

Château de
VERSAILLES
Spectacles

RAMEAU TRIOMPHANT

MATHIAS VIDAL

Haute-contre



OPÉRA ROYAL
250
ANS
1770-2020


CHÂTEAU DE VERSAILLES

GAËTAN JARRY
Marguerite Louise

MENU

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

RAMEAU TRIOMPHANT

77'20

LES FÊTES DE POLYMNIE

Prologue

- 1 Ouverture 4'35

DARDANUS

Acte IV – Scène 2

- 2 “Où suis-je ! Dans ces lieux quel dieu m’a transporté !” 0'41
3 Air de Dardanus : “Hâtons-nous, courons à la gloire...” 2'18

ZOROASTRE

Acte III – Scène 5

- 4 Ariette de Zoroastre : “Accourez, jeunesse brillante...” 2'34

DARDANUS

Prologue – Scène 2

- 5 Tambourins 1 & 2 1'31

Acte IV – Scène 3

- 6 Calme des sens (Air tendre) 2'45
7 Gavotte vive 0'44

Acte IV – Scène 1

- 8 Air de triomphe (vivement) – Trio des songes :
“Il est temps de courir aux armes...”* 2'57

LES PALADINS

Acte III – Scène dernière

- 9 Air d’Atis : “Lance, Amour, lance tes traits vainqueurs...” 4'33

LES INDES GALANTES

Acte I – “Le Turc généreux”

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Air pour les esclaves africains | 2'13 |
| 11 | Air de Valère : “Hâtez-vous de vous embarquer...” | 2'13 |

PLATÉE

Acte I – Scène 6

- | | | |
|----|-------|------|
| 12 | Orage | 1'16 |
|----|-------|------|

ZOROASTRE

Acte IV – Scène 5

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | Air grave : Ballet pour les esprits infernaux | 1'35 |
|----|---|------|

NAÏS

Acte III – Scène 5

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | Air de Neptune : “Cessez de ravager la terre” | 3'07 |
| 15 | Contredanse | 0'56 |

LE TEMPLE DE LA GLOIRE

Acte II – Scène 2

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | Air de Bacchus : “Que le Thyrses, règne toujours dans les plaisirs et dans la guerre” | 3'05 |
|----|---|------|

LES FÊTES DE POLYMNIE

Acte III – Scène 7

- | | | |
|----|---------|------|
| 17 | Air vif | 1'57 |
|----|---------|------|

PIGMALION

Scène 5

- | | | |
|----|---------------------------------------|------|
| 18 | Air de Pigmalion : “L'Amour triomphe” | 3'05 |
|----|---------------------------------------|------|

DARDANUS

Acte V – Scène 3

19 Chaconne 5'25

PIGMALION

Scène 5

20 Air de Pigmalion : “Règne, Amour” 5'19

CASTOR ET POLLUX

Acte II – Scène 5

21 Air pour les athlètes 0'29

22 Air de Pollux : “Éclatez fières trompettes” 3'39

LES BORÉADES

Acte III – Scène 3

23 Air de Calisis : “Jouissons, jouissons de nos beaux ans” 3'37

Acte IV – Scène 4

24 Entrée de Polymnie 5'13

PLATÉE

Prologue – Scène 3

25 Air de Thespis : “Momus, Amour, Dieu des raisins” 0'57

26 Thespis, Chœur : “Formons un spectacle nouveau” 1'50

27 Contredanse en Rondeau, “Chantons Bacchus” 1'26

LES FÊTES DE POLYMNIE

Acte II – Scène dernière

28 Air d'Antiochus : “Dans l'objet qu'on aime, tout devient charmant” 1'24

29 Air gracieux 1'28

30 “Peuples heureux, unissez-vous à moi” 4'14

Mathias Vidal, haute-contre

Ensemble Marguerite Louise – Gaétan Jarry, direction

Orchestre

Dessus de violon

Emmanuel Resche-Caserta
(1^{er} violon)

Tami Troman

Augusta Lodge

Patrizio Germone

Fiona-Emilie Poupard

David Rabinovici

Patrick Oliva

Haute contres

Camille Aubret

Satryo Aryobimo Yudomartono

Tailles

Pamela Bernfeld

Samantha Montgomery

Violoncelles

Marion Martineau

(1^{er} violoncelle et basse continue)

Hélène Richaud

Emily Robinson

Cécile Vérolles

Contrebasses

Hugo Abraham

Gautier Blondel

Flûtes

Nicolas Bouils

Sébastien Marq

Hautbois

Neven Lesage

Jon Olaberria

Bassons

Lucile Tessier

Nicolas André

Trompettes et cors

Jean-François Madeuf

Jean-Daniel Souchon

Percussions

Marie-Ange Petit

Clavecin

Loris Barrucand

Chœur

Dessus

Aude Fenoy

Maud Gnidzaz

Béatrice Gobin

Laura Holm*

Juliette Perret

Camille Souquère

Haute-contres

Romain Champion

François-Olivier Jean

Marc Scaramozzino

Tailles

François Joron

Michael Smith

Guillaume Zabé

Basses-tailles

Thierry Cartier

Didier Chevalier

Laurent Collobert

Cyril Costanzo*

*Trio des trois songes : Laura Holm, Mathias Vidal, Cyril Costanzo.

Emmanuel Resche-Caserta joue sur un violon de Francesco Ruggeri (ca. 1675) prêté par la Fondatin Jumpstart Jr. (Amsterdam). Trompettes naturelles : copies de Johann Wilhelm Haas (1649-1723) – Nuremberg – par Aron Vajna (Basles). Cors naturels : copies de Georg Friedrich Steinmetz (vers 1700) par Graham Nicholson (La Haye) Marie-Ange Petit joue des timbales Carlin, « ordinaire du Roi rue Croix-des-Petits-Champs », milieu XVIII^e siècle. Fouet : mouche de cochet, cuir tressé 19^e siècle (anonyme).

