

Château de
VERSAILLES
Spectacles

LOUIS XV
300
ANS
1722-2022


CHÂTEAU DE VERSAILLES

Fêtes Persanes RAMEAU



Loris Barrucand • Clément Geoffroy
Symphonies à deux clavecins

MENU

Tracklist

Une odeur de melon

L'œuvre

Biographies

La Chapelle Royale

L'ADOR

La Collection

Crédits

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

FÊTES PERSANES & DEUX CLAVECINS

59'42

Loris Barrucand, clavecin · Emile Jobin d'après Goujon (avant 1749)

Clément Geoffroy, clavecin · Emile Jobin d'après Antoine Vater (1732)

Suite de *Zoroastre* (1749)

1	Ouverture - Gracieux, sans lenteur – Vite	3'55
2	Menuets	2'00
3	Rigaudons	2'07
4	Entrée	2'31
5	Air pour les esprits infernaux	2'01

Suite des *Boréades* (1764)

6	Entrée	5'20
7	Gavotte pour les Heures et les Zéphirs	2'17
8	Rigaudons	1'51
9	Air Vif	2'20
10	Contredanse en Rondeau	2'06

Suite des *Indes Galantes* (1735)

1	Ritournelle	1'12
2	Air pour Zéphire	1'32
3	Deuxième Air	1'35
4	Marche	1'34
5	Gavotte pour les Fleurs	1'16
6	Air pour Borée et la Rose	1'27
7	Gavotte vive pour les Fleurs	0'44
8	Chaconne	5'41

Suite de *Zaïs* (1748)

9	Ouverture	2'56
10	Entrée des Plaisirs, Sarabande gracieuse	2'04
11	Gavottes pour les Jeux et les Plaisirs	1'47
12	Musette lente	1'53
13	Gigue pour les Statues	2'01
14	Rigaudons	1'42
15	Entrée Noble	2'19
16	Air en Rondeau	1'12
17	Tambourins	2'06



*Melons, poires, pêches et prunes, dit le melon entamé,
Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1760*

Une odeur de melon

Par Loris Barrucand

J'ouvre un livre.

Et le monde devient bleu.

« Partout, cet inimitable bleu persan qui allège le cœur, ce bleu qui chante et qui s'envole, à l'aise avec les ocres du sable, avec le doux vert poussiéreux des feuillages, avec la neige, avec la nuit... »

Ma première rencontre avec la Perse a lieu en 2017. À travers *L'Usage du monde*, le passionnant récit de Nicolas Bouvier, un pan entier de la culture et de l'histoire du Moyen-Orient se découvre à mes yeux. Le pays rural aux institutions royales que décrit Bouvier et qu'il a longuement parcouru en compagnie de son camarade Thierry Vernet au début des années 1950 n'existe plus. Les bouleversements économiques, sociaux et politiques qui accompagnent la marche du temps ont aboli la Perse et consacré l'Iran moderne, rendant le pays décrit définitivement inaccessible. Toutefois, malgré les années qui nous séparent de la rédaction

de ce récit, la puissance évocatrice du livre de Bouvier nous rend la Perse encore sensible. Par l'exactitude de ses mots et par ses descriptions suggestives, *L'Usage du monde* répond à la fois à la soif de connaissances des doctes en quête d'Histoire et aux rêves d'Orient des voyageurs de papier.

Le disque que vous avez entre vos mains procède de ce même double mouvement. D'une part, il est un témoignage historique du goût des intellectuels français du XVIII^e siècle pour les affaires persanes. Et en même temps, il fait la part belle à la représentation d'une Perse irréelle, celle des théâtres et des contes de fées.

Au temps de Rameau, la Perse historique est assez bien connue des cercles savants de la capitale française. Dans les bibliothèques, il n'est pas rare de trouver des ouvrages sur la géographie, l'histoire et la généalogie des rois descendants de Cyrus aux côtés des récits des diplomates, marchands et autres voyageurs installés à

Ispahan. Dans ces relations, les coutumes, les mœurs (scandaleuses mais longuement détaillées...) et les divers aspects de la vie des Persans sont consignés. En particulier, les questions politiques et religieuses jouissent d'un grand intérêt et enflamment poètes et philosophes. Dans *Zaïs*, *Les Boréades* et surtout dans *Zoroastre*, on retrouve la trace de cette curiosité pour la science du gouvernement persan et pour la religion zoroastrienne.

En même temps que la connaissance de la Perse historique s'affine au cours du siècle, une autre Perse continue à inspirer les

poètes. Il s'agit de la Perse des contes de fées, des *Mille et une nuits* et des amours voluptueuses évoquées dans les *Indes Galantes*.

Ainsi, au XVIII^e siècle, le monde persan exerce une véritable fascination sur les Français. Les meilleurs esprits d'alors, qu'ils soient orientalistes, philosophes, historiens, poètes ou musiciens s'y intéressent et y consacrent une part de leur travail. Tous ont cherché à s'en approcher, séduits par la vision d'un pays plein de charmes sur lequel flotte une *odeur de melon*.

Nous remercions chaleureusement Laurent Brunner, Bérénice Gallitelli et toute l'équipe de Château de Versailles Spectacles pour leur aide et leur confiance renouvelée dans notre projet. Également un immense merci à Brice Sailly et Jean-Luc Ho d'avoir accepté de mettre à notre disposition ces deux magnifiques instruments d'Émile Jobin. Merci à Julien Bailly de nous avoir accueilli pour la préparation de ce programme. Enfin, nos salutations fraternelles vont à Ken Yoshida, les oreilles de ce disque, qui sait tout ce que nous lui devons.

Loris Barrucand & Clément Geoffroy

The smell of melon

By Loris Barrucand

I open a book.

And the world turns blue.

“Everywhere, that inimitable Persian blue that lightens the heart, that blue that sings and takes to the air, at ease with the ochres of the sand, with the soft dusty green of the foliage, with the snow, with the night...”

My first encounter with Persia took place in 2017. Through *L'Usage du monde*, Nicolas Bouvier's fascinating narrative, I discovered a new side of the culture and history of the Middle East. The rural country with royal institutions that Bouvier describes, and that he travelled through at length with his friend Thierry Vernet in the early 1950s, no longer exists. The economic, social and political upheavals that accompany the march of time have abolished Persia and consecrated modern Iran, making the country described definitively inaccessible. However, despite the years that separate us from the writing of this

story, the evocative power of Bouvier's book still makes Persia tangible. Through the accuracy of its vocabulary and its evocative descriptions, *L'Usage du monde* responds both to the thirst for knowledge of scholars in search of history and to the dreams of the Orient for virtual travellers.

The recording you have in your hands is the result of this same double movement. On the one hand, it is a historical testimony to the taste of eighteenth-century French intellectuals for all things Persian. At the same time, it gives pride of place to the representation of an unreal Persia, that of theatres and fairy tales. In Rameau's time, historical Persia was fairly well known in the intellectual circles of the French capital. In the libraries, it was not uncommon to find works on the geography, history and genealogy of the kings descended from Cyrus alongside the accounts of diplomats, merchants and

other travellers who had settled in Isfahan. In these accounts, the customs, morals (scandalous but lengthily detailed...) and various aspects of Persian life are recorded. In particular, political and religious questions are of great interest and spark the interest of poets and philosophers. In *Zaïs*, *Les Boréades* and especially in *Zoroastre*, we find traces of this curiosity for the science of Persian government and the Zoroastrian religion. While the knowledge of historical Persia was being refined during the century, another Persia continued to inspire poets.

This was the Persia of fairy tales, of the *One Thousand and One Nights* and the voluptuous passions evoked in *Les Indes galantes*.

Thus, in the 18th century, the Persian world exerted a real fascination on the French. The best minds of the time, whether orientalist, philosophers, historians, poets or musicians, were interested in it and devoted part of their work to it. All of them tried to get closer to it, seduced by the vision of a country full of charms with the *smell of melon*.

We would like to offer our warmest thanks to Laurent Brunner, Bérénice Gallitelli and the entire team at Château de Versailles Spectacles for their help and trust in our project. We would also like to thank Brice Sailly and Jean-Luc Ho for agreeing to make these two magnificent instruments by Émile Jobin available to us. Thank you to Julien Bailly for welcoming us during the preparation of this programme. Finally, our fraternal greetings go to Ken Yoshida, the ears of this recording, who knows how much we owe to him.

Loris Barrucand & Clément Geoffroy

Der Duft von Melonen

von Loris Barrucand

Ich schlage ein Buch auf
Und die Welt wird blau.

„Überall dieses unnachahmliche persische Blau, das das Herz leicht macht, dieses Blau, das singt und sich in die Lüfte schwingt, das sich mit dem Ocker des Sandes, mit dem sanften, staubigen Grün des Laubes, mit dem Schnee, mit der Nacht gut verträgt...“

Meine erste Begegnung mit Persien fand im Jahr 2017 statt. Durch *L'Usage du monde*¹, die spannende Erzählung von Nicolas Bouvier, erschloss sich mir ein großes Stück der Kultur und Geschichte des Mittleren Ostens. Das rurale Land mit seinen königlichen Institutionen, das Bouvier beschreibt und das er Anfang der 1950er Jahre zusammen mit seinem Freund Thierry Vernet lange Zeit bereiste, gibt es nicht mehr. Die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Umwälzungen, die mit dem Lauf der Zeit

einhergehen, haben Persien abgeschafft und den modernen Iran etabliert, wodurch das beschriebene Land endgültig unerreichbar geworden ist. Doch trotz der Jahre, die zwischen uns und der Entstehung dieser Erzählung liegen, lässt uns die suggestive Kraft von Bouviers Buch Persien immer noch spüren. Durch die Genauigkeit seiner Worte und seine suggestiven Beschreibungen befriedigt *L'Usage du monde* sowohl den Wissensdurst der Gelehrten auf der Suche nach Geschichte als auch die Orientträume derjenigen, die nur „auf dem Papier“ reisen.

Die CD, die Sie in Händen halten, entstammt derselben doppelten Dynamik. Einerseits ist sie ein historisches Zeugnis der Vorliebe der französischen Intellektuellen des 18. Jahrhunderts für das persische

¹ Deutsche Ausgabe: „Die Erfahrung der Welt“, übersetzt von Trude Fein. Benziger, Zürich 1980. Neuausgabe: Lenos Verlag, Basel 2001, ISBN 3-85787-324-8; überarb. Übers. Regula Renschler ebd. 2017 [Anm. d. Ü.).

ellen des 18. Jahrhunderts für das persische Leben. Andererseits ist sie die Darstellung eines irrealen Persiens, wie es in Theatern und Märchen geschildert wird.

Zu Rameaus Zeit war das historische Persien in den gelehrten Kreisen der französischen Hauptstadt recht gut bekannt. In den Bibliotheken fand man nicht selten Werke über die Geografie, Geschichte und Genealogie der von Kyros abstammenden Könige neben Berichten von Diplomaten, Händlern und anderen Reisenden, die sich in Isfahan niedergelassen hatten. Im Rahmen dieser Kontakte wurden die Bräuche, die („skandalösen“, aber ausführlich beschriebenen) Sitten und die verschiedenen Aspekte des Lebens der Perser festgehalten. Insbesondere politische und religiöse Fragen genossen großes Interesse und begeisterten Dichter und Philosophen. In *Zaïs*, *Les Boréades* und vor allem in *Zoroastre* findet man Hinweise auf dieses Interesse für

die Wissenschaft und die Haltung der persischen Regierung sowie für die zoroastrische Religion.

Während sich die Kenntnisse über das historische Persien im Laufe des Jahrhunderts verfeinerten, inspirierte ein anderes Persien die Dichter weiterhin. Es handelt sich um das Persien der Märchen, von *Tausendundeiner Nacht* und der lustvollen Liebe, die in *Les Indes Galantes* [*Das galante Indien*] geschildert wird.

So übte die persische Welt im 18. Jahrhundert eine wahre Faszination auf die Franzosen aus. Die besten Köpfe der damaligen Zeit, seien es Orientalisten, Philosophen, Historiker, Dichter oder Musiker, interessierten sich für sie und widmeten ihr einen Teil ihrer Arbeit. Sie alle versuchten, ihr näherzukommen, verführt von der Vision eines Landes voller Reize, über dem der *Duft von Melonen* schwebt.

Wir bedanken uns herzlich bei Laurent Brunner, Bérénice Gallitelli und dem gesamten Team von Château de Versailles Spectacles für die Hilfe und das erneute Vertrauen in unser Projekt. Ein weiterer Dank geht an Brice Saily und Jean-Luc Ho, die uns die beiden wunderschönen Instrumente von Émile Jobin zur Verfügung gestellt haben. Vielen Dank an Julien Bailly, der uns bei der Vorbereitung dieses Programms empfangen hat. Schließlich gelten unsere brüderlichen Grüße Ken Yoshida, den Ohren dieser CD, der weiß, wie viel wir ihm zu verdanken haben.

