 avec la mort du Roi Soleil, et s'est terminé sensiblement plus tôt que prévu: en 1780, Marie-Thérèse d'Autriche meurt et Joseph II met fin à l'âge galant avec sa politique de réforme: la raison pénètre désormais les pays catholiques, la France un peu tard, en 1789. En France, les *Caractères de la danse* ont vite été remis au goût du jour; mais, dans le reste de l'Europe, depuis lors, le ballet n'a plus joué qu'un modeste rôle de second plan.



La Prévost en Bacchante, Jean Raoux, vers 1723



La Sallé, Louis-Michel Van Loo, 1737



La Camargo dansant, Nicolas Lancret, vers 1730

Les Caractères de la Danse

by Reinhard Goebel

Louis XIV ruled France from 1643 to 1715, a total of 72 years. The last two decades of the sovereign's life were overshadowed by death, bereavement, stagnation and dynastic insecurity – but France, as experienced and known from the outside, is so fundamentally marked by the Sun King in the collective consciousness of its neighbours that the Napoleonic years are interpreted and considered as insignificant.

It was Louis, who with incredible industry, shook up the whole country and subjected all aspects of human creative forces to his will in order to form the nation-state and the national consciousness of its citizens of their own worth: the fingerprints and footprints of *Louis le Grand* are everywhere!

Thus, under the patronage of the sovereign and by deliberate exclusion of any unwanted Italian influence, the arts acquired a na-

tional image. Moreover, there was no need to exclude other influences: they did not exist, since because of their internal unrest, neighbouring states offered nothing but disaster and chaos.

The academisation of the arts, which had previously been totally free and had been constituted somewhere on the fringes of society, was an essential feature of the king's conception and a means of control. As in factories, fixed rules were established for admission to artistic academies, but above all, in the wake of these rules, training was standardised.

It was not only industrial products, or even luxury goods that Louis XIV wanted to export, but also and above all an attitude to life, a *savoir-vivre*, good manners and the French language as the *lingua franca* of the European upper classes.

Although dance had been a compulsory part of noble education since the Renaissance, along with horsemanship, fencing and some music, as well as public speaking and some knowledge of architecture and painting, its teaching was professionalised with the creation of l'Académie Royale de Danse in 1661 and elevated to the rank of a state mission, the importance of which still resonates in the immense articles of l'*Encyclopédie* printed in 1751. The establishment of L'Académie de danse was the first act of the government of the young king after his assumption of absolute power following the death of Mazarin. In 1700, there was a notation of dance steps and arm movements comparable to musical notation in the broad sense, printed and edited by the Parisian ballet master Feuillet, but based on the preliminary work of Monsieur Beauchamp, who, born in 1635, had worked with all the masters of the early period – Cambert, Molière and Perrin – and had choreographed all the operas and ballets of the royal court until 1686.

In 1681 the first female dancers appeared on the Parisian stage, not women, but young, sometimes very young girls.

Whereas the virile warrior element had once prevailed, the mention of male names faded: the *Demoiselles* Prévost, Sallé and Camargo began to attract the attention of the press and the public.

The piece for the first solo appearance of these girls after 1715 was the work *Les Caractères de la Danse* by Jean-Féry Rebel, a pupil of Lully who was to make history again twenty years later with his *Chaos* (a work which has since returned to the repertoire). The number of dances presented here (sometimes only in short extracts) is explained by the Sun King's idea that all the provinces of France should be represented at court by a characteristic dance.

As all these dances have a distinctive tempo and, above all, a clearly defined form (character and movement), *Les Caractères* soon became a competition piece for dancers - not only in Paris, but also in London and Dresden - and although it is still claimed that the work is completely new, it is based on the first scene of Molière and Lully's *Bourgeois Gentilhomme*: the entrance of the dance master giving the bourgeois Jourdain a brief overview of his art and what he has

to learn. Moreover, he immediately argues with the music master about which is more important, music or dance.

The future first violinist of the Dresden court, Johann Georg Pisendel, copied Rebel's work during his stay in Paris in 1714 and sent the only complete score to the Dresden royal collection, since the version printed in Paris in 1715 omits the printing of the middle parts, called "*parties*", as was customary in French printed music of the time. And if we do not overestimate all the clues, Johann Sebastian Bach, who was in constant exchange with Pisendel, must also have known the work: apart from the thematic and motivic similarity of Rebel's *courante* and Bach's *orchestral suite no. 1* – BWV 1066 – it is the writing of the *passepied* in both works in 3/4 instead of the usual 3/8 notation that gives it away. Moreover, Rebel's composition must even have been present in Bach's teaching practice, for Johann Philipp Kirnberger – one of Bach's last and at the same time most important pupils – wrote a gigantic orchestral composition after 1750 under the same title *Les Caractères de la Danse*, a work that is still waiting to be rediscovered!

Charitable societies have their secret codes of recognition: if, in English, it is the pronunciation of the combination of letters *th* that not only reveals the speaker's level of origin – low or high – but outright betrays it, in eighteenth-century courtly society it was undoubtedly (in addition to its linguistic codes) the manner of moving, walking and posture that distinguished the peasant woman from the banker's wife – rules of demeanour that one learnt before going to school from a dance master.

It is therefore not surprising that Rameau's *Pygmalion* teaches his statue, which has just come to life and is, moreover, nameless (it has already mastered the French language, naturally!), firstly movement, then dance... On the other hand, Johann Christoph Friedrich Bach's *Pygmalion*, which dates from only a little later, has a waking dream – “soon you will say” – that his “Elise” should firstly say to him “*Ich liebe dich*”: in German society there was no mention of dance lessons!