Entretien avec Mathias Vidal et Gaétan Jarry

Laurent Brunner : Mathias Vidal, vous êtes ténor et haute-contre, comment expliquer les différences et les liens entre ces deux emplois que vous pratiquez ? Est-ce question de voix ou de répertoire ?

Mathias Vidal : La haute-contre est associée exclusivement à la musique française. Oui, le nom est bien féminin comme la basse. Elle est l'équivalent du ténor. Toutes les autres voix se nommaient également d'une autre manière. Chez Rameau nous rencontrons deux types de haute-contre, une centrale au médium plus sollicitée pour les premiers rôles et une plus élevée mais sans excès pour les seconds rôles (dans le disque, *Le Temple de la Gloire*, *Castor et Pollux*, *Les Boréades*, *Platée*), à condition que le diapason soit en adéquation avec celui de l'époque, légèrement au-dessus de 400 Hz. Il existe une haute-contre encore plus aiguë où la voix mixte intervient fréquemment chez des compositeurs anté-

rieurs à Rameau. Quant à cette dénomination typiquement française attachée à cette grande époque baroque et son répertoire, nous trouvons encore quelques traces dans la période romantique comme par exemple l'utilisation de « premiers dessus » au lieu de « soprani 1 » dans les parties du chœur.

La haute-contre pouvait être tendre et héroïque, mais aussi comique. Dans les chœurs, la haute-contre était chantée par des voix très différentes : ténors aigus, contre-ténors, castrats alto et même contraltos féminins, ce qui explique que les parties de haute-contre de chœur sont souvent composées dans une tessiture plus aiguë. Mais les solos, à l'Opéra, n'étaient chantés que par des ténors, dont on nous dit qu'ils utilisaient la voix de poitrine et non le fausset, propre au bel canto italien. Donc tout l'inverse de ce qu'on pense aujourd'hui !

LB: Gaétan Jarry, de la cantate chambriste aux grands effectifs de l'Opéra ou des œuvres sacrées, Rameau sait accompagner la voix dans toutes les dimensions instrumentales. Comment caractériseriez-vous sa manière, entre la tradition de la tragédie lyrique et les italianismes ?

Gaétan Jarry: En effet, Rameau a une profonde conscience des proportions dans sa composition, et la place de la voix est toujours justement mise en valeur par un écrin instrumental qui dépasse largement le cadre de sa fonction : l'accompagnement se révèle alors un acteur à part entière de la narration. Le rôle de la haute-contre dans les opéras de Rameau, bien que directement héritier de la tragédie lyrique de Lully, se rapproche effectivement de très près de celui des castrats des grands opéras seria, affectant souvent au soliste une virtuosité et une intensité vocale qui semble surhumaine. Ainsi incarnés par des chanteurs de très haut niveau, ces rôles généralement mythologiques exaltent un caractère presque mystique.

LB: Rameau est un compositeur fascinant, mais personne n'avait auparavant enregistré de florilège de ses grands airs pour haute-contre. Quel serait le fil conducteur «vocal» de cette sélection ?

MV: L'album invite l'auditeur dans un voyage reprenant quasiment tous les airs de bravoure dont Rameau avait le secret. J'ai retenu des scènes entières, plutôt que des citations. Les pièces instrumentales et l'agencement réalisé par Gaétan Jarry donnent un aperçu encore plus riche du génie de Rameau. Les passages tendres font partie intégrante de ces grands airs et un air entièrement dans cet esprit, accompagné au continuo, s'est glissé vers la fin de l'album.

LB: Mathias Vidal, Rameau fait souvent entourer la haute-contre par le chœur dans des scènes magnifiques. Est-ce une gageure de les enregistrer ?

MV: Je dirais que c'est à chaque fois un climax pour le chanteur d'être entouré par le chœur. Il est porté par toutes ses voix qui le composent. Ces interventions ne sont pas anodines et arrivent à un moment précis de l'opéra. Le groupe est mis en avant, le héros n'est plus seul et l'énergie qui en découle emporte tout sur son passage. L'effet escompté est à chaque fois saisissant. Je ne pouvais pas imaginer ce disque sans ce personnage central qu'est le chœur, véritable moteur dans bon nombre d'opéras toute époque confondue.

LB: Gaétan Jarry, l'Orchestre des opéras de Rameau est l'un des plus fascinants du XVIII^e siècle. Quels choix vous ont conduit dans la sélection des morceaux et leur enchaînement ?

GJ: Jean-Philippe Rameau est à mes yeux, sans conteste le plus grand compositeur français du XVIII^e siècle. Son inventivité, son univers harmonique, sa maîtrise absolue du discours vocal et instrumental font de lui un « ovni » dans le paysage musical français, près d'un siècle après l'avènement de Lully et de sa descendance. Proposer un enregistrement de récital lyrique autour d'un seul et même compositeur peut s'avérer délicat: une certaine uniformité peut s'installer dans le choix de pièces mal ajustées ou de caractères trop proches. Il s'avère alors intéressant de procéder à une sorte de dosage harmonieux, mettant en valeur tantôt les traits « héroïques » du ténor de Rameau dans des grands airs à vocalises (« *Règne Amour* » de *Pigmalion*), tantôt ses contours les plus tendres dans des pages de grande délicatesse (« *Dans l'objet qu'on aime, tout devient charmant* » des *Fêtes de Polymnie*).

Les pièces instrumentales, quant à elles, contrebalancent la part vocale du programme à la manière d'une suite d'or-

chestre, variant les ouvertures, les entrées et autres danses dans des formations diverses, du grand effectif avec trompettes et timbales, jusqu'au dépouillement le plus extrême avec une paire de flûtes, quelques violons et un triangle (*Gavotte vive* de *Dardanus*). Enfin, les chœurs viennent renforcer cette dimension théâtrale et enrichir de leur présence parcimonieuse un programme cohérent et rythmé. Cette place faite aux chœurs dans ce projet m'est particulièrement chère, car ils font d'abord partie intégrante de l'identité de Marguerite Louise, mais surtout car l'écriture chorale de Rameau offre un champ d'expression très vaste. Qu'il soit en ponctuation robotique du discours, ou en superposition du soliste pour le mettre d'autant plus en relief, le chœur achève de rapprocher ce récital d'un petit opéra à part entière.