Loris Barrucand & Clément Geoffroy



Madame de Pompadour en Sultane, Carle van Loo, 1747

Un imaginaire poétisé du Moyen-Orient et du zoroastrisme

Par Sylvie Bouissou (CNRS)

De l'idée de transcription

pour deux clavecins

Dans cet album intitulé *Fêtes Persanes*, consacré à des transcriptions pour deux clavecins de pièces instrumentales de Rameau, la démarche musicienne de Clément Geoffroy et Loris Barrucand résulte d'une conception originale et séduisante qui trouve un écho dans l'approche de Rameau lui-même de son répertoire clavecinistique. En proposant en 1741 les *Pièces de clavecin en concerts* incluant la possibilité d'une instrumentation aménageable pour quatuor (clavecin, flûte ou violon et viole ou deuxième violon) ou même d'une interprétation pour clavecin seul comme le confirme le compositeur dans son « Avis aux concertants », Rameau ouvre la voie à une certaine liberté, souvent appréciée par les interprètes.

Déjà en 1735, dans la préface de sa publication des *Indes galantes* sous la forme

d'un Ballet réduit à quatre grands concerts, Rameau insiste sur le fait que :

Les symphonies y sont même ordonnées en pièces de clavecin, et les agréments y sont conformes à ceux de mes autres pièces de clavecin sans que cela puisse empêcher de les jouer sur d'autres instruments, puisqu'il n'y a qu'à y prendre toujours les plus hautes notes pour le dessus, et les plus basses pour la basse : ce qui s'y trouvera trop haut pour le violoncello ; pourra y être porté une octave plus bas.

Dès lors, la créativité des musiciens est largement encouragée, d'autant plus que certaines pièces, notamment la *Chaconne des Sauvages des Indes galantes* (présente sur cet album), mais aussi d'autres pièces, nécessitent une troisième main (comme la *Tempête*, notée sur trois portées ou les deux *Tambourins* dont la partie de basse est injouable par la seule main gauche). Plus troublant encore, quelques pièces

appellent par leur facture un second interprète comme l'*Adoration du Soleil des Incas du Pérou*, notée sur quatre portées ou la *Ritournelle* introductive des *Fleurs*, notée sur trois portées (présente sur cet album).

Rien d'étonnant donc que les interprètes de cet enregistrement aient saisi l'invitation ramiste à imaginer pour deux clavecins ces transcriptions inspirées du monde opératique de Rameau avec lequel son répertoire claviériste a toujours cultivé de fortes interférences. De fait, nombre de ses pièces de clavecin ont été recyclées après orchestration dans ses opéras, des *Indes galantes* (1735) aux *Surprises de l'amour* (1757), en passant par *Castor et Pollux* (1737) et *Zoroastre* (1749), entre autres. À titre d'exemple, on peut citer sa pièce *Les Sauvages* extraite de son livre de 1724, orchestrée, vocalisée, développée et réutilisée dans l'entrée du même nom des *Indes galantes*.

Quant au choix d'appuyer ce programme sur une thématique moyen-orientale et plus particulièrement sur des valeurs zoroastriennes, il relève du souhait de mettre en lumière l'importance de la représentation, à l'époque de Rameau, de l'imaginaire de l'empire perse, des Indes ou de la

Bactriane (ancien Afghanistan) avec son lot de référents plus ou moins clairs – Perses, Bostangis, Sauvages, Turcs ou Indiens – qui reste confusément associé à une idée de l'exotisme, elle-même véhiculant les notions de voyage, d'éloignement et surtout de « non-européen ». Un monde mystérieux, étrange et lointain, un monde connu à travers les récits des explorateurs qui évoquent des peuples aux mœurs différentes de celles des êtres « civilisés » d'Europe et des colons évangélistes ; un monde polythéiste avec ses propres croyances aux antipodes du christianisme. Pour autant qu'il soit encore imprécis à l'époque ramiste, l'imaginaire du Moyen-Orient prend davantage de substance signifiante qu'à l'époque de Lully où les « turqueries » étaient associées à l'idée de fantaisie et de comédie, sorte de spectacles colorés sans référence historique précise ni intention de vérité visuelle et encore moins musicale dont *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670) incarne l'une des manifestations les plus applaudies à travers ses multiples reprises à l'Opéra de Paris à partir de 1691.

Des pièces choisies autour d'un imaginaire moyen-oriental

En sollicitant les extraits de quatre opéras spécifiques de Rameau – *Les Indes galantes*, *Zoroastre*, *Les Boréades* et *Zaïs* –, Clément Geoffroy et Loris Barrucand ont souhaité mettre en évidence certains thèmes « exotiques » attachés aux Indes orientales et occidentales, à l'empire perse et à la figure de *Zoroastre*, autant de thèmes chers au XVIII^e siècle et tout particulièrement à Fuzelier, librettiste des *Indes galantes* et à Cahusac, librettiste avéré de *Zaïs* et *Zoroastre* et admis des *Boréades*.

L'univers de Fuzelier : *Les Indes galantes* (1735 et 1736)

En 1725, avec *La Reine des Péris*, comédie persane sur une musique d'Aubert, Fuzelier brode une intrigue féerique autour du mythe perse des Péris, génies bienfaisants à la beauté légendaire, opposés à leurs ennemis malfaisants, les Dives. Dix ans plus tard, il revient sur l'idée de comédie persane en proposant dans *Les Indes galantes*, l'entrée *Les Fleurs* sous-titrée « fête persane ». Sérail, Sultanes, Bostangis et Perses animent son intrigue, au demeurant mièvre et invraisemblable, mais qui apporte à son propos

une réelle avancée d'un semblant de réalisme dans la notion d'exotisme. À travers la fête persane des *Fleurs*, Fuzelier exploite le thème du voyage, de l'ailleurs, du lointain et de l'étrange comme aucun librettiste ne l'avait fait avant lui.

Dans l'avertissement de son livret, Fuzelier insiste sur le fait qu'il s'est documenté sérieusement avant d'écrire son poème, et cite plusieurs historiens espagnols : Antonio de Solís y Rivadeneyra et Agustín de Zárate, mais surtout Garcilaso de La Vega, premier historien métis à relater l'histoire du Pérou avec une vision plus authentique que celle de ses collègues européens. Son projet ambitionne de créer un « merveilleux naturel » différent du « merveilleux épique » cultivé par les librettistes de Lully. En choisissant pour environnement géographique les Indes orientales et occidentales, il ouvre la voie sur cet ailleurs tant désiré qui va permettre de renouveler fondamentalement les thèmes de l'opéra baroque à la suite de *L'Europe galante* d'Houdar de La Motte et Campra (1697). Le sujet de Fuzelier fait donc écho à un

intérêt général pour un autre monde dont la représentation prend corps notamment avec la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (1717) et les récits de voyageurs tels Theodor de Bry ou Joseph-François Lafitau. Dans ses *Sauvages*, Fuzelier cultive le mythe du « bon sauvage » défendant l'idée de l'union de l'homme et de la nature dans un paradis terrestre où l'amour est « sans art », mythe déjà exposé dans les textes de Cartier (*Voyages au Canada*) ou Montaigne (*Des Cannibales*). Fuzelier emprunte aux Indes occidentales les lieux des *Incas du Pérou* et des *Sauvages* évoluant dans une « forêt de l'Amérique voisine des colonies françaises et espagnoles », et aux Indes orientales la Turquie dans *Le Turc généreux* et la Perse dans *Les Fleurs*. À travers ses scénari, il démontre le pouvoir de l'amour quelle que soit la zone géographique et les pratiques culturelles des continents. Mais au-delà de cette évidence, le texte du dramaturge est un prétexte pour dénoncer les dérives de la civilisation européenne, à l'instar des *Lettres persanes* de Montesquieu (1721).

Dans les deux entrées des *Indes galantes* sollicitées pour cet album, *Les Fleurs* et *Les Sauvages*, le poète rompt avec l'idée d'une supériorité de la civilisation européenne sur le reste du monde dans *Les Sauvages* ; et de proposer ici la *Chaconne* conclusive censée établir la paix entre le monde « civilisé » et le monde « sauvage ». De même, le choix des pièces des *Fleurs*, mêlant aux Bostangis (gardiens du sérail), Borée, la Rose, les Fleurs et Zéphire, dénonce le préjugé d'un barbarisme viscéralement attaché à la Turquie en soulignant l'attrait ancestral des Orientaux pour les végétaux et la Nature.

Il est probable que les costumes et les décors de la création aient puisé leur inspiration dans la documentation iconographique de l'époque, au demeurant assez pauvre, et incontestablement dans la venue des deux Indiens de Louisiane à Paris en 1725 au Théâtre italien qui fut une réelle source d'inspiration pour Rameau et Fuzelier. À lire la description détaillée que fait de cet événement le *Mercure de France* de septembre 1725, on est frappé de sa résonance avec l'entrée des *Sauvages* :

Deux Sauvages venus depuis peu de la Louisiane, grands et bien faits, âgés d'environ vingt-cinq ans, dansèrent trois sortes de danses, ensemble et séparément, et d'une manière à ne pas laisser douter qu'ils n'aient appris les pas et les sauts qu'ils font, très loin de Paris. Ce qu'ils prétendent figurer est sans doute fort aisé à entendre dans leur pays, mais ici rien n'est plus difficile à pénétrer : voici ce que nous en avons pu apprendre. Le premier danseur représentait un chef de sa nation, vêtu un peu plus modestement qu'on ne l'est à la Louisiane, mais en sorte que le nu du corps paraissait assez. Il avait sur la tête une espèce de couronne, pas riche, mais fort ample, ornée de plumes de différentes couleurs. L'autre n'avait rien qui le distinguait d'un simple guerrier. Le premier fit entendre à celui-ci, par sa façon de danser, et par ses attitudes cadencées, qu'il venait proposer la paix, et présenta le *calumet* ou étendard à son ennemi. Ensuite ils dansèrent ensemble la danse de la *paix*. La seconde danse appelée *la guerre*, exprime une assemblée de Sauvages, où l'on prend le parti de faire la guerre à tel ou à tel peuple, et on en fait voir toutes les horreurs. Ceux qui sont de ce sentiment opinent en venant se mêler à la danse.

Dans la troisième le guerrier va d'abord à la découverte de l'ennemi, armé d'un arc et d'un carquois garni de flèches, pendant que l'autre assis par terre bat du tambour, ou espèce de timbale pas plus gros que la forme d'un chapeau. Après avoir découvert l'ennemi, le Sauvage revient en donner avis à son Chef. Il imite ensuite le combat, dans lequel il suppose avoir défait l'ennemi. Après quoi ils dansent ensemble la danse de la Victoire.

L'exotisme de la scène, la semi-nudité des corps, les costumes et coiffes ornés de plumes, l'épisode du calumet de la paix, l'évocation de l'horreur des guerres, l'utilisation des tambours qui donnèrent assurément l'idée à Rameau de ce motif rythmique récurrent (longue-brève-brève) omniprésent dans la fameuse danse des Sauvages, cristallisent incontestablement plusieurs des topiques développées dans *Les Sauvages*.

L'univers de Cahusac : *Zaïs*, *Zoroastre* et *Les Boréades*

À travers le choix de trois opéras, *Zaïs*, *Zoroastre* et *Les Boréades*, les pièces de cet album rendent hommage à l'esthétique de Louis de Cahusac. Avec ce dramaturge,

les thèmes de l'exotisme se précisent et se focalisent dans *Zaïs* sur le Moyen-Orient, et dans *Zoroastre* et *Les Boréades*, sur la figure de Zoroastre et sur la Bactriane, région annexée à l'immense empire perse fondé par Cyrus II et devenue le centre de la religion zoroastrienne.