Whereas the dances presented in the compositions of Lully, Rebel and Rameau were all of the type that could still have been learned as

civilised “standard dances” in the bourgeois dance schools of the mid-twentieth century, Gluck's dances recomposed for the Paris performance of *Orphée* in 1774 include not only a failed chaconne – to which we shall return – but above all the famous *Air des Furies*, the choreography of which probably corresponded to that of a 1970s Beat & Rock n' Roll bar: a dance of chaotic, disordered, diabolically expression – in maximum contrast to the *Ballet des ombres heureux* that follows, the second part of which with the solo flute was also composed at the specific request of Paris.

However, the ageing Gluck, still having enormous difficulties with French mentality, had much less luck with the final chaconne, which was mandatory in operas in Paris, so he was helped and advised by Pierre-Montan Berton, a composer so experienced in chaconnes that Louis XVI simply called him “*Monsieur Chaconne*”.

It is difficult to know whether Wolfgang Amadeus Mozart attended a performance of *Orphée* during his visit to Paris in 1778 or whether he became acquainted with the score in some other way: After all, in

the final chaconne of *Idomeneo* – composed for Munich in 1780/81 – he quotes precisely, and the accuracy is certainly no coincidence, the opening bars of Gluck's chaconne, but then, in the rest of his composition, he goes further than any possible model and develops the movement into a large multi-part ballet with solo, *pas de deux* and *tutti* scenes.

For the modern listener, it is good to know that the Munich ensemble was identical to the Mannheim orchestra where Mozart already saw himself secretly installed and engaged: with Christian Cannabich as first violin, the Wendling singers – the “real” one and the one by marriage – the stiff tenor Raaf, the ladies Aloisia and Constanze Weber and a host of instrumentalists also and especially well-known in Paris. In addition to the orchestra, which was clearly considered the best orchestra in Europe and in this respect succeeded the Dresden ensemble conducted by Johann Georg Pisendel, there was a huge dance company with many Frenchmen and Frenchwomen, as Mannheim was the closest German residence to Paris and there was constant exchange between the two metropolises.

As in Paris, the dance company played a major role in the Mannheim theatre: half-hour ballets were interspersed between the acts of each *opera seria*, and above all the young women of the *corps de ballet* provided – as in Paris – erotic entertainment, not always without consequences, for the upper circle and gallery levels.

On New Year's Eve 1777 (Mozart was in Mannheim at the time), Prince Elector Karl Theodore learned that with the death of the Bavarian Elector Maximilian Joseph III a few days earlier, the Munich line of the House of Wittelsbach had come to an end and that he would have to move from Mannheim to Munich. With him, the court orchestra also moved to Bavaria in the course of 1778 – so not only did the wonderful and necessary exchange with Paris come to an end, but the ensemble itself sank into insignificance: Mozart's chaconne was thus – in 1781, no one could have guessed, let alone known – the equivalent of a swan song for the orchestra.

Indeed, only the position of the movement at the end of the opera, the 3/4 time signature maintained throughout the movement and the clear musical sections of four bars are still compatible with the traditional form

of the chaconne, but the slowly advancing bar by bar bassline, hitherto considered essential, had been completely ignored – and the tempo of the dance steps, once dignified, had also been changed in favour of an *allegro*.

Moreover, the tempi of baroque dances are “a whole other story”: they differed in each period and in each country according to the mode in vogue, which did not necessarily allow for rapid movements, depending on where they were performed – whether at home for amateurs or by professional dancers as part of their stage work – and the musical medium: in purely instrumental music, only the rhythmic outlines of the dances remained, the tempi were simply no longer true “dance” tempi.

In 1705, Sébastien de Brossard wrote in his encyclopaedia: “... the minuet is a very fast dance [...] it is better to employ a time signature of 3/8 or 6/8 for it to be considered in the Italian manner, which is always played very cheerfully and very quickly.” Johann Mattheson confirms this statement in 1713: “Everyone probably knows minuets. [...] Their time signature is ternary, i.e. 3/4, which, however, is usually knocked out

almost at 3/8”, which the lexicographer Jean-Jacques Rousseau contradicted in 1768: the minuet is “a dance whose origin is described by Abbé Brossard as being from Poitou. According to him, this dance is very lively and also very fast. But no: the character of the minuet is of an elegant and noble simplicity and the tempo is rather more moderate than fast.”

The chaconne from Mozart's *Idomeneo* comes not only at the end of this *tragédie-lyrique*, which follows the French model – it is thus a unique case in Mozart's Italian-

oriented early work – but also at the end of an era. The eighteenth century began late, in 1714 with the death of the last Stuart Queen of England and in 1715 with the death of the Sun King, and ended considerably earlier than expected: in 1780 Maria Theresa of Austria died and Joseph II ended the galant age with his reform policy: reason now penetrated the Catholic countries, in France somewhat late, in 1789. In France, *Les Caractères de la danse* was quickly revived; in the rest of Europe, since then, ballet has played only a modestly secondary role.