LB: Mathias Vidal, vous chantez beaucoup de musique française du siècle de Louis XV, y a-t-il une écriture particulièrement Ramiste pour la haute-contre ?

MV: L'écriture de Rameau est un florilège de couleurs harmoniques audacieuses, d'un traitement parfait du texte et de la ligne vocale, d'un théâtre sublimé tout au long de l'œuvre, d'une puissance qui

vient clore cette grande époque baroque. L'histoire de la musique n'est pas linéaire et après lui, le classique fera son apparition avec d'autres codes. Rameau a côtoyé les cieux dans son dernier opéra, *Les Boréades* et a fait honneur à tous ses prédécesseurs. Son affection particulière pour la voix de la haute-contre, et plus particulièrement pour son interprète fétiche qu'était Jélyotte, chanteur à l'immense talent, lui inspirera des rôles fascinants couvrant tous les sentiments humains.

LB: Gaétan Jarry, Rameau est avant tout organiste, comme vous : cela se ressent-il spécifiquement dans son écriture instrumentale et vocale ?

GJ: Je dirais qu'il n'est à première vue pas si évident de retrouver Rameau l'organiste (dont hélas nous n'avons pas l'ombre d'une œuvre restante !) dans sa musique vocale, à part peut-être dans ses motets où il a davantage recours à un contrepoint rigoureux, plus symptomatique de la culture de claviériste (pour exemple, l'extraordinaire fugue « *Euntes ibant et flebant* » du motet *In Convertendo*). La fugue « *Formons un spectacle nouveau* » de *Platée*, nous évoque plutôt une parodie de fugue, celle d'un organiste se raillant lui-même en sin-

geant quelque peu son instrument ! Ce qui subsiste de l'instrumentiste que Rameau était, résulte dans le fait qu'il fut avant tout un musicien complet, comme c'était souvent le cas pour de nombreux organistes. L'emprunte réelle de l'orgue dans son œuvre se distingue pour moi en deux grands axes :

D'une part, une conscience harmonique et contrapuntique (au sens stricte) hors du commun. Il est en effet très rare, que les voix intérieures n'occupent qu'une simple fonction de remplissage. Dans *l'Entrée de Polymnie des Boréades*, la ligne de basse s'immisce au milieu du tissu harmonique général pour revêtir un caractère absolument magique, tout comme les lignes d'alto qui affleurent merveilleusement de ce fascinant plasma. Ce don de Rameau pour magnifier les voix intermédiaires, se confirme dans l'ensemble des récits de haute-contre, tout à fait comparables aux récits de tierce ou cromorne en taille, formes incontournables de la musique d'orgue au XVIII^e siècle. En ce sens, la partie centrale de l'air de Neptune dans *Naïs* « *Cessez de Ravager la Terre* » ferait une tierce en taille extraordinaire.

D'autre part, l'art avec lequel Rameau manie les couleurs de l'orchestre m'évoque l'organiste face à ses tirants de registres et ses différents claviers: tel plan sonore de flûte, de hautbois de trompette ou de basson sera toujours choisi avec justesse, et tantôt se détachera sur les cordes qui constituent le Grand Fond d'orgue (à savoir l'ensemble des jeux de principaux, bourdons et flûtes de l'instrument), tantôt s'y associera en doublant les parties, se rapprochant davantage des sonorités du Plein-Jeu ou du Grand Jeu (l'ensemble des anches).

LB: Gaétan Jarry, n'y a-t-il pas une ivresse à enregistrer autant de musique exceptionnelle ?

GJ: La musique de Rameau, à l'instar de celle de Charpentier, Bach ou des autres très grands maîtres, vous mène vers des horizons infinis. Plus encore que l'ivresse, cette vision d'illimité vous plonge dans un état d'hyper conscience, une sorte d'affût permanent de la surprise ou du moment de grâce. Ce sentiment est tout à fait particulier et pour le coup très exaltant !

Pour exemple, à l'écoute de l'ouverture des *Fêtes de Polymnie*, on se sent assister aux prémices de la création du monde, de la

mise en place progressive des *Éléments*, tel un orchestre entier s'accordant avant d'atteindre l'harmonie.

LB: Mathias Vidal, travailler avec Gaétan Jarry, dans l'Opéra Royal, qu'en dites-vous ?

MV: Un vrai bonheur. Voici un chef investi, énergique, inventif, à l'écoute de son orchestre, des chanteurs. Il est taillé pour diriger de l'opéra, qui plus est à l'Opéra Royal !

LB: Gaétan Jarry, travailler avec Mathias Vidal, dans l'opéra royal, qu'en dites-vous ?

GJ: Je suis d'abord très flatté que Mathias Vidal m'ait fait confiance tout au long de cette collaboration. Outre le fait qu'il soit l'un des meilleurs chanteurs de sa génération dans ce répertoire, je suis heureux de constater avec quelle facilité l'enregistrement s'est déroulé. Son timbre brillant et éclatant, sa diction exceptionnelle qui nous ont permis d'aller rapidement à l'essentiel dans les airs et les récits. Mathias est un artiste aussi flexible et chaleureux que talentueux; sa personnalité artistique lumineuse et très franche, collait parfaitement au caractère flamboyant que nous avons tenté de donner à cet album.

La scène de l'Opéra Royal, de par son histoire, sa beauté exceptionnelle, mais aussi son acoustique évidente, ne nous a pas laissé d'autre choix que celui de pousser la théâtralité et la dramaturgie des différents extraits à leur paroxysme.