Zaïs (1748)

Après avoir cultivé le thème de la féerie dans l'entrée *La Féerie des Fêtes de Polymnie* (1745), Cahusac revient sur cette idée et appuie cette fois l'intégralité du livret de *Zaïs* sur l'univers d'un monde enchanté, mais immergé dans la mythologie moyen-orientale, avec son lot de Génies, Sylphes et êtres aériens. À l'inverse de ses autres livrets, Cahusac ne cite pour celui-ci aucune de ses sources d'inspiration, mais à n'en pas douter, en homme cultivé, il avait lu la traduction par Galland des *Mille et une nuits*. Dans le cadre d'un Moyen-Orient poétisé, Cahusac conçoit l'intrigue de *Zaïs* comme une leçon édifiante pour la société contemporaine européenne, notamment aristocratique, livrée au luxe et à la frivolité. Comme l'explique très bien Graham Sadler dans son édition critique de *Zaïs*,

nombre de thèmes franc-maçonniques sont incarnés dans le livret et la publication des *Fri-maçons* de Pierre Clément (1740) a probablement influencé Cahusac, dont on sait qu'il était franc-maçon. Or, les similitudes des valeurs maçonniques avec celles du zoroastrisme, basé sur l'opposition du Bien et du Mal, l'accès à la lumière, à la connaissance et à la sagesse, sont largement admises. D'emblée, l'Ouverture, qui peint le « débrouillement du chaos, et du choc des Éléments lorsqu'ils se sont séparés », renvoie à un concept omniprésent dans les catéchismes initiatiques, mais surtout à la création de l'univers par la dissociation des quatre Éléments (la Terre, l'Eau, le Feu et l'Air) par Ahura Mazdà dans l'ancien culte mazdéen que reformera Zoroastre. Ainsi la franc-maçonnerie suggérée et le zoroastrisme pressenti construisent dorénavant l'univers cahusacien au point d'engendrer l'année suivante l'opéra *Zoroastre* et encore en 1763 la tragédie *Les Boréades*.

Zoroastre (1749)

Bien que le personnage historique de Zoroastre figure dans des opéras français

antérieurs au *Zoroastre* de Cahusac et Rameau, par exemple *Sémiramis* (Des-touches, 1718), *Pyrame et Thisbé* (Rebel et Francœur, 1726) et *Les Génies* (Duval, 1736), Cahusac est le premier auteur à en faire le personnage central d'un opéra. Le roman de Ramsay, paru en 1727, *Les Voyages de Cyrus*, a probablement concouru à la popularité du personnage. Représentant du système religieux de la Perse antique, Zoroastre prêchait une religion manichéenne qui reposait sur l'opposition du Bien incarné par le dieu Ahura Mazdà (associé à la lumière, la vie, le jour, la sagesse, la connaissance et la vérité) et du Mal incarné par Ahriman (associé aux ténèbres, à la nuit et à la mort). Dans le livret de Cahusac, Zoroastre symbolise le Bien et est guidé par Oromazès (entendre Ahura Mazdà) tandis qu'Ahriman est représenté par son grand prêtre, Abramane, personnage inventé par le librettiste.

Jamais encore, un poème d'opéra n'avait été articulé en termes aussi métaphysiques. Au demeurant, dès sa création, Joseph de La Porte (*Observations sur la littérature moderne*, t. 1, p. 92) lui reconnaît une dimension didactique et philosophique :

Le théâtre lyrique n'a été jusqu'ici que le temple de l'amour ; il devient celui de la vertu et des mœurs. La tragédie de Zoroastre est un grand tableau où le crime enorgueilli d'abord par des succès, bientôt déchiré par les remords, ensuite humilié par des revers, succombe enfin, et laisse en paix triompher l'innocence.

Cette redevance avouée au zoroastrisme explique en partie le plan de l'opéra magnifié par une stratégie scénographique d'éclairage sophistiqué. Ainsi, l'acte II se déroule dans la lumière tandis que l'acte IV, tout entier axé sur les incantations maléfiques d'Abramane, est plongé dans les ténèbres. Dans les autres actes règne une alternance entre lumière et obscurité que les machinistes de l'Opéra de Paris concrétisaient en levant ou abaissant la « rampe » soutenant les torches éclairant la scène du théâtre.

Les pièces de l'album tirées de *Zoroastre* renvoient bien à cette bipolarité. D'abord l'Ouverture dont le programme imprimé dans le livret est explicite :

La première partie est un tableau fort et pathétique du pouvoir barbare d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime.

Un doux calme succède : l'espoir renaît. La seconde partie est une image vive et riante de la puissance bienfaisante de Zoroastre, et du bonheur des peuples qu'il a délivrés de l'oppression.

Suivent plusieurs pièces délicates et gracieuses dont les Menuets de l'acte II à la grâce ineffable. Les deux pièces retenues de l'acte IV, l'*Entrée des Prêtres d'Abramane* et l'*Air pour les Esprits infernaux* dessinent la noirceur mise en œuvre par Cahusac pour atteindre la plus grande efficacité dramatique et émotionnelle au cours d'une cérémonie sacrificielle où des victimes sont immolées à la hache. Le poète fait appel à un décorum fantasmagorique, choisissant les antres du temple d'Ahriman orné d'un autel d'ébène souillé de sang et éclairé par de lugubres lampes d'acier. De plus, il magnifie la danse en créant une véritable rhétorique gestuelle par le biais d'un discours parallèle à base de didascalies conçues comme un scénario digne de la série cinématographique *Saw*. La scène sombre progressivement dans un flot d'extrême violence où toutes sortes de spectres infernaux et de figures allégoriques (la Vengeance, la Haine, la Jalousie, le Désespoir) se livrent à

de redoutables conjurations contre une statue représentant Zoroastre dans des jeux de scène évoquant le culte animiste vaudou.

***Les Boréades* (1763)**

Dans *Les Boréades*, le sujet exploité par Cahusac se rapproche considérablement de celui de *Zoroastre*. Abaris, héros de la tragédie, se révèle comme Zoroastre, d'abord poltron, indécis, peureux, manquant d'envergure et surtout inconscient de sa mission salvatrice. Ce n'est qu'après avoir été encouragé par le grand prêtre qui l'a élevé, Adamas, comme l'est Zoroastre par Oromazès, qu'Abaris décide d'agir pour sauver le monde contre le mal (Borée dans *Les Boréades*). Du statut d'anti-héros, il atteint celui d'élue attendu et de sauveur de l'humanité. Les pièces retenues des *Boréades* dans ce programme discographique sont principalement issues du divertissement de l'acte IV qui symbolise la métamorphose du héros. Après l'envoûtante *Entrée des Muses*, des *Zéphirs*, des *Saison*, des *Heures* et des *Arts*, se succèdent une *Gavotte* et deux *Rigaudons* pour les *Heures* et les *Zéphyr*s évoquant le

temps qui passe. Au cours de ce voyage, non sans rapport avec une initiation maçonnique, le héros parcourt la terre, franchit les airs, et traverse avec succès les mers et le séjour du tonnerre ; on reconnaît évidemment les quatre éléments fondateurs de l'univers créé par Ahura Mazda (la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu).

Il faut certes s'imprégner du propos philosophique et poétique de chacun de ces opéras pour saisir l'intention de Clément Geoffroy et Loris Barrucand d'explorer la représentation du Moyen-Orient et du zoroastrisme sur la scène de l'Opéra de Paris. Car la musique ne détient aucun élément qui pourrait évoquer de tels thèmes pas plus que les costumes qui illustraient modestement

cet imaginaire bridé par des conventions sociales conservatrices. Pour atteindre une vérité vestimentaire représentative, il faut attendre l'audace de Madame Favart apparaissant à l'Opéra comique dans *Les Amours de Bastien et Bastienne* (Favart, 1753) non plus en robe à panier mais en habit de laine, bras nus et chaussée de sabots. Les décors ont sans doute concrétisé mieux que tout autre paramètre une évocation poétisée du Moyen-Orient. Mais c'est davantage dans les livrets d'opéra et les écrits intellectuels du temps que l'imaginaire moyen-oriental et zoroastrien est exprimé. Il en est ainsi du siècle des Lumières, pétri de science et de passion.

The poeticised imaginary world of the Middle East and zoroastrianism

By Sylvie Bouissou (CNRS)

From the idea of transcription for two harpsichords

In this album entitled *Fêtes Persanes*, devoted to transcriptions for two harpsichords of instrumental pieces by Rameau, the musical approach taken up by Clément Geoffroy and Loris Barrucand is the result of an original and seductive conception that finds an echo in Rameau's own approach to his harpsichord repertoire. By proposing the *Pièces de clavecin en concerts* of 1741, including the possibility of adapting the instrumentation for quartet (harpsichord, flute, violin and viola or second violin) or even a performance for harpsichord solo, as the composer confirms in his *Avis aux concertants*, Rameau opened the way to a certain autonomy, often appreciated by performers.

Already in 1735, in the preface to his publication of *Les Indes galantes* in the form

of a Ballet reduced to four *grands concerts*, Rameau insists on the fact that :

The symphonies are even arranged as harpsichord pieces, and the embellishments conform to those of my other harpsichord pieces, without this preventing them from being played on other instruments, since it is only necessary to take the highest notes for the treble and the lowest for the bass: whatever is too high for the cello can be played an octave lower.

From this point on, therefore, the creativity of the musicians is largely encouraged, especially since certain pieces, notably the Chaconne des Sauvages from *Les Indes galantes* (present on this recording), but also other pieces requiring a third hand (such as *La Tempête*, notated on three staves, or the two *Tambourins*, of which the bass part cannot be played by the left hand alone). Even more disconcerting is

the fact that some pieces call for a second performer, such as *l'Adoration du Soleil des Incas du Pérou*, notated on four staves, or the introductory *Ritournelle des Fleurs*, notated on three staves (present on this recording).

It is not surprising, then, that the performers on this recording have seized the Ramist invitation to reimagine these transcriptions for two harpsichords, inspired by Rameau's operatic world, and that thus his keyboard repertoire has always been subject to serious meddling. Indeed, many of his harpsichord pieces were recycled after orchestration in his operas, from *Les Indes galantes* (1735) to *Les Surprises de l'amour* (1757), including *Castor et Pollux* (1737) and *Zoroastre* (1749). As an example, we can mention his piece *Les Sauvages*, taken from his 1724 book, orchestrated, vocalised, developed and reused in the *entrée* of the same name in *Les Indes galantes*. As for the choice of basing this programme on a Middle Eastern theme and more particularly on Zoroastrian values, it stems from the desire to highlight the importance of the representation, in Rameau's time, of the imaginary Persian

empire, India or Bactria (formerly Afghanistan) with its more or less clear referents – Persians, Bostanjis, Savages, Turks or Indians - which remains confusedly associated with an idea of exoticism, itself conveying notions of travel, remoteness and above all of the “non-European”. A mysterious, strange and distant world, a world known through the accounts of explorers who evoke peoples with customs different from those of the “civilised” beings of Europe and the evangelising settlers; a polytheistic world with its own beliefs at odds with Christianity. Although still imprecise in the Ramist era, the Middle Eastern imaginary world takes on a more significant substance than in Lully's time, when “turqueries” were associated with the idea of fantasy and comedy, a kind of colourful spectacle with no precise historical reference or intention of visual truth, and even less musical truth, of which Molière's *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) is one of the most applauded manifestations through its multiple revivals at the Paris Opera from 1691 onwards.

Pieces chosen based on a Middle Eastern imaginary world

By using extracts from four specific operas by Rameau - *Les Indes galantes*, *Zoroastre*, *Les Boréades* and *Zaïs* - Clément Geoffroy and Loris Barrucand have expressed the desire to highlight certain “exotic” themes associated with the East and West Indies, the Persian Empire and the figure of Zoroaster were themes dear to the 18th century, particularly to Fuzelier, the librettist of *Les Indes galantes*, and to Cahusac, the established librettist of *Zaïs* and accepted librettist of *Zoroastre* and of *Les Boréades*.

Fuzelier’s world: *Les Indes galantes* (1735 and 1736)

In 1725, with *La Reine des Péris*, a Persian play set to music by Aubert, Fuzelier embroidered a fairy tale plot around the Persian myth of the Péris, benevolent spirits of legendary beauty, opposed to their evil enemies, the Divs. Ten years later, he returned to the idea of Persian comedy by proposing in *Les Indes galantes*, the *entrée*, *Les Fleurs*, subtitled “fête persane”. The seraglio, Sultans’ wives, Bostanjis and Persians enliven his plot, which is admittedly insipid and implausible, but which brings to his

subject a real advance in the semblance of realism through the notion of exoticism. By his use of the Persian festival of flowers, Fuzelier exploits the theme of travel, the otherworldly, the distant and the strange in a way in which no librettist had done before.