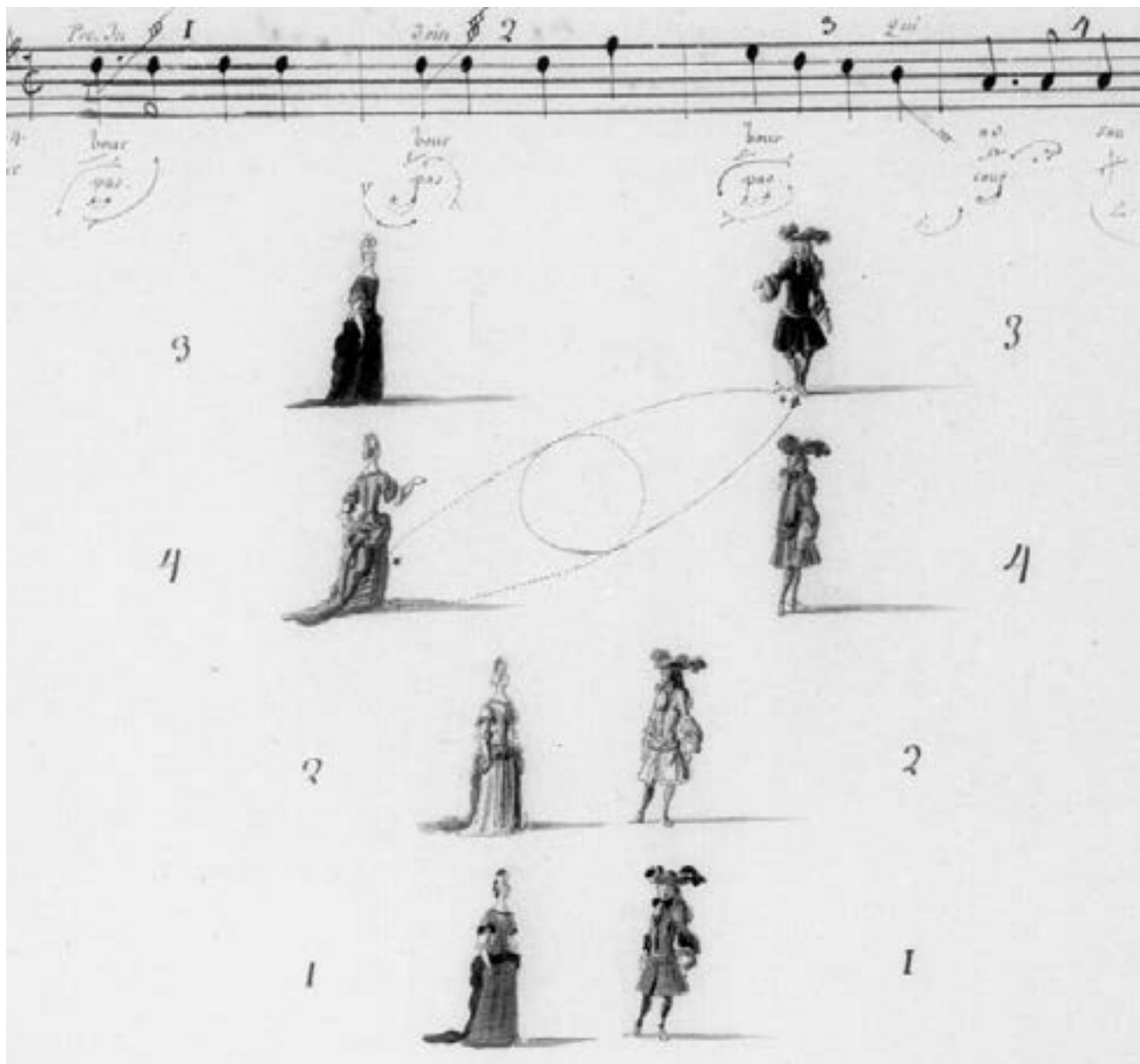


Illustration du *Livre de la Contredanse du Roi*, présenté à Sa Majesté par André Lorin en 1688

Les Caractères de la Danse

Von Reinhard Goebel

Louis XIV regierte Frankreich von 1643-1715, *en total* also lange 72 Jahre. Die beiden letzten Lebensjahrzehnte des Herrschers waren von Tod, Trauer, Stillstand und dynastischer Unsicherheit überschattet – aber Frankreich, so wie man es von außen erfährt und kennt, ist doch im kollektiven Bewußtsein der Nachbarn derartig grundlegend vom Roi Soleil geprägt, dass man die napoléonischen Jahre durchaus als *quantité négligeable* begreift und abhandelt.

Es war Louis, der mit unglaublicher Aktivität das ganze Land wachrüttelte und jeden Aspekt menschlicher Gestaltungskraft zur Bildung des National-Staates und nationalen Selbstbewußtsein seiner Bürger seinem gestalterischen Willen unterwarf: Fingerabdrücke und Fußstapfen von Louis le Grand sind überall präsent!

Und so bekamen dann auch die Künste unter der Patronage des Herrschers und durch bewussten Ausschluß des ungeliebten italienischen Einflusses ein nationales

Bild. Andere Einflüsse musste man gar nicht ausschließen: es gab sie nicht, da die umliegenden Staaten infolge ihrer inneren Unruhen ohnehin nichts als Katastrophe und Chaos ausstrahlten.

Wesentliches Gestaltungs-Merkmal und zugleich auch Machtmittel des Königs war die Akademisierung der bislang völlig freien und sich irgendwo im Abseits der Gesellschaft formierenden Kunstszene. Wie in den Manufakturen wurden in den Künsten feste Regeln für die Aufnahme in derartige Akademien geschaffen, vor allem aber wurde im Gefolge der Regeln die Ausbildung standardisiert.

Es waren nicht nur industrielle Waren, nicht nur Luxus-Artikel, die Louis XIV zu exportieren gedachte, sondern auch und vor allem Lebensgefühl, *savoir-vivre*, Manieren des *galant homme* und die französische Sprache als *Lingua Franca* der europäischen Oberschicht.