J'ose dire que l'on peut parler de symbiose, entre ce lieu unique, Mathias et mes chers musiciens de Marguerite Louise. Donc à la question « Qu'en dites-vous? », je réponds: « Quand recommence-t-on? »

A conversation with Mathias Vidal and Gaétan Jarry

Laurent Brunner: Mathias Vidal, you are at one and the same time a tenor and a haute-contre, how do you explain the differences and the relationships between these two activities that you exercise? Is it a question of voice or of repertory?

Mathias Vidal: The haute-contre is associated exclusively with French music. Yes, the noun is feminine as with the bass voice. It is identical to the tenor voice. All the other voices were also called by other names. In Rameau's work we find two types of haute-contre, a mid-range haute-contre, which is used more for the lead

roles, and a higher but not excessively high haute-contre for the secondary roles (recordings such as, *Le Temple de la Gloire*, *Castor et Pollux*, *Les Boréades*, *Platée*), provided that the pitch is in keeping with that of the period, slightly above 400 Hz. There is an even higher haute-contre where the mixed voice is frequently used by composers before Rameau. As for this typically French term associated with the great baroque period and its repertory, we still find some traces of it in the romantic period, such as the use of “*premiers dessus*” instead of “soprani 1” in the chorus parts.

The haute-contre could be emotive and heroic, but also comical. In choruses, the haute-contre was sung by very different voices: high tenors, countertenors, but also alto castrati and even female contraltos, which explains why the haute-contre parts of choruses are often composed in a higher tessitura. But the solos in opera were sung only by tenors, who we are told used the chest voice and not the falsetto, so typical of Italian bel canto. So quite the opposite of our current understanding!

LB: Gaétan Jarry, from chamber cantatas to large operatic or sacred works, Rameau knows how to accompany the voice in all instrumental dimensions. How would you characterise his style, between the tradition of the *tragédie-lyrique* and Italianisms?

Gaétan Jarry: Indeed, Rameau has a deep awareness of the proportions in his composition, and the place of the voice is always accurately emphasized by an instrumental support that goes well beyond the scope of its function: the accompaniment revealing itself to be a fully-fledged actor in the narrative. The role of the haute-contre in Rameau's operas, although a direct heir to Lully's *tragédie-lyrique*, is in fact very close to

that of the castrati in the great opera seria, often attributing to the soloist a virtuosity and vocal intensity that appears to be superhuman. Thus, interpreted by singers of the highest level, these generally mythological roles take on an almost mystical quality.

LB: Rameau is a fascinating composer, but no one has ever recorded a collection of his great arias for haute-contre before. What would be the “connecting-vocal-principle” of this selection?

MV: The recording invites the listener on a journey that takes in almost all the bravura arias that Rameau had the secret of composing. I have chosen entire scenes, rather than extracts. The instrumental pieces and the arrangement by Gaétan Jarry give an even richer insight into Rameau's genius. Emotional passages are an integral part of these great arias, and an air entirely in this spirit, accompanied by continuo, made its way in towards the end of the album.

LB: Mathias Vidal, Rameau often has the chorus surround the haute-contre in magnificent scenes. Is it a challenge to record them?

MV: I would say that it is always a high point for the singer to be surrounded by the chorus. He is transported by all the voices that make up the chorus. These interventions are not inconsequential and come at a particular moment in the opera. The chorus is brought to the fore, the hero is no longer alone, and the resulting energy carries away everything in its path. The desired effect is always striking. I could not imagine this recording without the central character of the chorus, the driving force in many operas of all epochs.

LB: Gaétan Jarry, the Rameau opera orchestra is one of the most interesting opera orchestras of the 18th century. What choices governed your selection of the pieces and their order?

GJ: Jean-Philippe Rameau is, in my opinion, without a doubt the greatest French composer of the 18th century. His inventiveness, his harmonic world, his absolute mastery of vocal and instrumental discourse makes him something of a “ufo” in the French musical landscape, almost a century after the advent of Lully and his descendants.

Proposing a recording of an opera recital around one and the same composer can be tricky: a certain uniformity can devel-

op when choosing pieces that do not fit well together or when choosing characters that are too similar. It is therefore more interesting to aim for a kind of harmonious mix, occasionally highlighting the “heroic” aspects of Rameau's tenor in great arias with vocalisations (“*Règne Amour*” from *Pygmalion*), at other times his more emotional forms in passages of great delicacy (“*Dans l'objet qu'on aime, tout devient charmant*” from *Les Fêtes de Polymnie*).

As far as the instrumental pieces are concerned, they counterbalance the vocal part of the programme in the manner of an orchestral suite, varying the overtures, entrées and diverse dances in a variety of formations, from the large ensemble with trumpets and timpani to the most extreme reduction with a pair of flutes, a few violins and a triangle (*Gavotte vive* from *Dardanus*). Finally, the choruses reinforce this theatrical dimension and enrich a coherent and rhythmic programme with their frugal presence. The place given to the choruses in this project is particularly dear to me, because they are first and foremost an integral part of *Marguerite Louise's* identity, but above all because Rameau's choral writing offers a very vast

field of expression. Whether it is in the form of a distinguishing mark left on the discourse, or in the superimposition of the soloist to make it all the more prominent, the choir completes the bringing of this recital closer to a miniature opera in its own right.

LB: Mathias Vidal, you sing a lot of French music from the century of Louis XV, is there a particularly Ramist style of writing for the haute-contre?

MV: Rameau's writing is an anthology of daring harmonic colours, a perfect handling of the text and the vocal line, a theatricalisation throughout the work, of such a force that it that brings to a close this great baroque era. The history of music is not linear, and after him, classical music would continue by using other codes. Rameau approached heavenly perfection in his last opera, *Les Boréades*, and he is certainly worthy of all its predecessors. His particular affection for the haute-contre voice, and especially for his favourite performer Jélyotte, a singer of immense talent, would inspire him to write fascinating roles covering the whole spectrum of human feelings.