In the foreword to his libretto, Fuzelier insists that he researched seriously before writing his poem, and cites several Spanish historians: Antonio de Solís y Rivadeneyra and Agustín de Zárate, but above all Garcilaso de La Vega, the first mixed-race historian to relate the history of Peru with a more authentic vision than that of his European colleagues. His project aimed to create a “natural wonder” different from the “epic wonder” cultivated by Lully’s librettists. By choosing the East and West Indies as his geographical setting, he opened the way to that longed-for elsewhere that would allow a fundamental renewal of the themes of Baroque opera following Houdar de La Motte and Campra’s *L’Europe galante* (1697). Fuzelier’s subject thus echoes a general interest in another world, the representation of which

takes shape notably with Antoine Galland's translation of the *One Thousand and One Nights* (1717) and the accounts of travellers such as Theodor de Bry or Joseph-François Lafitau. In his *Sauvages*, Fuzelier cultivates the myth of the "noble savage" defending the idea of the union of man and nature in an earthly paradise where love is "artless", a myth already exposed in the texts of Cartier (*Voyages au Canada*) or Montaigne (*Des Cannibales*). Fuzelier borrows from the West Indies the places of the *Incas du Peru* and the *Sauvages* evolving in a "forest of America close to the French and Spanish colonies", and from the East Indies Turkey in *Le Turc généreux* and Persia in *Les Fleurs*. Through his scenarios, he demonstrates the power of love regardless of the geographical area and cultural practices of the continents. But beyond this evidence, the playwright's text is a pretext for denouncing the excesses of European civilisation, as in Montesquieu's *Lettres Persanes* (1721).

In the two entrées of *Les Indes galantes* used for this recording, *Les Fleurs* and *Les Sauvages*, the poet breaks with the idea of the superiority of European civilisation over the rest of the world in *Les Sauvages*; and

proposes here the concluding *Chaconne* that is supposed to establish peace between the "civilised" and the "savage" world. Similarly, the choice of pieces in *Les Fleurs*, combining the Bostanjis (guardians of the seraglio), Boreas, the Rose, the Flowers and Zephira, denounces the prejudice of a barbarism virulently associated with Turkey by underlining the ancestral attraction of the Orientals for plants and Nature.

It is probable that the costumes and sets for the creation drew their inspiration from the iconographic documentation of the time, which was quite poor, and undoubtedly from the arrival of the two Indians from Louisiana in Paris in 1725 at the Théâtre Italien, which was a real source of inspiration for Rameau and Fuzelier. Reading the detailed description of this event in the *Mercure de France* of September 1725, one is struck by its resonance with the *entrée des Sauvages*:

Two Indians who had recently arrived from Louisiana, tall and well built, about twenty-five years old, danced three kinds of dances, together and separately, and in such a way

as to leave no doubt that they had learnt the steps and jumps that they performed, a long way from Paris. What they claim to represent is no doubt very easy to understand in their country, but here nothing is more difficult to comprehend: here is what we were able to learn. The first dancer represented a chieftain of his nation, dressed a little more modestly than in Louisiana, but in such a way that the nakedness of his body appeared sufficient. He had on his head a sort of crown, not luxurious, but very large, decorated with feathers of different colours. The other had nothing that distinguished him from a simple warrior. The former made it clear to the latter, by his manner of dancing, and by his rhythmic attitudes, that he had come to propose peace, and presented the pipe or standard to his enemy. Then they danced together the dance of peace. The second dance, called the war dance, expressed an assembly of Indians, where the decision is made to wage war against this or that people, and all the horrors are displayed. Those who are of the same mind join in the dance. In the third, the warrior first goes to seek out the enemy, armed with a bow and

a quiver full of arrows, while the other, sitting on the ground, beats a drum, or a kind of kettledrum no bigger than the shape of a hat. Having discovered the enemy, the Indian returns to give notice to his Chief. He then imitates the fight, in which he supposes to have defeated the enemy. After which they danced the Victory Dance together.

The exoticism of the scene, the semi-nudity of the bodies, the costumes and headdresses adorned with feathers, the episode with the peace pipe, the evocation of the horror of war, the use of drums, which undoubtedly gave Rameau the idea of this recurring rhythmic motif (long short-short) which is omnipresent in the famous dance of *Les Sauvages*, undoubtedly crystallise several of the themes developed in *Les Sauvages*.

The world of Cahusac: *Zaïs*, *Zoroastre* and *Les Boréades*

With the choice of three operas, *Zaïs*, *Zoroastre* and *Les Boréades*, the pieces in this recording pay tribute to the aesthetics of Louis de Cahusac. With this playwright, the themes of exoticism became more specific and focused on the Middle East

in *Zaïs*, *Zoroastre* and *Les Boréades* on the figure of Zoroaster and on Bactria, a region annexed to the immense Persian empire founded by Cyrus II and which became the centre of the Zoroastrian religion.

Zaïs (1748)

After having developed the theme of enchantment in the *entrée*, *La Féerie des Fêtes de Polymnie* (1745), Cahusac returns to this idea and this time bases the entire libretto of *Zaïs* on an enchanted world, but immersed in Middle Eastern mythology, with its share of spirits, Sylphs and airborne beings. Unlike his other libretti, Cahusac does not quote any of his sources of inspiration for this one, but there is no doubt that, as an intellectual, he would have read Galland's translation of the *One Thousand and One Nights*. Within the framework of a poeticised Middle East, Cahusac conceives the plot of *Zaïs* as an edifying lesson for contemporary European society, especially aristocratic society, which had given itself over to luxury and frivolity. As Graham Sadler explains very well in his critical edition of *Zaïs*, many Masonic themes are embodied in the libretto and the publication of Pierre

Clément's *Fri-maçons* (1740) probably influenced Cahusac who is known to have been a Freemason. The similarities of Masonic values with those of Zoroastrianism, based on the opposition of Good and Evil, access to light, knowledge and wisdom, are widely acknowledged. From the outset, the overture, which depicts the "unravelling of the chaos and the clash of the Elements when they have separated", refers to a concept that is omnipresent in initiation catechisms, but above all to the creation of the universe by the dissociation of the four Elements (Earth, Water, Fire and Air) by Ahura Mazdà in the ancient Mazdean cult that *Zoroastre* will remodel. Thus, the suggested Freemasonry and the presumed Zoroastrianism accumulate in the Cahusatian world to the point of generating the following year's opera *Zoroastre* and again in 1763 with the tragedie, *Les Boréades*.

Zoroastre (1749)

Although the historical character of Zoroaster appears in French operas prior to Cahusac and Rameau's *Zoroastre*, e.g. *Sémiramis* (Destouches, 1718), *Pyrame et*

Thisbé (Rebel and Francœur, 1726) and *Les Génies* (Duval, 1736), Cahusac was the first author to make him the central character of an opera. Ramsay's 1727 novel *Les Voyages de Cyrus* probably contributed to the character's popularity. As a representative of the religious system of ancient Persia, Zoroaster preached a Manichean religion based on the opposition of good, embodied by the god Ahura Mazda (associated with light, life, day, wisdom, knowledge and truth) whereas evil was embodied by Ahriman (associated with darkness, night and death). In Cahusac's libretto, Zoroaster symbolises good and is guided by Oromazes (understand Ahura Mazda) while Ahriman is represented by his high priest, Abramane, a character invented by the librettist.

Never before had an opera poem been articulated in such metaphysical terms. In fact, from the very beginning, Joseph de La Porte (*Observations sur la littérature moderne*, t. 1, p. 92) recognised a didactic and philosophical dimension to the work:

The operatic theatre had hitherto been the temple of love; it was becoming the temple of virtue and morals. The tragedy

of Zoroastre is a grand tableau in which crime, firstly taking pride in its successes, is soon to be racked with guilt, then humiliated by setbacks, before yielding and allowing innocence to triumph in peace.

This avowed indebtedness to Zoroastrianism partly explains the opera's plan, which is magnified by a sophisticated lighting strategy. Thus, Act II takes place in light, while Act IV, which is entirely centred on Abramane's evil incantations, is plunged into darkness. In the other acts there is an alternation between light and darkness, which the stagehands at the Paris Opera achieved by raising or lowering the "ramp" holding the torches that light the theatre stage.

The pieces on this recording taken from *Zoroastre* clearly reflect this bipolarity. Firstly, the Overture, of which the programme printed in the libretto is explicit:

The first part is a forceful and distressing tableau of Abramane's barbaric power and the wailing of the people he is oppressing. A gentle calm follows: hope is reborn.

The second part is a vivid and joyful picture of the benevolent power of Zoroaster, and of

the happiness of the peoples he has delivered from oppression.

This is followed by several delicate and graceful pieces, including the Menuets of Act II, with its indescribable grace. The two pieces selected from Act IV, the *Entrée des Prêtres d'Abramane* and the *Air pour les Esprits infernaux*, illustrate the darkness that Cahusac uses to achieve the greatest dramatic and emotional effectiveness during a sacrificial ceremony in which victims are sacrificed using an axe. The poet employs a phantasmagorical presentation, choosing the lairs in Ahriman's temple adorned with an ebony altar stained with blood and lit by gloomy steel lamps. Moreover, he glorifies the dance by creating a real gestural rhetoric by the use of a parallel discourse based on stage directions conceived as a scenario worthy of the film series *Saw*. The scene gradually sinks into a flood of extreme violence in which all sorts of infernal spectres and allegorical figures (Vengeance, Hatred, Jealousy, Despair) engage in formidable incantations against a statue representing Zoroaster in theatrical effects evoking the animist voodoo cult.

***Les Boréades* (1763)**

In *Les Boréades*, the subject chosen by Cahusac is very similar to that of *Zoroastre*. Abaris, the hero of the tragedy, like Zoroaster, is seen to be at first cowardly, indecisive, timid, lacking in stature and above all unaware of his mission of redemption. It is only after being encouraged by the high priest who brought him up, Adamas, as Zoroaster had been by Oromazes, that Abaris decides to act to save the world from evil (Boreas in *Les Boréades*). From the status of anti-hero, he reaches that of the expected chosen one and saviour of humanity. The pieces selected from *Les Boréades* in this recording programme are mainly taken from the divertissement in Act IV, which symbolises the hero's metamorphosis. After the spellbinding *Entrée, des Muses, des Zéphirs, des Saisons, des Heures et des Arts, a Gavotte* and two *Rigaudons* for the *Heures* and the *Zéphirs* follow, evoking the passing of time. In the course of this journey, which is not unrelated to a Masonic initiation, the hero travels the earth, goes through the air, and successfully crosses the seas and the realm of thunder; we can clearly recognise

the four founding elements of the universe created by Ahura Mazdà (Earth, Air, Water and Fire).

It is certainly necessary to immerse oneself in the philosophical and poetic subject matter of each of these operas in order to grasp Clément Geoffroy and Loris Barrucands' intentions in exploring the representation of the Middle East and Zoroastrianism on the Paris Opera stage. For the music holds no element that could evoke such themes, nor do the costumes, which modestly illustrate this imaginary world constrained by conservative social conventions. To achieve

a representative sartorial truth, we have to wait for the audacity of Madame Favart appearing at the Opéra comique in *Les Amours de Bastien et Bastienne* (Favart, 1753) not in a pannier but in a woollen garment, bare-armed and wearing clogs. The sets probably embodied a poetical evocation of the Middle East better than any other form of representation. But it is more in the opera librettos and intellectual writings of the time that the Middle Eastern and Zoroastrian imaginary world is fully expressed. This is true of the Enlightenment, which was full of science and passion.

Ein poetisiertes Vorstellungsbild des Mittleren Ostens und des Zoroastrismus

Von Sylvie Bouissou (CNRS)

Über die Idee einer Transkription für zwei Cembali

In diesem Album mit dem Titel *Fêtes Persanes* [*Persische Feste*], das sich Transkriptionen von Rameaus Instrumentalstücken für zwei Cembali widmet, ist der musikalische Ansatz von Clément Geoffroy und Loris Barrucand das Ergebnis einer originellen und attraktiven Konzeption, die ein Echo in Rameaus eigener Herangehensweise an sein Cembalo-Repertoire findet. Als Rameau 1741 die *Pièces de clavecin en concerts* veröffentlichte, die, wie der Komponist in seinem *Avis aux concertants* [*Mitteilung an die Musizierenden*] erklärte, die Möglichkeit einer veränderbaren Besetzung für ein Quartett (Cembalo, Flöte oder Violine und Bratsche oder zweite Violine) oder sogar eine Aufführung für Cembalo allein enthielten, öffnete er den Weg zu etwas Freiheit, die von den Interpreten oft geschätzt wurde.

Bereits 1735 betonte Rameau im Vorwort zu seiner Veröffentlichung von *Les Indes galantes* in Form eines auf vier große Konzerte reduzierten Balletts:

Die Symphonien sind wie Cembalostücke geordnet, und die Verzierungen entsprechen denen meiner anderen Cembalostücke, ohne dass dies das Spielen auf anderen Instrumenten verhindern sollte, denn es müssen nur die jeweils höchsten Noten für die Oberstimme und die tiefsten für den Bass genommen werden: Was für das Cello zu hoch ist, kann eine Oktave tiefer gespielt werden.