War der Tanz seit der Renaissance bereits neben Reiten, Fechten und ein wenig Musik, neben Redekunst und Kenntnissen in Architektur und Malerei obligater Bestandteil einer adeligen Erziehung, so wurde die Lehre des Tanzes mit der Etablierung der Académie Royale de Danse 1661 professionalisiert und in den Rang einer staatlichen Aufgabe gehoben, deren Bedeutung noch in den riesigen Artikeln der 1751 gedruckten „*Encyclopédie*“ nachhallt. Diese Installation der Académie de Danse war übrigens die erste.

Regierungshandlung des jungen Königs nach der durch Mazarins Tod erfolgten Übernahme der Allein-Herrschaft. Im Jahr 1700 lag übrigens auch eine der Notenschrift im weitesten Sinne vergleichbare Notation der Tanzschritte und der Armbewegungen vor, in Drucken ediert von dem Pariser Ballettmeister Feuillet, aber basierend auf den Vorarbeiten des Monsieur Beauchamp, der 1635 geboren noch mit allen Meistern der Frühzeit – Cambert, Molière und Perrin – gearbeitet und sämtliche Opern und Ballette des königlichen Hofes bis 1686 choreografiert hatte.

1681 traten erstmals auch tanzende Frauen auf den Bühnen der Hauptstadt auf, nein: nicht Frauen, sondern junge, manchmal

auch sehr junge Mädchen – und das bislang herrschende viril-kriegerische Element trat ebenso zurück wie die Nennung männlicher Namen: es waren die Demoiselles Prevost, Sallé und Camargo, die die Aufmerksamkeit von Presse und Publikum erregten.

Zum Debut-Stück für den ersten solistischen Auftritt dieser jungen Mädchen wurde nach 1715 das Werk *Les Caractères de la Danse* des Lully-Schülers Jean Féry-Rebel, der zwanzig Jahre später mit seinem inzwischen wieder häufiger gespieltem *Chaos* noch ein weiteres Mal Geschichte schreiben sollte. Die Menge der bisweilen hier nur in kurzen Ausschnitten gezeigten Tänze basierte übrigens auf der Idee des Sonnenkönigs, dass alle Provinzen Frankreichs durch einen typischen Tanz am Hofe zu repräsentieren seien.

Da alle diese Tänze neben einem charakteristischen Tempo vor allem ein klar bestimmtes Figuren- und Bewegungs-Profil haben, wurde das Stück zum Prüfungs-Stück für die Tänzerinnen – nicht nur in Paris, sondern auch in London und Dresden – und obgleich man immer behauptet, dass *les Caractères* völlig neuartig geresen seien, basiert das Werk dennoch auf dem Auftritt des Maître de Danse in der ersten Szene von Molière und Lullys *Bourgeois Gentilhomme*,

wo der Tanzmeister dem einfältigen Bürger Jourdain einen kurzen Einblick in seine Kunst und das, was zu lernen ist, gewährt – und gleich natürlich auch mit dem *Maitre de Musique* in Streit darüber gerät, was nun wichtiger sei: Musik oder Tanz...

Es war der spätere Konzertmeister des Dresdener Hofes, Johann Georg Pisendel, der 1714 bei seinem Besuch in Paris das Werk von Rebel kopierte und die einzige vollständige Partitur in der königlichen Sammlung von Dresden überlieferte, denn die 1715 in Paris gedruckte Version verzichtet, wie das für frühe französische Musikdrucke üblich ist, auf den Druck der Mittelstimmen, der sogenannten „*parties*“. Und wenn wir nicht alle Indizien überbewerten, dann muss auch Johann Sebastian Bach, der immer wieder mit Pisendel im Austausch war, das Werk gekannt haben: neben der thematisch-motivischen Ähnlichkeit der Couranten bei Rebel und in Bachs *Orchestersuite Nr.1* – BWV 1066 – ist es die Schreibweise des Passepieds in beiden Werken in 3/4 statt der üblichen 3/8-Notationsweise, zu denken gibt. Überdies muss Rebels Komposition sogar in Bachs Unterrichts-Praxis präsent gewesen sein, denn Johann Philipp Kirnberger – einer von Bachs letzten und zugleich auch

sein wichtigster Schüler -schrieb nach 1750 unter dem gleichen Titel *Les Caractères de la Danse* eine riesige Orchester-Komposition, die noch auf ihre Wiederentdeckung wartet!

Menschliche Gesellschaften haben ihre geheimen Erkennungs-Codes: ist es im Englischen die Aussprache des *th* die den Level der Abkunft des Sprechers nicht nur erkennen lässt, sondern geradezu verrät, so war es in der höfischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts neben derlei Sprach-Codes zweifellos die Art des sich-Bewegens, des Gehen und des Stehens, die das Bauernmädchen von der Bankiersgattin unterschied – Verhaltens-Maßregeln, die man vor der Schule bereits beim *Maitre de Danse* erlernte.

So wundert es nicht, dass Rameaus *Pygmalion* seine gerade zum Leben erwachende im übrigen namenlose Statue (sie beherrscht bereits die französische Sprache, welche auch sonst?) in Bewegung erst und dann im Tanzen unterrichtet - Johann Christoph Friedrich Bachs nur wenig späterer *Pygmalion* hingegen tagträumt – „bald wirst Du sagen“ –, dass seine „Elise“ ihn erst einmal anspricht „ich liebe Dich“: von Tanzunterricht ist in der deutschen Gesellschaft gar keine Rede!