LB: Rameau is above all an organist, like yourself: does this specifically make itself apparent in his instrumental and vocal writing?

GJ: I would say that at first glance it is not so easy to find Rameau the organist (of whom, alas, we do not have even the merest trace of a work!) in his vocal music, except perhaps in his motets where he makes more use of a rigorous counterpoint, more symptomatic of the keyboard players' culture (for example, the extraordinary fugue "*Euntes ibant et flebant*" from the motet *In Convertendo*). Platée's fugue '*Formons un spectacle nouveau*', suggests more a parody of a fugue; that of an organist mocking himself by mocking his instrument! What remains of the instrumentalist Rameau is that he was above all a complete musician, as was often the case with many organists. The actual borrowing from the organ in his work can be distinguished for me in two main ways: On the one hand, a harmonic and contrapuntal awareness (in the strict sense) which is quite out of the ordinary. It is indeed very rare, that inner harmonic voices only play a simple filling out role. In the *Entrée de Polymnie*, the bassoon line

intrudes into the general harmonic fabric to take on an absolutely magical role, just like the viola lines that emerge wonderfully from this fascinating plasma. Rameau's gift for magnifying the intermediate voices is confirmed in all of the haute-contre recitatives, which are comparable to the *récits de tierces* or *cromorne en taille*, which were essential forms of organ music in the eighteenth century. In this sense, the central part of Neptune's aria in *Naïs* "Cessez de Ravager la Terre" would make an extraordinary *terce en taille*. On the other hand, the art with which Rameau handles the colours of the orchestra reminds me of the organist in front of his organ stops and his different keyboards: The sound plan of a flute, oboe, trumpet or bassoon would always be chosen with great care, and sometimes it will stand out over the strings that compose the *Grand Fond d'orgue* (i.e. all the principal stops, drones and flutes of the instrument), and sometimes it will be associated with them by doubling the parts, coming closer to the sounds of the *Plein-Jeu* or *Grand Jeu* (all the reed stops).

LB: Gaétan Jarry, is it not intoxicating to record so much exceptional music?

GJ: Rameau's music, like that of Charpentier, Bach or other great masters, leads you to myriad perspectives. Even more than intoxication, this vision of the unlimited, plunges you into a state of hyper-consciousness, a kind of permanent search for surprise or a moment of grace. It is a rather special feeling and as a matter of fact, extremely exhilarating! For example, listening to the opening of the *Fêtes de Polymnie*, we feel as if we are witnessing the beginning of the creation of the world, of the progressive organisation of the elements, like a whole orchestra tuning up before attaining consonance.

LB: Mathias Vidal, what does working with Gaétan Jarry, in the Royal Opera at Versailles inspire you?

MV: Genuine happiness. He is an energetic and inventive conductor, who listens to his orchestra and the singers. He is made to conduct opera, and in the Royal Opera at Versailles!

LB: Gaétan Jarry, what does working with Mathias Vidal, in the Royal Opera at Versailles inspire you?

GJ: First of all, I am very flattered that Mathias Vidal trusted me throughout this collaboration. Apart from the fact that he

is one of the best singers of his generation in this repertory, I was pleased to observe how easily the recording sessions went. His outstanding and brilliant timbre together with his exceptional diction are all technical assets that allowed us to quickly get to the essentials in the arias and recitatives. Mathias is an artist as flexible and cordial as he is talented; his bright and very candid artistic personality fitted perfectly with the colourful character we tried to give to this album.

The stage of the Royal Opera at Versailles, because of its history, its exceptional beauty, but also its evident acoustical qualities, left us no choice but to drive the theatricality and the dramaturgy of the different extracts to their paroxysm.

I dare say that we can speak of a symbiosis, between this unique place, Mathias and my dear musicians of *Marguerite Louise*. So, to the question “What would you say about it?” “My reply is: “When shall we start again?”.

Gespräch zwischen Laurent Brunner, Mathias Vidal und Gaétan Jarry

Laurent Brunner: Mathias Vidal, Sie sind Tenor und Haute-Contre. Wie erklären Sie die Unterschiede und Verbindungen zwischen den beiden Stimmfächern, in denen Sie auftreten?

Mathias Vidal: Der Haute-Contre wird ausschließlich mit der französischen Musik in Verbindung gebracht. Die Bezeichnung ist auf Französisch weiblich ebenso wie „la basse“ [der Bass]. Der Haut-Contre

ist das Gegenstück zum Tenor. Auch alle übrigen Stimmfächer hatten früher andere Namen. Bei Rameau finden wir zwei Arten von Haute-Contre, eine zentrale in der Mittellage, die eher für die Hauptrollen eingesetzt wird, und eine höhere, aber nicht übermäßig hohe für die Nebenrollen (in dieser Aufnahme: *Le Temple de la Gloire*, *Castor et Pollux*, *Les Boréades*,

Platée), vorausgesetzt, der Stimnton entspricht dem der damaligen Zeit, d.h. leicht über 400 Hz. Es gibt aber einen noch höheren Haute-Contre, bei dem die Mischstimme oft zum Einsatz kommt und der von Komponisten vor Rameau häufig verwendet wurde. Was diese typisch französische Benennung betrifft, die in die große Zeit des Barocks und zu deren Repertoire gehört, so finden wir davon in der Romantik noch einige Spuren, wie z.B. bei der Verwendung von „premiers dessus“ [erste Diskante] anstatt „soprani 1“ [„Soprane 1“] in den Chorstimmen.