Dadurch wird die Kreativität der Musiker sehr angespornt, zumal einige Stücke, insbesondere die (auf diesem Album zu hörende) *Chaconne des Sauvages* [*Chaconne der Wilden*] aus *Les Indes galantes*, aber auch andere Stücke eine dritte Hand erfordern (wie etwa der „Tempête“

[„Sturm“], der auf drei Notensystemen notiert ist, oder die beiden „Tambourins“, deren Basspartie von der linken Hand allein nicht spielbar ist). Noch verblüffender ist, dass einige Stücke aufgrund ihrer Faktur einen zweiten Interpreten erfordern, wie „Adoration du Soleil des Incas du Pérou“ [„Sonnenanbetung der peruanischen Inkas“], das auf vier Notensystemen, oder das „Fleurs“ [„Blumen“] einleitende Ritournelle, das auf drei Notensystemen notiert (und auf diesem Album zu hören) ist.

Kein Wunder also, dass die Interpreten dieser Aufnahme der Einladung Rameaus gefolgt sind und sich diese Transkriptionen für zwei Cembali ausdachten. Zwischen Rameaus Cembalorepertoire und seinem Operschaffen, von dem diese Transkriptionen beeinflusst sind, gab es stets zahlreiche Überschneidungen. Viele seiner Cembalostücke wurden nämlich orchestriert und scheinen in seinen Opern erneut auf, u. a. in *Les Indes galantes* (1735), *Les Surprises de l'amour* (1757), *Castor et Pollux* (1737) und *Zoroastre* (1749). Als Beispiel sei das Stück *Les Sauvages* [Die Wilden] aus seinem Buch von 1724 genannt, das orchestriert, vokalisiert, weiterentwickelt und im gleich-

namigen Entree in *Les Indes galantes* wieder verwendet wurde. Was die Entscheidung, das Programm auf eine Thematik des Mittleren Ostens und insbesondere auf zoroastriische Werte zu stützen, betrifft, beruht sie auf dem Wunsch, die Bedeutung hervorzuheben, die die Darstellung der Vorstellungswelt des persischen Reiches, Indiens oder Baktrens (heute Afghanistan) hatte. Dabei waren die mehr oder weniger klaren Zuordnungen - Perser, Bostangis, Wilde, Türken oder Inder -, vage mit einer Vorstellung von Exotik verbunden, die ihrerseits die Begriffe des Reisens, der Ferne und vor allem des „Nichteuropäischen“ vermittelt. Diese geheimnisvolle, fremde und ferne Welt kannte man aus den Berichten der Entdecker, die von Völkern erzählten, deren Sitten sich von denen der „zivilisierten“ Menschen Europas und der missionierenden Siedler unterschieden. Die polytheistische Welt mit ihren eigenen Glaubensvorstellungen stand im Gegensatz zum Christentum. Die Vorstellung des Mittleren Ostens war in der Zeit Rameaus noch unklar, gewann jedoch zu

Lullys Zeiten an Bedeutung, als die „Türkenmode“ mit der Idee der Fantasie und der Komödie verbunden war, und eine Art bunter Spektakel hervorbrachte, die weder Anspruch auf einen präzisen historischen Bezug noch die Absicht visueller oder gar musikalischer Wahrheit hatte. Molières *Le Bourgeois gentilhomme* [„Der Bürger als Edelmann“] (1670) ist für diese Erscheinungsformen durch die zahlreichen Wiederaufführungen an der Pariser Oper ab 1691 eines der meist bejubelten Beispiele.

Ausgewählte Stücke rund um eine vom Mittleren Osten inspirierte Vorstellungswelt

Durch die Verwendung von Auszügen aus vier Opern Rameaus – *Les Indes galantes*, *Zoroastre*, *Les Boréades* und *Zaïs* – wollten Clément Geoffroy und Loris Barrucand bestimmte „exotische“ Themen hervorheben, die mit Ost- und Westindien, dem persischen Reich und der Person des Zoroaster verbunden sind, also mit Themen, die dem 18. Jahrhundert und insbesondere Fuzelier, dem Librettisten von *Les Indes galantes*, sowie Cahusac, dem Textdichter von *Zaïs* und *Zoroastre*, und wie anzunehmen ist, auch von *Les Boréades*, sehr am Herzen lagen.

Das exotische Weltbild von Fuzelier: *Les Indes galantes* (1735 und 1736)

1725 entwarf Fuzelier mit *La Reine des Péris* [„Die Königin der Peris“] eine von Aubert vertonte persische Komödie mit einer märchenhaften Handlung um den persischen Mythos der Peris, wohlthätiger feenhafter Wesen von legendärer Schönheit, die in den Diwe bösartige Feinde haben. Zehn Jahre später kam Fuzelier auf die Idee der persischen Komödie zurück, indem er in *Les Indes galantes* das Entree von *Les Fleurs* mit dem Untertitel „fête persane“ [„persisches Fest“] schrieb. Serail, Sultaninen, Bostangis und Perser bestimmen seine Handlung, die im Übrigen rührselig und unglaubwürdig ist, doch dem Thema einen echten Fortschritt in Richtung eines scheinbar realistischen Konzepts von Exotik verleiht. Mit dem persischen Blumenfest nutzt Fuzelier das Thema des Reisens, des „Anderswo“, der Ferne und des Fremden auf eine Weise, wie es kein Librettist vor ihm getan hatte.

Im Vorwort seines Librettos betonte Fuzelier, dass er sich vor dem Schreiben seines Textbuches ernsthaft informiert habe, und nannte mehrere spanische

Geschichtswissenschaftler, Antonio de Solís y Rivadeneyra und Agustín de Zárate, vor allem aber Garcilaso de La Vega, den ersten mestizischen Historiker, der von der Geschichte Perus mit einer authentischeren Sichtweise als seine europäischen Kollegen berichtete. Fuzeliers Ziel war es, eine „natürliche Märchenwelt“ zu schaffen, die sich von der „epischen Märchenwelt“ unterschied, die Lullys Librettisten gepflegt hatten. Indem er Ost- und Westindien als geographische Umgebung wählte, ebnete er den Weg zu jenem ersehnten „Anderswo“, das die Themen der Barockoper im Anschluss an Houdar de La Motte und Camprás *L'Europe galante* (1697) grundlegend erneuern sollte. Fuzeliers Thema ist also ein Echo auf das allgemeine Interesse an einer anderen Welt, deren Darstellung insbesondere mit der Übersetzung von *Tausendundeiner Nacht* durch Antoine Galland (1717) und den Berichten von Reisenden wie Theodor de Bry oder Joseph-François Lafitau Gestalt annahm. In seinen *Sauvages* kultiviert Fuzelier den Mythos des „guten Wilden“ und setzt sich für die Idee einer Vereinigung von Mensch und Natur in einem irdischen Paradies ein, in dem

die Liebe „ohne Kunst“ ist, ein Mythos, der bereits in den Texten von Cartier (*Voyages au Canada* [Reise nach Kanada]) oder Montaigne (*Des Cannibales* [Über die Kannibalen]) dargelegt wurde. Fuzelier entlehnt aus Westindien die Schauplätze der *Incas du Pérou* und der *Sauvages*, die in einem Wald in Amerika leben, „der den französischen und spanischen Kolonien benachbart ist“, aus Ostindien übernimmt er die Türkei von *Le Turc généreux* und aus Persien den Handlungsort von *Les Fleurs*. Mit seinen Szenarien zeigt er, dass die Macht der Liebe von der geografischen Region und den kulturellen Praktiken der Kontinente unabhängig ist. Doch über diese Selbstverständlichkeit hinaus ist der Text des Dramatikers ein Vorwand, um die Auswüchse der europäischen Zivilisation anzuprangern, ähnlich wie es Montesquieu in den *Lettres persanes* [Persischen Briefen] (1721) tat.

In den beiden für dieses Album herangezogenen Entrees aus *Les Indes galantes*, *Les Fleurs* und *Les Sauvages*, bricht der Dichter in *Les Sauvages* mit der Vorstellung einer Überlegenheit der europäischen Zivi

lisation über den Rest der Welt. Hier ist außerdem die abschließende Chaconne zu hören, die den Frieden zwischen der „zivilisierten“ und der „wilden“ Welt herstellen soll. Auch die Auswahl der Stücke aus „Fleurs“, in denen die Bostangis (Wächter des Serails), Boreas, die Rose, die Blumen und Zephyre auftreten, entlarvt das Vorurteil eines Barbarismus, der viszeral mit der Türkei verbunden ist, indem sie zeigt, welchen Reiz die Natur seit Urzeiten auf die Orientalen ausübt.

Es ist wahrscheinlich, dass die Kostüme und das Bühnenbild der Uraufführung Anregungen aus der - übrigens recht dürftigen - ikonografischen Dokumentation der Zeit bezogen, unbestreitbar aber aus dem Besuch der beiden Indianer aus Louisiana in Paris im Jahr 1725 am Théâtre italien, der eine echte Inspirationsquelle für Rameau und Fuzelier darstellte. Wenn man die ausführliche Beschreibung dieses Ereignisses im *Mercure de France* von September 1725 liest, fällt auf, wie sehr sie mit dem Entree der *Sauvages* übereinstimmt:

Zwei große, gut gebaute, etwa fünfundzwanzigjährige Wilde, die vor kurzem aus Louisiana gekommen waren, tanzten zusammen und getrennt drei Arten von Tänzen auf eine Weise, die keinen Zweifel daran ließ, dass sie die Schritte und Sprünge, die sie machten, weit weg von Paris gelernt hatten. Was sie vorgeben darzustellen, ist in ihrem Land zweifellos sehr leicht zu hören, aber hier ist nichts schwieriger zu durchdringen: Hier folgt, was wir von ihnen erfahren konnten. Der erste Tänzer stellte einen Häuptling seiner Nation dar, etwas schlichter gekleidet als es in Louisiana üblich ist, aber so, dass die Nacktheit des Körpers ausreichend sichtbar war. Auf dem Kopf trug er eine Art Krone, die nicht reich, aber sehr weit und mit verschiedenfarbigen Federn geschmückt war. Der andere hatte nichts, was ihn von einem einfachen Krieger unterschieden hätte. Der erste gab dem zweiten durch seinen Tanz und seine rhythmischen Bewegungen zu verstehen, dass er gekommen war, um Frieden anzubieten, und überreichte seinem Feind eine Pfeife oder Fahne. Dann tanzten sie gemeinsam den Friedenstanz. Der zweite Tanz, der Kriegstanz, beschreibt eine Versammlung

von Wilden, bei der man sich für den Krieg gegen dieses oder jenes Volk entscheidet und alle Schrecken davon vorführt. Diejenigen, die dieser Auffassung sind, stimmen zu und mischen sich in den Tanz. Beim dritten {Tanz} erkundet der Krieger, bewaffnet mit einem Bogen und einem Köcher voller Pfeile, den Feind, während der andere auf dem Boden sitzt und eine Trommel oder eine Art Pauke schlägt, die nicht größer als eine Hutform ist. Nachdem der Wilde den Feind entdeckt hat, kehrt er zurück, um seinem Anführer davon zu berichten. Dann ahmt er den Kampf nach, in dem er annimmt, dass er den Feind besiegt hat. Anschließend tanzen sie gemeinsam den Siegestanz.

Die Exotik der Szene, die halbnackten Körper, die mit Federn geschmückten Kostüme und Kopfbedeckungen, die Episode mit der Friedenspfeife, die Schilderung der Kriegsgräuel, die Verwendung von Trommeln, die Rameau zweifellos die Idee zu dem wiederkehrenden rhythmischen Motiv (lang-kurz-kurz) lieferten, das im berühmten Tanz der „Wilden“ allgegenwärtig ist. Durch all das kristallisieren sich zweifellos mehrere der in *Les Sauvages* entwickelten Topoi heraus.

Das exotische Weltbild von Cahusac: *Zaïs*, *Zoroastre* und *Les Boréades*

Mit der Auswahl der drei Opern *Zaïs*, *Zoroastre* und *Les Boréades* würdigen die Stücke dieses Albums die Ästhetik von Louis de Cahusac. Durch diesen Dramatiker wurden die Themen der Exotik präziser und konzentrierten sich in *Zaïs* auf den Mittleren Osten und in *Zoroastre* und *Les Boréades* auf die Figur Zoroasters und auf Baktrien, eine Region, die dem riesigen, von Cyrus II. gegründeten persischen Reich angegliedert und zum Zentrum der zoroastrischen Religion wurde.