Waren die in den Kompositionen von Lully, Rebel und Rameau präsentierten Tänze allesamt von der Art, wie man sie noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts als zivilisierte „Standardtänze“ in den bourgeoisen Tanzschulen hätte lernen können, so begegnet man in Glucks für die Pariser Aufführung des *Orphee* 1774 nachkomponierten Tänzen nicht nur einer verunglückten Chaconne – dazu später mehr – sondern vor allem jenem berühmten *Air des Furies*, dessen Choreografie vermutlich der einer Beat-& Rock-n’Roll-Kneipe der 1970er entsprochen haben dürfte: chaotisch-unkoordinierter, diabolisch-outrierter Ausdruckstanz – in größtmöglichem Kontrast zu der darauf folgenden *Ballet des ombres heureuses*, dessen zweiter Teil mit der Solo-Flöte eben auch auf speziellen Wunsch aus Paris nachkomponiert wurde.

Sehr viel weniger Glück hatte der alternde und mit der französischen Mentalität doch enorme Schwierigkeiten habende Gluck hingegen mit der in Pariser Opern obligaten Final-Chaconne – weshalb man ihm bei seinem Aufenthalt in Paris mit Pierre-Montan Berton einen in den Wünschen seiner Zeitgenossen erfahrenen Komponisten als Assistenten und Berater zur Seite stellte,

der in Chaconnen derartig erfahren war, dass Louis XVI ihn ganz einfach „Monsieur Chaconne“ nannte.

Ob Wolfgang Amadé Mozart bei seinem Besuch 1778 in Paris eine Aufführung des *Orphée* hatte sehen oder aber anders Einblick in die Partitur hatte nehmen konnte, ist nicht ganz klar: immerhin zitiert er in der Schluß-Chaconne des *Idomenée* – komponiert 1780/81 für München – genau und sicherlich nicht zufällig genau die Anfangstakte der Gluck-Chaconne, geht aber dann im weiteren Verlauf seiner Komposition weiter als sämtliche erreichbaren Vorbilder und baut den Satz zum vierteiligen Grand Balett mit *Pas seuls*, *Pas de deux* und *Tutti*-Szenen aus.

Für den modernen Hörer ist gut zu wissen, dass das Ensemble in München identisch mit jenem in Mannheim beheimateten Klangkörper war, wo sich Mozart so insgeheim bereits installiert und engagiert sah: mit Christian Cannabich als Konzertmeister an der Spitze, den singenden Damen Wendling, echten und angeheirateten, dem steifen Tenor Raaf, den Damen Aloisia und Constanze Weber und jeder Menge an auch und besonders in Paris bekannten Instrumentalisten. Neben dem Orchester, welches eindeutig als Europas Spitzen-Orchester galt und

darin dem Dresdener Ensemble unter Leitung Johann Georg Pisendels nachfolgte, gab es eine riesige Tanz-Compagnie mit vielen Franzosen und Französinen, denn Mannheim war die deutsche Residenz, die Paris am nächsten lag und es gab ständigen Austausch zwischen den beiden Metropolen. Wie in Paris spielte die Tanz-Kompagnie im Mannheimer Theater eine große Rolle: zwischen die Akte jeder Seria-Oper wurden halbstündige Ballette interpoliert und vor allem die jüngeren Damen aus dem *Corps de Ballet* sorgten – genau wie in Paris – für nicht immer folgenlose erotische Zerstreung der höheren und allerhöchsten Kreise.

Am Silvester-Abend 1777 (Mozart war gerade in Mannheim) erfuhr der Kurfürst Carl Theodor, dass mit dem Tod des bayerischen Kurfürsten Max Joseph III einige Tage zuvor die Münchner Linie des Hauses Wittelsbach ausgestorben sei und er nun von Mannheim nach München zu kommen habe. Mit ihm zog auch im Laufe des Jahres 1778 das Hof-Orchester nach Bayern – so kam nicht nur der wunderbare und so dringend notwendige Austausch mit Paris zum Erliegen, sondern das Ensemble selbst sank zur

Bedeutungslosigkeit herab: Mozarts Chaconne kam also – niemand konnte das 1781 ahnen, geschweige denn wissen – einem Schwanengesang für das Orchester gleich.

In der Tat sind nur noch die Position des Satzes am Ende der Oper, die über den gesamten Satzverlauf eingehaltene Taktart 3/4 und die klare Viertaktigkeit der musikalischen Perioden mit dem althergebrachten Chaconne-Profil vereinbar, der bislang aber als wesentlich betrachtete langsame, taktweise schreitende Bass hingegen ist völlig außer Acht gelassen – und auch das ehemals würdige Schritt-Tempo zugunsten eines Allegro verändert.

Überhaupt ist das mit den Tempi der barocken Tänze „so eine Sache“: sie waren zu jeder Zeit und in jedem Land unterschiedlich, abhängig von der getragenen Mode, die unter Umständen schnelle Bewegungen nicht zuließ, abhängig auch vom Ort ihrer Darbietung – ob zuhause für Liebhaber oder von professionellen Tänzern im Bühnenwerk – und vom musikalischen Medium: in der reinen Instrumentalmusik blieben nur die rhythmischen Profile der Tänze erhalten, die Tempi waren halt keine echten „Tanz“ – Tempi mehr.

So schreibt Sebastien de Brossard 1705 in seinem Lexikon: „das Menuet ist ein sehr schneller Tanz [...] man sollte sich zu seiner Bezeichnung nach italienischer Manier doch eher des 3/8 oder des 6/8-Taktes bedienen, der immer sehr fröhlich und sehr schnell genommen wird.