Der Haute-Contre konnte zärtlich und heldenhaft, aber auch komisch sein. In den Chören wurde der Haute-Contre von sehr verschiedenen Stimmen gesungen: von hohen Tenören, Contratenören, Alt-Kastraten und sogar von weiblichen Altstimmen, und das erklärt, warum die Haute-Contre-Stimmen in Chören oft in einer höheren Tonlage komponiert sind. Dagegen wurden die Solistenrollen in der Oper nur von Tenören gesungen, von denen gesagt wird, dass sie nur die Brust – und nicht die für den italienischen Belcanto typische Kopfstimme verwendet hätten. Also das genaue Gegenteil von dem, was wir heute denken!

LB: Gaétan Jarry, von Kammerkantaten bis hin zu großen Opernbesetzungen oder geistlichen Werken versteht es Rameau, die Stimme in allen instrumentalen Dimensionen zu begleiten. Wie würden Sie seinen Stil, zwischen der Tradition der *Tragédie lyrique* und den Italianismen charakterisieren?

Gaétan Jarry: Tatsächlich hat Rameau ein tiefes Verständnis für die Proportionen in seinen Kompositionen, und der Platz der Stimme wird immer treffend durch eine instrumentale Vertonung hervorgehoben, die weit über den Rahmen ihrer Funktion hinausgeht: Die Begleitung zeigt sich dann als vollwertiger Akteur in der Erzählung. Die Rolle des Countertenors in Rameaus Opern ist zwar ein direktes Vermächtnis von Lullys *Tragédie lyrique*, aber eigentlich der der Kastraten in den großen *Opere serie* sehr ähnlich, was dem Solisten oft eine Virtuosität und stimmliche Intensität auferlegt, die übermenschlich scheint. Diese meist mythologischen Rollen werden also von Sängern höchsten Niveaus verkörpert und nehmen so einen fast mystischen Charakter an.

LB: Rameau ist ein faszinierender Komponist, dennoch hat niemand je eine Anthologie seiner großen Arien für Haute-Contre aufgenommen. Was ist der „stimmliche“ rote Faden dieser Auswahl?

MV: Das Album lädt den Hörer auf eine Reise ein, die fast alle Bravourarien umfasst, die Rameau wie kein anderer schreiben konnte. Ich habe ganze Szenen und keine Zitate ausgewählt. Die Instrumentalstücke und die Zusammenstellung von Gaétan Jarry gewähren einen noch besseren Einblick in Rameaus Genie. Zarte Passagen sind ein fester Bestandteil dieser großen Arien, und eine gänzlich in diesem Geist komponierte, vom Continuo begleitete Arie schlich sich gegen Ende des Albums ein.

LB: Mathias Vidal, Rameau lässt den Haute-Contre in groß angelegten Szenen oft vom Chor umgeben. Ist es eine gewagte Sache, sie aufzunehmen?

MV: Ich würde sagen, es ist immer ein Höhepunkt für den Sänger, vom Chor umringt zu sein. Er wird von all den Stimmen, aus denen sich der Chor zusammensetzt, getragen. Diese gemeinsamen Auftritte sind nicht unbedeutend, zu ihnen kommt es zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt der Oper. Die Gruppe wird in den Vordergrund gerückt, der Held ist nicht mehr allein, und die daraus resultierende Energie reißt alles mit, was ihr im Weg steht. Der gewünschte Effekt ist immer beeindruckend. Ich konnte mir diese CD ohne die zentrale Rolle des Chores, der in zahlreichen Opern aus den verschiedensten

Zeiten die treibende Kraft ist, nicht vorstellen.

LB: Gaétan Jarry, das Orchester in Rameaus Opern gehört zu den faszinierendsten des 18. Jahrhunderts. Welche Entscheidungen haben Sie bei der Auswahl der Stücke und ihrer Reihenfolge getroffen?

GV: Meiner Meinung nach ist Jean-Philippe Rameau unbestritten der größte französische Komponist des 18. Jahrhunderts. Sein Einfallsreichtum, sein Umgang mit der Harmonie, seine vollkommene Beherrschung des vokalen und instrumentalen Diskurses machen aus ihm fast ein Jahrhundert nach Lully und dessen Nachfolgern eine Ausnahmeerscheinung.

Die Aufnahme eines Rezitals von Opernarien ein und desselben Komponisten kann problematisch sein: Durch die Wahl schlecht zusammenpassender Stücke oder zu ähnlicher Charaktere könnte eine gewisse Gleichförmigkeit entstehen. Es erweist sich dann als interessant, mit einer gleichsam harmonischen Dosierung vorzugehen, die manchmal die „heldenhaften“ Züge von Rameaus Tenor in großen vokalisierten Arien („Règne d'Amour“ aus *Pygmalion*), dann wieder seine zartesten Konturen in Kompositionen von besonderer Feinfühligkeit („Dans l'ob-

jet qu'on aime, tout devient charmant“ aus *Les Fêtes de Polymnie*) hervorhebt.

Die Instrumentalstücke ihrerseits bilden ein Gegengewicht zum vokalen Teil des Programms in der Art einer Orchestersuite. Sie wechseln zwischen Ouvertüren, Entrées und anderen Tänzen in verschiedenen Besetzungen ab, vom großen Ensemble mit Trompeten und Pauken bis hin zur größten Schlichtheit mit einem Paar Flöten, einigen Violinen und einem Triangel (Gavotte vive aus *Dardanus*). Schließlich kommen die Chöre hinzu, verstärken diese theatralische Dimension und bereichern mit ihrer sparsam eingesetzten Präsenz ein kohärentes, abwechslungsreiches Programm. Der Platz, der den Chören in diesem Projekt eingeräumt wird, liegt mir besonders am Herzen, weil sie in erster Linie ein fester Bestandteil der Identität von Marguerite Louise sind, aber vor allem, weil Rameaus Chorwerk ein sehr weit gestecktes Ausdrucksfeld bietet. Sei es in einer anregenden Rhythmisierung des Diskurses oder durch „Überlagerung“ der Stimme des Solisten, um ihn umso mehr hervorzuheben, trägt der Chor dazu bei, dieses Rezital einer richtigen kleinen Oper anzunähern.