***Zaïs* (1748)**

Nachdem Cahusac das Thema der Zauberei im Entree *La Féerie* aus *Fêtes de Polymnie* [*Feste der Polymnia*] (1745) behandelt hatte, kehrte er zu dieser Idee zurück und baute diesmal das gesamte Libretto von *Zaïs* auf einer verzauberten Welt auf, die in die mittelöstliche Mythologie mit ihren vielen Genien, Sylphen und Luftwesen getaucht ist. Im Gegensatz zu seinen anderen Libretti nennt Cahusac für dieses keine seiner Inspirationsquellen, doch ist anzunehmen, dass er als

gebildeter Mensch Gallands Übersetzung von *Tausendundeiner Nacht* gelesen hat. Im Rahmen eines poetisierten Mittleren Ostens versteht Cahusac die Handlung von *Zais* als eine erbauliche Lektion für die zeitgenössische europäische Gesellschaft, insbesondere die aristokratische, die sich dem Luxus und Leichtsinn hingibt. Wie Graham Sadler in seiner kritischen Ausgabe von *Zais* sehr gut erklärt, sind im Libretto viele freimaurerische Themen enthalten, und die Veröffentlichung von Pierre Cléments *Les Fri-maçons* (1740) hat Cahusac, der bekanntlich Freimaurer war, wahrscheinlich beeinflusst. Die Ähnlichkeit zwischen den freimaurerischen Werten und denen des Zoroastrismus, der auf dem Gegensatz von Gut und Böse und dem Zugang zu Licht, Wissen und Weisheit beruht, wird übrigens weithin anerkannt. Die Overtüre, die die „Auflösung des Chaos und die Erschütterung der Elemente, als sie sich trennten“ darstellt, bezieht sich auf ein Konzept, das in den Initiationskatechismen allgegenwärtig ist, vor allem aber auf die Erschaffung des Universums durch die Trennung der vier Elemente (Erde, Wasser, Feuer und Luft) durch Ahura Mazda

im alten mazdäischen Kult, den Zoroaster reformierte. Die angedeutete Freimaurerei und der erahnte Zoroastrismus bildeten von nun an die Welt Cahusacs, sodass im folgenden Jahr die Oper *Zoroastre* und 1763 die Tragödie *Les Boréades* entstanden.

Zoroastre (1749)

Zwar kommt die historische Figur Zoroasters in französischen Opern vor Cahusacs und Rameaus *Zoroastre* vor, z. B. in *Semiramis* (Destouches, 1718), *Pyrame et Thisbé* (Rebel und Francœur, 1726) und *Les Génies* (Duval, 1736), doch ist Cahusac der erste Autor, der Zoroaster zur zentralen Figur einer Oper macht. Ramsays 1727 erschienener Roman *Les Voyages de Cyrus* [*Die Reisen des Cyrus*] trug wahrscheinlich zur Popularität der Figur bei. Als Vertreter des religiösen Systems im alten Persien predigte Zoroaster eine manichäische Religion, die auf dem Gegensatz zwischen dem Guten, verkörpert durch den Gott Ahura Mazda (verbunden mit Licht, Leben, Tag, Weisheit, Wissen und Wahrheit), und dem Bösen, verkörpert durch Ahriman (verbunden

mit Dunkelheit, Nacht und Tod), beruhte. In Cahusacs Libretto symbolisiert Zoroaster das Gute und wird von Oromazès (bzw. Ahura Mazda) geführt, während Ahriman von seinem Hohepriester Abramane repräsentiert wird, einer vom Librettisten erfundenen Figur.

Noch nie zuvor war ein Operntextbuch in derart metaphysischen Begriffen formuliert worden. Joseph de La Porte (*Observations sur la littérature moderne*, T. 1, S. 92) bescheinigte der Oper bereits bei ihrer Entstehung eine didaktische und philosophische Dimension:

Die Oper war bislang nur der Tempel der Liebe; nun wird sie zu dem der Tugend und der Sitten. Die Tragödie von *Zoroastre* ist ein großes Gemälde, in dem das Verbrechen, zuerst durch Erfolge stolz gemacht, bald von Schuldgefühlen zerrissen, dann durch Rückschläge gedemütigt, schließlich unterliegt und in Frieden die Unschuld triumphieren lässt.

Dieser offenkundige Einfluss des Zoroastrismus erklärt zum Teil den Plan der Oper, der durch eine ausgeklügelte Beleuchtungsstrategie auf der Bühne verdeutlicht wird. So

verläuft der zweite Akt im Licht, während der vierte Akt, der sich ganz auf Abramanes böse Beschwörungen konzentriert, in Dunkelheit getaucht ist. In den anderen Akten herrscht ein Wechselspiel zwischen Licht und Dunkel, das die Bühnenarbeiter der Pariser Oper durch das Heben und Senken der „Rampe“, die die Fackeln zur Beleuchtung der Theaterbühne trug, umsetzten.

Die Stücke des Albums, die aus *Zoroastre* stammen, verweisen auf diese Zweipoligkeit. Zunächst die Ouvertüre, deren im Libretto abgedrucktes Programm explizit ist:

Der erste Teil ist ein starkes, pathetisches Bild von Abramanes barbarischer Macht und dem Wehklagen der von ihm unterdrückten Völker. Darauf folgt sanfte Ruhe: Die Hoffnung keimt wieder auf. Der zweite Teil ist ein lebhaftes, fröhliches Bild von der wohlthätigen Macht Zoroasters und dem Glück der Völker, die er von der Unterdrückung befreit hat.

Es folgen mehrere zarte, graziöse Stücke, darunter die Menuette aus dem zweiten Akt mit ihrer unaussprechlichen Anmut. Die beiden ausgewählten Stücke aus dem vierten Akt, *Entrée des Prêtres* [Einzug

der Priester] Abramanes und *Air pour les Esprits infernaux* [Air für die höllischen Geister], zeigen die Dunkelheit, die Cahusac einsetzte, um die größte dramatische und emotionale Wirkung während einer Opferzeremonie zu erzielen, bei der die Unglücklichen mit Äxten getötet werden. Der Dichter verwendet eine phantasmagorische Szenerie und wählt die Höhlen des Ahriman-Tempels, die mit einem blutbefleckten Ebenholzaltar geschmückt sind und von schaurigen Stahllampen beleuchtet werden. Darüber hinaus verherrlicht er den Tanz, indem er durch einen parallelen Diskurs auf der Grundlage von Bühnenanweisungen, die wie ein Drehbuch der Filmreihe *Saw* gestaltet sind, eine wahre Rhetorik der Gesten schafft. Die Szene versinkt allmählich in einer Flut extremer Gewalt, in der alle Arten von Höllengeistern und allegorischen Figuren (die Rache, der Hass, die Eifersucht, die Verzweiflung) in einem an den animistischen Voodoo-Kult erinnernden Bühnenspiel furchterregende Beschwörungen gegen eine Zoroaster darstellende Statue durchführen.

***Les Boréades* (1763)**

In *Les Boréades* ähnelt das von Cahusac verwendete Thema dem von *Zoroastre* sehr. Abaris, der Held der Tragödie, erweist sich wie Zoroaster zunächst als feige, unentschlossen, ängstlich, ohne Format und ist sich vor allem seiner rettenden Mission nicht bewusst. Erst nachdem er von Adamas, dem Hohepriester, der ihn aufgezogen hat, wie Zoroaster von Oromazes ermutigt wird, beschließt er zu handeln, um die Welt vor dem Bösen zu retten (Boreas in *Les Boréades*). Vom Status des Antihelden erreicht er den des erwarteten Auserwählten und Retters der Menschheit. Die Stücke, die aus *Les Boréades* für dieses CD-Programm ausgewählt wurden, stammen hauptsächlich aus dem Divertissement des vierten Aktes, das die Verwandlung des Helden symbolisiert. Nach dem betörenden „Entrée des Muses, des Zephirs, des Saison, des Heures und des Arts“ [„Entree der Musen, der Zephire, der Jahreszeiten, der Stunden und der Künste] folgen eine *Gavotte* und zwei *Rigaudons* für die *Heures* und die *Zephyre*, die die verrinnende Zeit schildern. Auf dieser Reise, die nicht ohne Bezug zu einer freimau

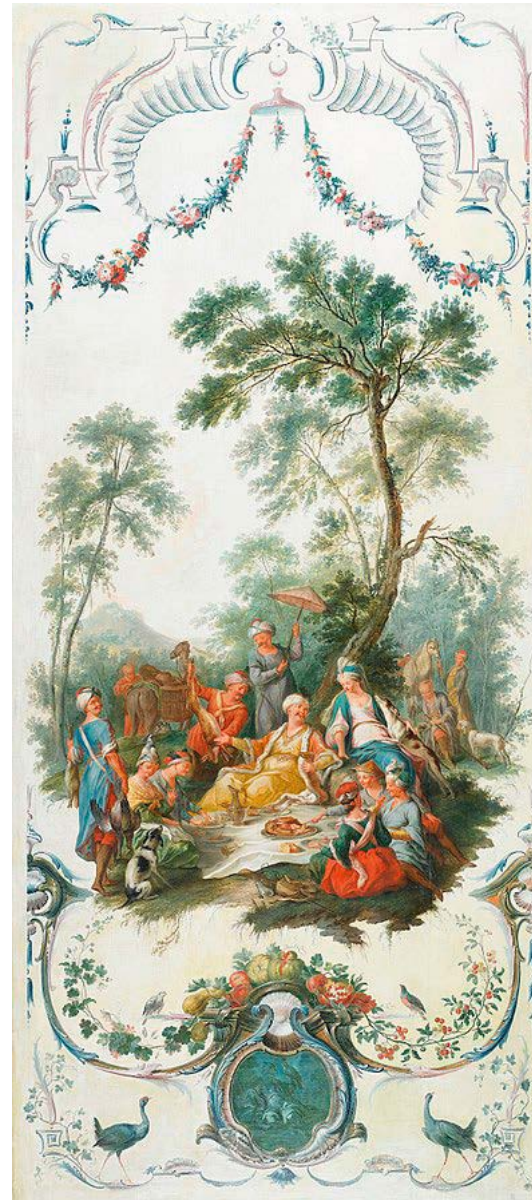
rerischen Initiation ist, durchstreift der Held die Erde, überwindet die Lüfte und durchquert erfolgreich die Meere und den Aufenthaltsort des Donners; man erkennt offensichtlich die vier Gründungselemente des von Ahura Mazda geschaffenen Universums (Erde, Luft, Wasser und Feuer).

Sicherlich muss man sich in die philosophischen und poetischen Aussagen jeder dieser Opern einfühlen, um zu erfassen, in welcher Absicht Clément Geoffroy und Loris Barrucand die Darstellung des Mittleren Ostens und des Zoroastrismus auf der Bühne der Pariser Oper erforschen wollten. Denn die Musik hat kein Element, das solche Themen heraufbeschwören könnte, ebenso wenig wie die Kostüme, die diese von konservati-

ven gesellschaftlichen Konventionen eingeschränkte Vorstellungswelt in bescheidener Weise illustrierten. Um eine repräsentative Wirklichkeitstreue zu erreichen, musste man auf die Kühnheit von Madame Favart warten, die in der Opéra comique in *Les Amours de Bastien et Bastienne* (Favart, 1753) nicht mehr in einem Panier-Reifrock, sondern in einem Wollkleid mit nackten Armen und in Holzschuhen auftrat. Die Bühnenbilder haben wahrscheinlich besser als jedes andere Element eine poetische Vorstellung vom Mittleren Osten konkretisiert. Doch die Opernlibretti und die intellektuellen Schriften der Zeit brachten die mittelöstliche und zoroastrische Vorstellungswelt noch stärker zum Ausdruck. Dies gilt auch für das von Wissenschaft und Leidenschaft durchdrungene Zeitalter der Aufklärung.



*Madame Favart, en paysanne, dans le rôle
de Bastienne, gravé par Jean Daullé d'après
Carle Van Loo, 1754*



De gauche à droite, *Le Repas froid dans le parc* et *Le Pique-nique de chasse*, huiles sur toile, compositions de panneaux muraux, Christophe Huet, ca. 1750



Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Par Laurent Brunner

Jean-Philippe Rameau est considéré comme le musicien français le plus important avant le XIX^e siècle. Il abandonne rapidement les études générales pour se concentrer sur la musique et, à dix-huit ans, fait un voyage en Italie pour se former musicalement mais ne dépasse pas Milan et revient quelques mois plus tard en France. Les quarante premières années de sa vie sont peu connues. Il travaille comme violoniste avec des groupes de musiciens ambulants et comme organiste à Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon et de nouveau Clermont. En 1722, il revient définitivement à Paris, probablement pour superviser la publication de son *Traité d'harmonie*. Alors que

jusqu'à là il est pratiquement inconnu, cette publication lui confère, tant en France qu'à l'étranger, un nom et un prestige. En 1724, il publie sa première série de pièces pour clavier et pendant des années, il écrit de la musique pour les spectacles populaires du Théâtre de la Foire. Sa rencontre avec Alexandre Le Riche de la Pouplinière, l'un des hommes les plus riches de France et grand amateur de musique, a probablement lieu avant 1727. La Pouplinière le met en contact avec d'importants penseurs et écrivains de l'époque et Rameau dirige l'orchestre privé de ce personnage pendant plus de vingt-deux ans.