Johann Mattheson bestätigt diese Aussage 1713: „Menuetten wird wol ein jeder kennen. [...] Ihre Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4, welcher aber gewöhnlicher Weise fast wie ein 3/8 geschlagen wird“ dem 1768 dann der Lexikograph Jean-Jacques Rousseau widerspricht: das Menuet sei „ein Tanz, als dessen Herkunft der Abbé Brossard das Poitou bezeichnet. Ihm zufolge ist dieser Tanz sehr lebhaft und auch sehr schnell. Aber nein doch: der Charakter des Menuets ist elegante und noble Einfachheit und das Tempo eher doch mäßig als schnell.“

Mozarts *Idomeneo*-Chaconne steht nicht nur am Ende dieser französischen Vorbild folgenden *Tragedie Lyrique* – das Werk also überhaupt ein Einzelfall in Mozarts doch nach Italien ausgerichteten frühen Oeuvre – sondern auch am Ende eines Zeitalters. Das 18. Jahrhundert hatte spät erst, 1714 mit dem Tod der letzten Stuart-Königin in England und 1715 mit dem Tod des Sonnenkönigs begonnen und endete merklich früher als erwartet: 1780 starb Maria Theresia und Joseph II beendete mit seiner Reform-Politik das galante Zeitalter: die Vernunft zog nun auch in katholische Länder ein, in Frankreich ein wenig verspätet 1789. In Frankreich erinnerte man sich bald wieder an die *Caractères de la danse*, im übrigen Europa spielt das Ballett seither nur eine bescheidene Nebenrolle.

Pas de Chaconne, illustration de *L'Art de Danser*, écrit par l'anglais Kellom Tomlinson, maître à danser, 1735





Reinhard Goebel

Reinhard Goebel

Parmi les musiciens allemands actifs, Reinhard Goebel (1952) est sans doute le plus important « partisan de la musique française ». Depuis les débuts de l'ensemble « Musica Antiqua Köln », fondé en 1973 et dissout en 2006, il a joué et enregistré presque exclusivement de la musique française pour Archiv Produktion (*Deutsche Grammophon Gesellschaft*). En 1979, un premier « Diapason d'Or » est décerné au disque *Le Parnasse Français* avec des musiques de Marais, Couperin et Jean Féry Rebel, dont le tout premier enregistrement du *Tombeau de Mr. de Lulli. Conversation Galante* et *Concerts Français* ont fait émerger pour la première fois les noms de Philidor, Francœur, Guillemain, Quentin, Buffardin et Blavet. En 2015, tous les enregistrements « français » de Reinhard Goebel ont été réédités dans un coffret de 10 CDs sous le titre *Le Parnasse Français*, récompensé d'un deuxième « Diapason d'Or » !

Ce que Goebel aime dans la musique française baroque du Grand Siècle, ainsi que de l'époque de Louis XV, c'est le côté discipliné, le prévisible, le raisonnable – le cérémonial devenu musique avec ses règles très claires ne pouvant jamais être ignorées. Il aime également les empreintes traçables de certaines œuvres, l'histoire qui leur est associée et les anecdotes qui se cachent derrière elles – une connaissance qui peut être directement attribuée au fait qu'il y ait eu en France, depuis environ 1680, une discussion publique sur les dimensions esthétiques de la musique : pour la première fois, un répertoire se formait et en conséquence de nombreuses pièces pouvaient être repérées dans la littérature musicale.

Mais Reinhard Goebel aime tout particulièrement reconnaître les effets de l'échange culturel entre « Marianne et sa sœur allemande » et les rendre audibles dans les programmes de ses concerts.

Depuis la prestation du violoniste allemand Westhoff devant Louis XIV en 1680 avec la *Sonate en la majeur* (nommée *La Guerra* par le roi), avec les *Caractères de la danse* de Rebel apportés à Dresde par Pisendel en 1715, jusqu'aux œuvres écrites par Telemann en 1737 et Mozart en 1778 pour le « Concert spirituel », en passant par la performance grandiose de Jean Marie Leclair à

Kassel, l'infortune de Marchand à Dresde et la crise cardiaque de Gluck à Paris... pour le meilleur ou pour le pire, nos deux pays sont étroitement liés!

Avec l'enregistrement de *Les Caractères de la Danse*, Reinhard Goebel, qui a par ailleurs enregistré la musique du film *Le Roi danse* (2000) de Gérard Corbiau, réalise un de ses grands désirs.

Among active German musicians, Reinhard Goebel (1952) is probably the most important “supporter of French music”. Since the beginning of the ensemble Musica Antiqua Köln, founded in 1973 and disbanded in 2006, he has played and recorded almost exclusively French music for Archiv Produktion (*Deutsche Grammophon Gesellschaft*). In 1979 he received his first “Diapason d'Or” for the recording *Le Parnasse Français* with music by Marais, Couperin and Jean Féry Rebel, including *Le Tombeau de Mr. de Lulli*, which was his first recording. *Conversation Galante* and *Concerts Français* brought out for the

first time the names of Philidor, Francœur, Guillemain, Quentin, Buffardin and Blavet. In 2015, all of Reinhard Goebel's “French” recordings were reissued in a 10-CD set under the title *Le Parnasse Français* and received a second “Diapason d'Or”!

What Goebel likes about French baroque music of the *Grand Siècle* and the time of Louis XV is the disciplined, the predictable, the reasonable – indeed, the ceremonial that became music with its very clear rules that can never be ignored. He also likes the traceable imprints of certain works, the history associated with them and the anec-

dotes behind them – a knowledge that can be directly attributed to the fact that there has been a public discussion in France since about 1680 about the aesthetic dimensions of music: for the first time one could talk about the formation of a repertoire and as a result many pieces were identified in the musical literature.