LB: Mathias Vidal, Sie singen viel französische Musik aus dem Jahrhundert Ludwigs XV. Gibt es einen besonders „ramistischen“ Kompositionsstil für den Haute-Contre?

MV: Rameaus Kompositionsweise ist eine Fülle gewagter harmonischer Farben, eine perfekte Behandlung von Text und Gesangslinie, ein durch das ganze Werk sublimiertes Theater, eine Kraft, die diese große Barockzeit abschließt. Die Musikgeschichte ist nicht geradlinig, und nach Rameau trat die klassische Musik mit anderen Codes in Erscheinung. In seiner letzten Oper, *Les Boréades*, reichte Rameau geradezu „an die Götter“ heran und machte all seinen Vorgängern Ehre. Seine besondere Vorliebe für die Stimme des Haute-Contre und insbesondere für seinen Lieblingsinterpreten Jélyotte, einen Sänger von unglaublichem Talent, inspirierte ihn zu faszinierenden Rollen, die alle menschlichen Gefühle erfassen.

LB: Gaétan Jarry, Rameau war wie Sie in erster Linie ein Organist: Macht sich das in seinem instrumentalen und vokalen Schaffen besonders bemerkbar?

GJ: Ich würde sagen, dass es auf den ersten Blick nicht so leicht ist, den Organisten Rameau (von dem uns leider nicht das geringste Werk erhalten ist!) in seiner

Vokalmusik zu finden, außer vielleicht in seinen Motetten, wo er mehr auf einen strengen Kontrapunkt zurückgreift, der symptomatischer für die Kultur des Clavieristen ist (zum Beispiel in der außergewöhnlichen Fuge „Euntes ibant et flebant“ aus der Motette *In Convertendo*). Die Fuge „Formons un spectacle nouveau“ aus *Platé* erinnert eher an die Parodie einer Fuge, in der sich ein Organist über sich selbst lustig macht, indem er sein Instrument nachäfft! Was von Rameau als Instrumentalisten bleibt, kommt daher, dass er in erster Linie umfassende musikalische Kenntnisse hatte, wie es bei vielen Organisten der Fall war. Ich denke, dass die eigentlichen Anleihen bei der Orgel in seinem Werk nach zwei Achsen zu unterscheiden sind:

Einerseits ein außergewöhnliches harmonisches und kontrapunktisches Verständnis (im engeren Sinne). Es kommt nämlich bei ihm sehr selten vor, dass die mittleren Stimmen nur eine einfache Füllfunktion haben. Im *Entrée* von *Polymnie* mischt sich die Fagottstimme in das allgemeine harmonische Gewebe und nimmt einen absolut magischen Charakter an, ebenso wie die Bratschenstimmen, die wunderbar aus diesem faszinierenden Gefüge hervorragen. Rameaus Begabung

für die Aufwertung der Mittelstimmen bestätigt sich in sämtlichen Haute-Contre-Rezitativen, die durchaus mit den im 18. Jahrhundert unumgängliche Formen der Orgelmusik der *Récits* von *Tierce* oder *Cromorne en taille* vergleichbar sind. In diesem Sinn wäre der Mittelteil der Arie des Neptun in *Naïs* „Cessez de Ravager la Terre“ eine großartige *Tierce en taille*.

Andererseits erinnert mich die Kunst, mit der Rameau mit den Orchesterfarben umgeht, an den Organisten vor seinen Registerzügen und seinen verschiedenen Klaviaturen: Die Klangebene einer Flöte, einer Oboe, einer Trompete oder eines Fagotts wird immer mit Sorgfalt gewählt und hebt sich manchmal von den Streichern ab, die den *Grand Fond d'orgue* bilden (d.h. alle Prinzipalregister, Bordune und Flöten des Instruments), manchmal wieder verbindet sie sich mit ihnen durch Verdoppelung der Stimmen, was den Klängen des *Plein-Jeu* oder *Grand Jeu* (alle Zungenregister) näherkommt.

LB: Ist es nicht geradezu berauschend, so viel außergewöhnliche Musik aufzunehmen?

GJ: Rameaus Musik eröffnet einem wie die von Charpentier, Bach oder anderen

großen Meistern unendliche Horizonte. Diese Vision des Unbegrenzten ist mehr als berauschend, sie versetzt einen in einen Zustand des Überbewusstseins, in eine Art permanentes Lauern auf Überraschendes oder einen Moment der Gnade. Dieses Gefühl ist etwas ganz Besonderes und daher sehr erhebend!

Hört man zum Beispiel die Ouvertüre der *Fêtes de Polymnie*, hat man das Gefühl, den Anfänge der Erschaffung der Welt beizuwohnen, der schrittweisen Entstehung der Elemente, wie ein ganzes Orchester, das seine Instrumente stimmt, bevor es eine Harmonie erreicht.

LB: Mathias Vidal, Was sagen Sie über ihre Zusammenarbeit mit Gaétan Jarry an der Opéra Royal?

MV: Ein reiner Genuss. Er ist ein engagierter, energischer, erfinderischer Dirigent, der auf sein Orchester und auf die Sänger hört. Er ist dafür geschaffen, Opern zu dirigieren, noch dazu an der Opéra Royal!

LB: Gaétan Jarry, was sagen Sie zu Ihrer Arbeit mit Mathias Vidal an der Opéra Royal?

GJ: Zunächst einmal fühle ich mich sehr geschmeichelt, dass Mathias Vidal mir während dieser Zusammenarbeit immer sein Vertrauen geschenkt hat. Abgesehen

davon, dass er in diesem Repertoire zu den besten Sängern seiner Generation gehört, freut es mich, sagen zu können, dass die Aufnahme problemlos verlief. Sein brillantes, leuchtendes Timbre und seine außergewöhnliche Diktion sind technische Vorzüge, die es uns ermöglichten, in den Arien und Rezitativen schnell zum Wesentlichen zu kommen. Mathias ist ein ebenso flexibler und warmherziger wie talentierter Künstler; seine frische, sehr offene künstlerische Persönlichkeit passte perfekt zu dem feurigen Charakter, den wir diesem Album geben wollten.