Autour de 1733, à une époque où les compositeurs se font très jeunes une réputation, Rameau, déjà quinquagénaire, n'a composé que quelques motets et cantates ainsi que trois collections de pièces pour clavecin. Ses contemporains Telemann, Bach ou Haendel ont déjà écrit la majeure partie de leur importante production. Rien ne laissait donc présager que peu après il réussirait à se faire une place de choix dans le panorama musical parisien comme dans l'histoire de la musique. Le succès arrive finalement avec *Hippolyte et Aricie*, sa première tragédie en musique.

L'opinion est divisée en deux camps : ceux qui vantent la beauté, le savoir-faire et l'originalité de l'œuvre (ceux que l'on appela les ramistes) et ceux qui, nostalgiques de l'œuvre de Lully, critiquent ses italianismes de mauvais goût (les lul-listes). Durant les six années suivantes, il compose la majorité de ses œuvres les plus emblématiques y compris *Les Indes galantes* (1735), chef-d'œuvre du genre de l'opéra-ballet qui est représenté soixante-quatre fois jusqu'en 1737, mais également les Tragédies en musique *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749),

les Pastorales Héroïques *Zaïs* (1748) et *Nais* (1749), enfin les Comédies Lyriques dont l'exubérant chef d'œuvre *Platée* (1745), et *Les Paladins* (1760).

En 1752 éclate la Querelle des Bouffons. Le style italien triomphe partout en Europe excepté en France, bastion de l'ancienne hégémonie du goût français, ayant pour navire amiral la tragédie de Lully. La polémique prend la forme d'une dispute pamphlétaire qui secoue les cercles culturels parisiens pendant deux ans. Puis la Querelle s'éteint, mais condamne à mort le genre de la musique théâtrale française. Seul Rameau paraît survivre à l'événement et continue à composer dans le style que la majorité considère alors comme dépassé. En 1763, après avoir reçu du Roi Louis XV un titre nobiliaire et ayant dépassé les quatre-vingt ans, il compose *Les Boréades* dont il commence les répétitions. Cependant l'œuvre devra attendre plus de deux siècles avant d'être représentée. Rameau meurt le 12 septembre 1764 à son domicile, laissant à la musique française son plus splendide corpus du XVIII^e siècle.

Jean-Philippe Rameau is considered to be the most important French musician before the 19th century. He quickly abandoned general studies to concentrate on music and, at eighteen years of age, made a trip to Italy to train musically but did not get any further than Milan returning a few months later to France. Of the first forty years of his life little is known. He worked as a violinist with groups of musicians and as an organist in Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon, and again in Clermont.

In 1722, he returned to Paris for good, probably to oversee the publication of his *Traité de l'harmonie*. Up until then he was virtually unknown, but this publication gave him both a name and a reputation both in France and abroad. In 1724, he published his first series of keyboard pieces, and for years he wrote music for the popular spectacles of the *Théâtre de la Foire*. His meeting with Alexandre Le Riche de la Pouplinière, one of the richest men in France and a great music lover, probably took place before 1727. La Pouplinière put him in contact with important thinkers and writers of the time, and Rameau conducted the private orchestra of this personality for over 22 years.

Around 1733, at a time when composers were gaining a reputation at a very young age, Rameau, already in his fifties, had composed only a few motets and *cantate* as well as three collections of harpsichord pieces. At that time, his contemporaries Telemann, Bach and Handel had already written most of their important works. There was therefore no sign that soon afterwards he would succeed in making a place for himself on the Parisian musical scene as well as in the history of music. Success would come finally with *Hippolyte et Aricie*, his first *tragédie en musique*.

Opinion was divided into two camps: those who praised the beauty, the skill and the originality of the work (those who were called Ramists) and those who, nostalgic for the work of Lully, criticised his bad taste Italianisms (the Lullists). During the six following years, he composed the majority of his most emblematic works including *Les Indes galantes* (1735), a masterpiece of the *opéra-ballet* genre, which was performed sixty-four times until 1737. It is at that time that Rameau composed his most emblematic works: his *tragedies en musique*, *Castor et Pollux* (1737), *Darda*

nus (1739), *Zoroastre* (1749), his *pastorales héroïques* that is *Zaïs* (1748), and *Nais* (1749), and lastly his *comédies lyriques* including the exuberant master piece that is *Platée* (1745), and *Les Paladins* (1760).

In 1752, the *Querelle des Bouffons* broke out. The Italian style triumphed throughout Europe except in France, a bastion of the former hegemony of French taste, having as its Admiral vessel Lully's tragedy. The polemic takes the form of a pamphleteering dispute that shook Parisian cultural circles for two years. Then the *Querelle* died out, but condemned

to death the genre of French theatrical music. Only Rameau seemed to survive the event and continued to compose in the style that most people then considered as outdated. In 1763, after having been ennobled by King Louis XV and having exceeded the age of 80, he composed *Les Boréades* and began rehearsing it. However the work would have to wait more than two centuries before it could be performed. Rameau passed away at his home on 12th September 1764, bequeathing to the French musical art his most splendid corpus of the 18th century.

Jean-Philippe Rameau gilt als der bedeutendste französische Komponist vor dem 19. Jahrhundert. Er gab seine allgemeine Ausbildung rasch auf, um sich ganz der Musik zu widmen. Mit achtzehn Jahren unternahm er eine Reise nach Italien, mit der Absicht, seine musikalische Ausbildung zu vervollständigen, kam aber nicht weiter als bis Mailand und kehrte schon einige Monate später nach Frankreich zurück. Von den ersten vierzig Jahren seines Lebens ist nur wenig bekannt. Er arbeitete als Geiger mit Gruppen fahrender Musiker und war Organist in Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon und erneut in Clermont.

1722 kehrte er endgültig nach Paris zurück, wahrscheinlich um die korrekte Veröffentlichung seiner Abhandlung über die Harmonie [*Traité d'harmonie*] zu gewährleisten. Während er bis dahin so gut wie unbekannt war, verschaffte ihm diese Publikation sowohl in Frankreich als auch im Ausland Bekanntheit und Ansehen. Er schrieb jahrelang Musik für die beliebten Aufführungen des *Théâtre de la Foire* und veröffentlichte 1724 seine erste Sammlung von Klavierstücken. Seine Begegnung mit Alexandre Le Riche de la Pouplinière, einem der reichs-

ten Männer Frankreichs und großen Liebhaber der Musik, fand wahrscheinlich vor 1727 statt. Während Rameau dessen Privat-orchester mehr als zweiundzwanzig Jahre lang leitete, brachte ihn La Pouplinière mit wichtigen Denkern und Schriftstellern seiner Zeit in Kontakt.

Um 1733, zu einer Zeit, als Komponisten oft schon in sehr jungen Jahren von sich reden machten, hatte Rameau, der bereits um die fünfzig Jahre alt war, erst einige Motetten und Kantaten sowie drei Sammlungen von Cembalostücken komponiert. Seine Zeitgenossen Telemann, Bach oder Händel hatten aber damals schon den Großteil ihrer bedeutenden Werke geschrieben. Nichts ließ daher darauf schließen, dass er sich bald sowohl in der Pariser Musikszene als auch in der Musikgeschichte einen Namen machen würde. Der Erfolg stellte sich schließlich mit *Hippolyte et Aricie* ein, seine erste *Tragédie en musique*.

Zwei gegensätzliche Meinungen darüber prallten aufeinander: Die einen lobten die Schönheit, das Können und die Originali-

tät des Werkes (die so genannten Ramisten), während die anderen nostalgisch an Lullys Werk festhielten und Rameaus „geschmacklose Italianismen“ kritisierten (die Lullisten). In den folgenden sechs Jahren komponierte Rameau die meisten seiner bedeutendsten Werke, darunter *Les Indes galantes* (1735), ein Meisterwerk der Gattung *Opéra-ballet*, das bis 1737 vierundsechzigmal aufgeführt wurde. Rameau schuf dann seine emblematischen Werke: die *Tragédies en musique*, *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), die *Pastorales Héroïques*, *Zaïs* (1748) und *Naïs* (1749), und schließlich die *Comédies Lyriques*, darunter das überschwängliche Meisterwerk *Platée* (1745), und *Les Paladins* (1760).

1752 brach der Buffonistenstreit aus. Der italienische Stil triumphierte in ganz Europa außer in Frankreich, der Bastion der ehemaligen Hegemonie des französi-

schen Geschmacks mit Lullys Tragödien als Spitzenreiter. Die Polemik nahm die Form eines pamphletistischen Streits an, der die Pariser Kulturszene zwei Jahre lang erschütterte. Dann verebbte der Streit, verurteilte aber die Gattung des französischen *Théâtre en musique* zum Tode. Einzig Rameau schien den Konflikt zu überleben und komponierte weiterhin in einem Stil, den die Mehrheit damals für veraltet hielt. Nachdem Rameau von König Ludwig XV. in den Adelsstand erhoben worden war und das achtzigste Lebensjahr vollendet hatte, komponierte er 1764 *Les Boréades* und begann mit den Proben dazu. Allerdings werden die Arbeiten erst nach mehr als zwei Jahrhunderten durchgeführt werden können. Rameau starb am 12. September 1764 in seinem Haus und hinterließ der französischen Musik den prächtigsten Korpus des 18. Jahrhunderts.



Loris Barrucand

Originaire de Savoie, Loris Barrucand est diplômé de la classe de clavecin et de basse continue du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Durant ses études, il a pu compter sur l'enseignement et la bienveillance de musiciens estimés, tels que Olivier Baumont, Blandine Rannou, Christophe Rousset, Stéphane Fuget, Bertrand Cuiller, Françoise Lengellé...

Après l'obtention de son diplôme, Loris Barrucand a rapidement eu l'opportunité de travailler avec les meilleurs ensembles de musique ancienne en France. Ainsi, les concerts avec Les Talens Lyriques, Marguerite Louise, Le Poème Harmonique, La Rêveuse, Les Cris de Paris, Les Surprises, Les Siècles, La Tempête et A nocte temporis ryth-

ment son emploi du temps. Il est également membre fondateur de l'ensemble à vents Sarbacanes et de l'ensemble vocal Cosmos.

Comme soliste, Loris a été pendant 2 ans à l'affiche de *Oh Louis*, création chorégraphique de Robyn Orlin dans laquelle il partage la scène avec Benjamin Pech, danseur étoile de l'Opéra de Paris. Après des débuts remarquables au Théâtre de la Ville, *Oh Louis* part en tournée dans toute la France et à l'étranger (Luxembourg, Berlin, Bruxelles...)

En tant que membre solidaire du projet de démocratisation culturelle *Opérabus – La culture devient mobile*, Loris sillonne également les petites routes du Valenciennois et de la région Hauts-de-France à la rencontre des publics issus des territoires défavorisés.

Loris Barrucand is a graduate of the harpsichord and the basso continuo class at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. During his studies, he was able to count on the teaching and goodwill of esteemed musicians such as Olivier Baumont, Blandine Rannou, Christophe Rousset, Stéphane Fuget, Bertrand Cuiller, and Françoise Lengellé...

After graduating, Loris Barrucand quickly had the opportunity of working with the finest early music ensembles in France. He soon found himself busy with engagements with Les Talens Lyriques, Marguerite Louise, Le Poème Harmonique, La Rêveuse, Les Cris de Paris, Les Surprises, Les Siècles, La Tempête and A nocte tem-

poris. He is also a founding member of the wind ensemble Sarbacanes and the vocal ensemble Cosmos.

As a soloist, Loris was for two years on the bill of *Oh Louis*, a choreographic creation by Robyn Orlin in which he shared the stage with Benjamin Pech, principal dancer at the Paris Opera. After a successful debut at the Théâtre de la Ville, *Oh Louis* toured throughout France and abroad (Luxemburg, Berlin, Brussels...)

As a supportive member of the cultural democratisation project *Opérabus – culture was getting on the move*, Loris also travelled through the back streets of Valenciennes and the Hauts-de-France region meeting audiences from disadvantaged areas.

Loris Barrucand stammt aus Savoyen und ist Absolvent der Klasse für Cembalo und Basso continuo am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Während seines Studiums nahm er Unterricht bei hochgeschätzten Musikern wie Olivier Baumont, Blandine Rannou, Christophe Rousset, Stéphane Fuget, Bertrand Cuiller, Françoise Lengellé u.v.a.m., auf deren Wohlwallen er zählen konnte.