But Reinhard Goebel is particularly fond of bringing out the effects of the cultural exchange between “Marianne and her German sister” and making them audible in his concert programmes.

From the performance of the German violinist Westhoff in front of Louis XIV in

1680 with the Sonata in A major (named *La Guerra* by the king), with Rebel's *Caractères de la danse* brought to Dresden by Pisendel in 1715, to the works written by Telemann in 1737 and Mozart in 1778 for the Concert spirituel, via the grandiose performance of Jean Marie Leclair in Kassel, Marchand's misfortune in Dresden, and Gluck's heart attack in Paris... for better or for worse, our two countries are closely linked!

With the recording of *Les Caractères de la Danse*, Reinhard Goebel, who also recorded the music for Gérard Corbiau's film *Le Roi danse* (2000), is fulfilling one of his great desires.

Reinhard Goebel (1952) ist unter den lebenden deutschen Musikern zweifellos der bedeutendste „*partisan de la musique française*“. In der Frühzeit des 1973 von ihm gegründeten und 2006 aufgelösten Ensembles *musica antiqua de Cologne* wurde fast ausschließlich französische Musik gespielt und für die Archiv-

Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft aufgenommen – 1979 gab es einen ersten „Diapason d'Or“ für die Schallplatte *Le Parnasse Français* mit Musik von Marais, Couperin und Jean-Féry Rebel, der hier mit seinem *Tombeau de Mr. de Lulli* zum überhaupt ersten Male auf Schallplatte erschien.

Conversation Galante und Concerts Francais brachten zum ersten Male die Namen Philidor, Francoeur, Guillemain, Quentin, Buffardin und Blavet ins Spiel. Im Jahr 2015 wurden alle „französischen“ Aufnahmen von Reinhard Goebel erneut unter dem Titel *Le Parnasse Francais* in einer 10-CD-Box ediert und erhielten – nun zum 2. Mal – den „Diapason d'Or“.

Goebel liebt an der französischen Musik des Barock des *Grand siècle* und der Zeit Louis XV das Disziplinäre, das Berechenbare, das Vernünftige – eigentlich das Musik gewordene Zeremoniell mit seinen ganz klaren und nie außer Acht zu lassenden Regeln. Und er liebt die nachverfolgbaren Spuren einzelner Werke, die mit ihnen verbundene Geschichte und die hinter ihnen stehenden Geschichtchen – ein Wissen, was unmittelbar darauf zurückzuführen ist, dass es in Frankreich seit etwa 1680 eine öffentliche Diskussion über die ästhetischen Dimensionen von Musik gab, erstmals auch von einer Repertoire-Bildung gesprochen werden kann und viele Stücke dadurch in der Literatur zu verfolgen sind.

Besonders interessant aber ist es für Reinhard Goebel, die Auswirkungen des kulturellen Austausches zwischen Marianne und ihrer deutschen Schwester zu erkennen und in seinen Konzert-Programmen hörbar zu machen.

Angefangen beim Auftritt des deutschen Geigers Westhoff vor Louis XIV im Jahre 1680 mit der vom König *La Guerra* betitelten Sonata A-Dur über die von Pisendel 1715 nach Dresden mitgebrachten *Caractères de danse* von Rebel hin zu den Werken, die Telemann 1737 und Mozart 1778 für das Concert spirituel schrieben über Jean Marie Leclairs grandiosen Auftritt in Kassel, das Unglück von Marchand in Dresden und Glucks Herzinfarkt in Paris... im Guten wie im Schlechten sind unsere Länder doch eng verbunden!

Mit der Aufnahme der *Caractères de la Danse* erfüllt sich Reinhard Goebel, der übrigens auch die Musik zum Gerard Corbiaus Film *Le Roi danse* (2000) eingespielt hat, einen Herzenswunsch.



Détail du Portrait de Louis XIV en costume de Sacre, Hyacinthe Rigaud, 1701



Orchestre de l'Opéra Royal

Orchestre de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

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

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

l'année 2020 se révèle être une période d'effervescence artistique pour l'Orchestre de l'Opéra Royal : loin d'être réduite au silence, la musique jaillit de toutes parts. En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les *12 Concerto de Paris* et *Le Quattro Stagioni* (CD et DVD parus en juillet 2021), dirigés par Stefan Plewniak, puis *Senna Festeggiante*, dirigé par Diego Fasolis. Toujours pour le label Château de Versailles Spectacles, il accompagne Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour célébrer le bicentenaire de la mort de Napoléon avec un enregistrement des plus beaux airs de *Giulietta et Romeo* de Zingarelli (CD et DVD, paru le 27 août 2021), mais aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin, dirigé par Reinhard Goebel, *les Caractères de la Danse*, programme reprenant des œuvres de compositeurs tels que Lully, Rebel et Rameau.

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

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



Orchestre de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

An orchestra is a story... or a story to be written! This is what the brand new Orchestre de l'Opéra Royal, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing.

Gathering musicians working regularly with the greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat Mater pour deux castrats* (CD awarded Opera Diamond in 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opera Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded

Vivaldi, the *12 Concerto de Paris* and *Le Quattro Stagioni* (CD and DVD released in July 2021), conducted by Stefan Plewniak, then *Senna Festeggiante*, conducted by Diego Fasolis. Still for the Château de Versailles Spectacles label, he accompanied not only Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot to celebrate the bicentenary of Napoleon's death with a recording of Zingarelli's most beautiful arias from *Giulietta and Romeo* (CD and DVD, released on 27 August 2021), but also the soprano Florie Valiquette, and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau...