Nach Abschluss seines Studiums erhielt Loris Barrucand bald die Gelegenheit, mit den besten Ensembles für Alte Musik in Frankreich zu arbeiten. So bestimmen Konzerte mit Les Talens Lyriques, Marguerite Louise, Le Poème Harmonique, La Rêveuse, Les Cris de Paris, Les Surprises, Les Siècles, La Tempête und A nocte temporis seinen Terminkalender. Er ist außerdem Gründungsmitglied des Blä-

serensembles Sarbacanes und des Vokalensembles Cosmos.

Als Solist war Loris zwei Jahre lang in *Oh Louis* zu sehen, einer choreografischen Kreation von Robyn Orlin, in der er die Bühne mit Benjamin Pech, dem Star-Tänzer der Pariser Oper, teilte. Nach einem vielbeachteten Debüt im Théâtre de la Ville von Paris ging *Oh Louis* über ganz Frankreich hinaus auch ins Ausland (Luxemburg, Berlin, Brüssel...) auf Tournee.

Als solidarisches Mitglied des kulturellen Demokratisierungsprojekts *Opérabus – La culture devient mobile* [*Opernbus – Die Kultur wird mobil*] ist Loris auch auf den kleinen Straßen des Valenciennois und der Region Hauts-de-France unterwegs, um für das Publikum aus benachteiligten Gebieten zu spielen.



Clément Geoffroy

Jeune claveciniste français, Clément Geoffroy a été formé à Nantes avant d'intégrer le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et a aussi été particulièrement marqué par l'enseignement de Bertrand Cuiller et Pierre Hantaï. Il collabore depuis avec plusieurs ensembles comme Pygmalion, La Rêveuse, Opera Fuoco, les Cris de Paris, Les Surprises, Le Concert Spirituel...

Il est membre fondateur de l'Escadron Volant de la Reine, ensemble avec qui il explore les pages oubliées de la musique italienne vocale

et instrumentale.

En soliste, il se fait ardent défenseur des musiques du XVII^e siècle et il sort des sentiers battus en s'adonnant régulièrement au jeu à deux clavecins avec Loris Barrucand ou Gwennaëlle Alibert.

Clément a participé à de nombreux enregistrements discographiques en orchestre, musique de chambre ou à deux clavecins. Sorti en 2018, son premier disque en solo consacré à Johann Adam Reincken remporte un franc succès auprès de ses pairs et de la critique.

The young French harpsichordist, Clément Geoffroy studied in Nantes before entering the Paris Conservatoire and was also particularly influenced by the teaching of Bertrand Cuiller and Pierre Hantaï. He has since collaborated with several ensembles such as Pygmalion, La Rêveuse, Opera Fuoco, Les Cris de Paris, Les Surprises, Le Concert Spirituel...

He is a founding member of the Escadron Volant de la Reine, an ensemble with which he is exploring the neglected scores

of Italian vocal and instrumental music.

As a soloist, he is an ardent defender of 17th-century music and regularly plays music for two harpsichords in the company of either Loris Barrucand or Gwennaëlle Alibert.

Clément has participated in numerous recordings with orchestra, in chamber music or music for two harpsichords. His first solo recording, devoted to Johann Adam Reincken, was released in 2018 to great critical acclaim.

Der junge französische Cembalist Clément Geoffroy wurde in Nantes ausgebildet, bevor er das Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris besuchte. Besonders prägend war für ihn der Unterricht von Bertrand Cuiller und Pierre Hantaï. Seitdem arbeitet er mit verschiedenen Ensembles wie Pygmalion, La Rêveuse, Opera Fuoco, Les Cris de Paris, Les Surprises, Le Concert Spirituel u. a. m. zusammen.

Er ist Gründungsmitglied des Ensembles Escadron Volant de la Reine, mit dem er eine vergessene italienische Vokal- und

Instrumentalmusik wieder aufleben lässt.

Als Solist setzt er sich leidenschaftlich für die Musik des 17. Jahrhunderts ein und verlässt die herkömmlichen Pfade, indem er regelmäßig mit Loris Barrucand oder Gwennaëlle Alibert auf zwei Cembali spielt.

Clément hat an zahlreichen CD-Aufnahmen mit Orchester, Kammermusik oder zwei Cembali mitgewirkt. Seine 2018 veröffentlichte erste Solo-CD, die Johann Adam Reincken gewidmet ist, war sowohl bei Kollegen als auch bei Kritikern ein großer Erfolg.



La Chapelle royale, Versailles

La Chapelle Royale de Versailles, à la gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi Très Chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert de Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la tribune royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du grand appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Clicquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coypel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la messe du Roi,

messe basse accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, une programmation à la Chapelle Royale, qui accueille des ensembles et des artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles dirigés par Olivier Schneebeli, Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'ensemble Correspondances dirigé par Sébastien Daucé, mais aussi Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Chris

tophers, Robert King, François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le saint des saints de Versailles.

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 Chapel at Versailles, to the glory of God and of the King

As a Very Christian king, Louis XIV took it to heart to build within the royal residence a particularly visible chapel, a public place of devotion. As early as 1682 he announced the construction and the building works lasted until 1710. Built by the architects Jules Hardouin-Mansart and then Robert de Cotte, the structure is a splendid palatine chapel, where the royal gallery to the west (on the same level as

the grand royal chambers) facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, Coypel and Jouvenet. It was the last building at Versailles to be inaugurated by Louis XIV himself. The Royal Chapel

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lag es Ludwig XIV. sehr am Herzen, in der königlichen Residenz in Versailles, die 1682 zum offiziellen Machtsitz wurde, eine überaus prachtvolle Kapelle als sichtbares Zeichen seiner Frömmigkeit errichten zu lassen. 1682 kündigte der König den Bau an, wobei die Arbeiten bis 1710 andauern sollten. Unter der architektonischen Leitung von Jules Hardouin-Mansart und später Robert De Cotte entstand eine prunkvolle Hofkapelle. Die königliche Empore im Westen (mit direktem Zugang von den königlichen Paradezimmern aus) liegt gegenüber dem Altar. Über diesem befindet sich die imposante Orgel von Clicquot und Tribuot, um die herum sich die Musiker und Sänger aufstellten. An der Ornamentik der Schlosskapelle arbeiteten über hundert Bildhauer, während die üppigen Deckenmalereien von Lafosse, Coypel und Jouvenet gestaltet wurden. Die Schlosskapelle war das letzte

von Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die Königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der

Leitung von Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaëtan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen. Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden

Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

Diese Aufnahmensammlung spiegelt das Programm von Château de Versailles Spectacles wider: Oftmals überraschend und stets anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at € 4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

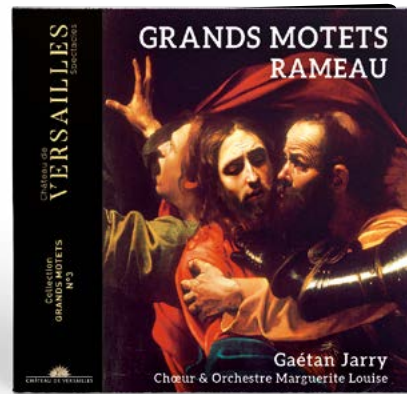
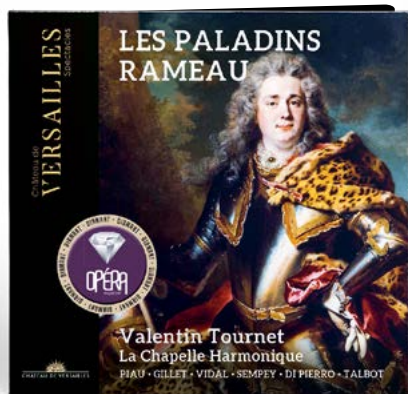
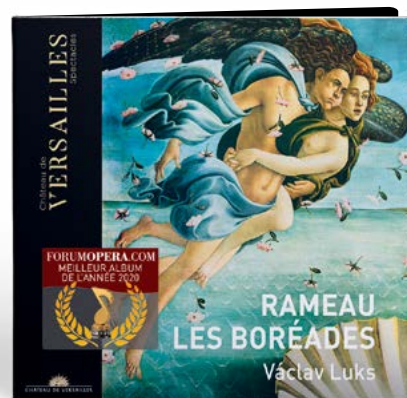
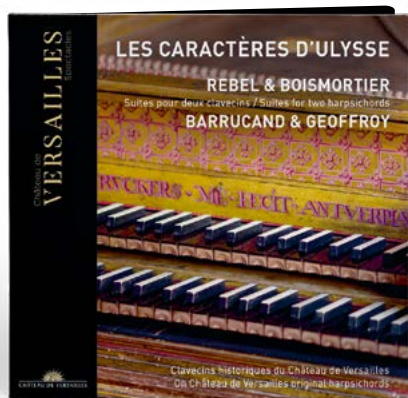
Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

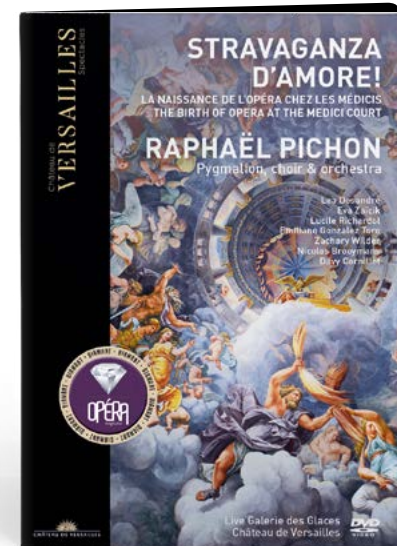
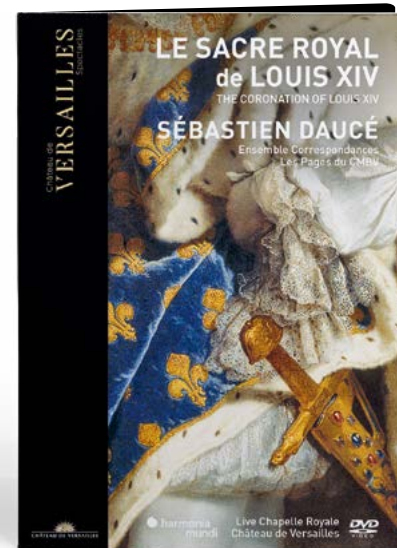
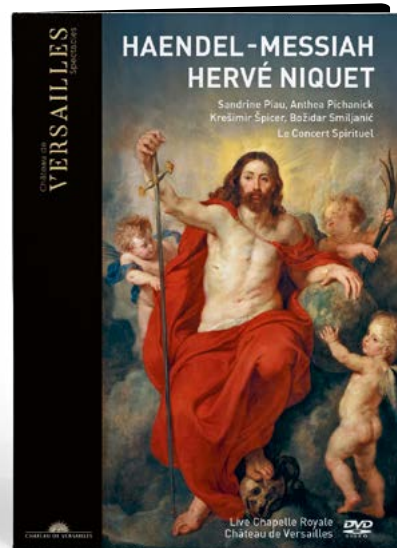
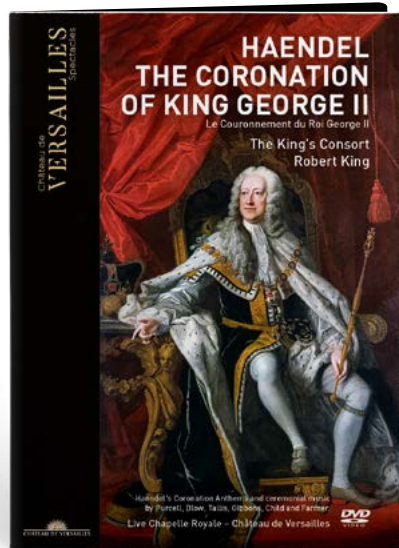
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 6 au 9 décembre 2021
à l'église luthérienne Saint-Pierre, Paris**

Prise de son, mixage et mastering : Ken Yoshida

Traductions anglaises : Christopher Bayton

Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

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
Lény Fabre, Adeline Goyet, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

  Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Visuels :

Couverture : *Femme buvant son café, Ecole française du XVIII^e siècle*

© *Domaine Public.* ; p. 4, 11, 40, 41, 42 © *Domaine Public* ; p. 52, 54

© Antoine Le Guen ; p. 56 © Thomas Garnier ; p. 62 © Agathe Poupeney ;

4^e de couverture : © *Domaine Public.*



Détail d'un panneau mural, Christophe Huet, ca. 1750