Theater of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary

debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centers of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international

performers succeed one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Orchestre de l'Opéra Royal was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.



Orchestre de l'Opéra Royal

unter dem Patronat von Madame Aline Foriel-Destezet

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

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

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

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer

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

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





L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le Roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully. Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long

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

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

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

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

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because, if it had not been built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to pre-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 Spectacle's 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 Arbeiten 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 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.

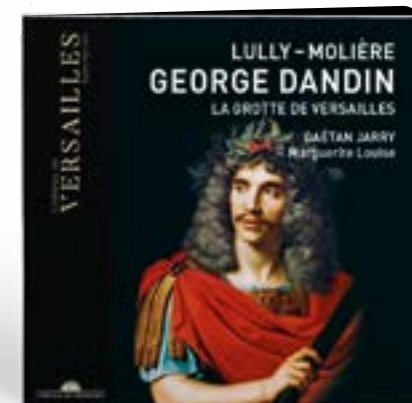
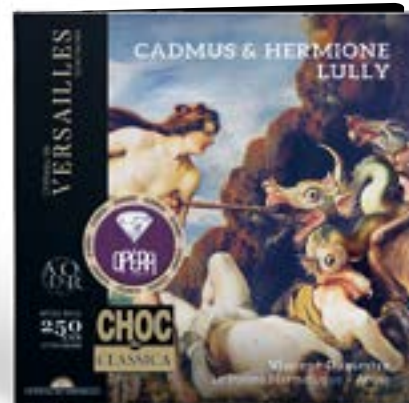
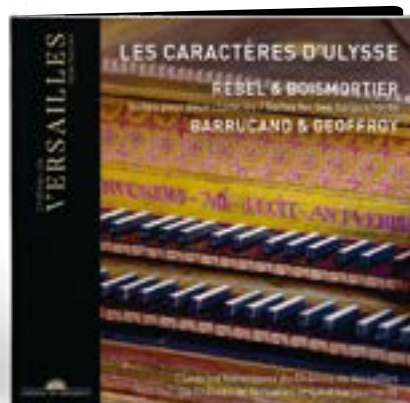
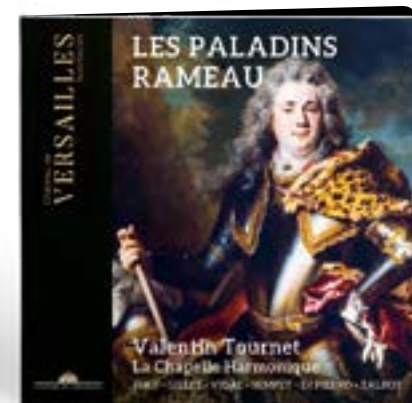
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

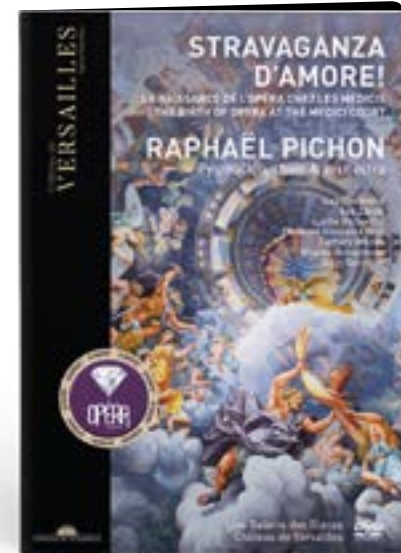
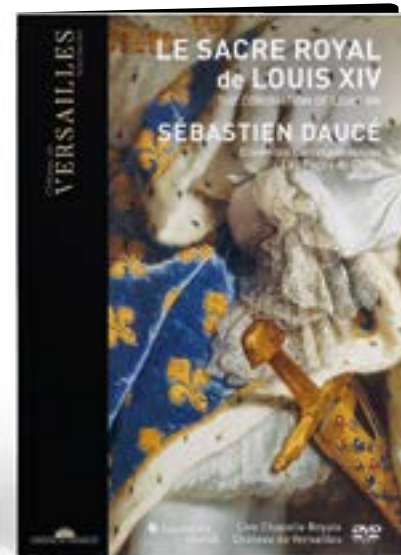
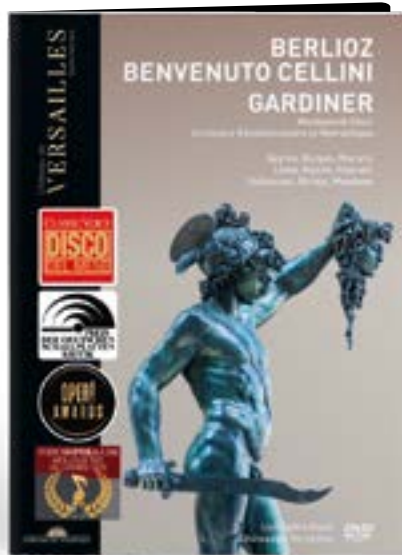
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

**Enregistré du 2 au 6 février 2021 à l'Opéra Royal
du Château de Versailles**

Prise de son et post-production : Manuel Mohino

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traduction allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Stéphanie Hokayem, Laure Frélaut, 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 : Les Hasards heureux de l'escarpolette, Jean Honoré Fragonard, 1768 ;
p. 4, 34, 36, 38, 41 © P. Le Mée ;
p. 6, 13, 20, 27, 33 © Domaine public ;
p. 28 © François Berthier
Photogravure © Fotimprim, Paris.



Le Menuet, Giandomenico Tiepolo, 1756