Die Bühne der Opéra Royal ließ uns aufgrund ihrer Geschichte, ihrer außergewöhnlichen Schönheit, aber auch ihrer hervorragenden Akustik keine andere Wahl, als die Theatralik und Dramaturgie der verschiedenen Ausschnitte auf ihren Höhepunkt zu bringen.

Ich wage zu behaupten, dass wir von einer Symbiose zwischen diesem einzigartigen Ort, Mathias und meinen hochgeschätzten Musikern von Marguerite Louise sprechen können. Also auf die Frage „Was sagen Sie dazu?“ antworte ich: „Wann machen wir so etwas wieder?“



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 jusque-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. À cette époque, 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 lullistes). 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. Rameau produit alors ses œuvres emblématiques:

les Tragédies en musique *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), les Pastorales Héroïques *Zaïs* (1748) et *Näis* (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), *Dardanus* (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 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 reichsten Männer Frankreichs und großen Liebhaber der Musik, fand wahrscheinlich vor 1727 statt. Während Rameau dessen Privatorchester 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 Motteten 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 Originalität

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 *Naiïs* (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

französischen Geschmacks mit Lullys Tragödien als Spitzenreiter. Die Polemik nahm die Form eines pamphletistischen Streits an, der die Pariser Kulturszene zwei Jahre lang erschütterte. Dann vererbte 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.

Mathias Vidal

Haute-contre

Après des études de musicologie à Nice, Mathias Vidal étudie le chant auprès de Christiane Patard et intègre le CNSM de Paris d'où il sort diplômé en 2003. Cette même année, il est lauréat de l'audition annuelle du CFPL puis Révélation Classique de l'ADAMI en 2007.

Particulièrement demandé dans le répertoire baroque, il chante *L'Orfeo*, *Le Couronnement de Poppée*, *Le Retour d'Ulysse* (Monteverdi), *Hippolyte et Aricie*, *Pygmalion*, *Les Indes Galantes*, *Le Temple de la Gloire*, *Platée*, *Les Boréades* et *Dardanus* (Rameau), *Le Roi Arthur* et *The Indian Queen* (Purcell), *La Didone* et *La Calisto* (Cavalli), *Persée*, *Phaéton* (Lully), *Le Carnaval de Venise* (Campra), *Le Monde de la Lune* (Haydn), *Orphée et Eurydice* (Glück), *Orlando Paladino* (Haydn).

S'illustrant régulièrement dans le répertoire de l'opéra comique et de l'opérette, on le retrouve dans *Orphée aux Enfers*,

La Périchole, *Barbe-Bleue* et *La Belle Hélène* (Offenbach), *Fra Diavolo* (Auber), *La Veuve Joyeuse* (Lehàr), *Le Dilettante d'Avignon* (Halévy) et *Les Chevaliers de la Table Ronde* (Hervé).

Son répertoire comprend également les rôles du bel-canto tels que Ernesto (*Don Pasquale*) ou Nemorino (*L'Elisir d'Amore*) (Donizetti), Elvino dans *La Somnambule* (Bellini), Almaviva dans *Le Barbier de Séville*, le rôle-titre du *Comte Ory* (Rossini) et Ramiro dans *La Cenerentola* (Rossini).

Au cours des dernières saisons, il a chanté dans *L'Enlèvement au Sérail*, *Le Directeur de théâtre* et *Il Re Pastore*, *Così fan Tutte*, *La Flûte Enchantée*, le *Requiem* (Mozart), *Le Monde de la Lune* (Haydn), *Macbeth* (Verdi), *Paillasse* (Leoncavallo), *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach). Il a également chanté le rôle-titre de *Cinq-Mars* (Gounod), *La Damnation de Faust* (Berlioz), *Don Quichotte* (Boismortier)



Mathias Vidal

et *Olympie* (Spontini), *Carmen* (Bizet), *Proserpine* (Saint-Saëns).

Ne négligeant pas la musique du XX^e siècle et contemporaine, il participe à *L'Amour Coupable* (Pécou), *Fando et Lis* (Menut), mais aussi *Les Caprices de Marianne* (Sauguet), *Dialogues des Carmélites* (Poulenc), *le Nain* (Zemlinsky), *Les Traiteaux de Maître Pierre* (De Falla), *L'Enfant et les Sortilèges* et *L'Heure Espagnole* (Ravel), *Ariane à Naxos* (Strauss).

Il se produit en concert avec de nombreux ensembles et orchestres tels que Amarillis, Genève Baroque, Le Palais Royal, L'Arpeggiata, Marguerite Louise, Les Ombres, Les Siècles, le Concert Spirituel, Les Musiciens du Louvre, le Cercle de l'Harmonie, etc. et collabore fréquemment avec le Palazzetto Bru-Zane de Venise et le Centre de Musique Baroque de Versailles dont il est chanteur en résidence.

Mathias Vidal studied Musicology at the University of Nice, studied singing with teacher Christiane Patard and graduated from the Paris Conservatory in 2003. He was awarded the title of “Révélation Classique” from the ADAMI in 2007.

Praised for his qualities in the baroque repertoire, he took part in *Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno d'Ulisse* (Monteverdi), *Hippolyte et Aricie*, *Pygmalion*, *Les Indes Galantes*, *Le Temple de la Gloire*, *Platée*, *Les Boréades* and *Dardanus* (Rameau), *King Arthur* and *The Indian Queen* (Purcell), *La Didone* and *La Calisto* (Cavalli), *Persée*, *Phaéton* (Lully),

Le Carnaval de Venise (Campra), *Il Mondo della Luna* (Haydn), *Orfeo ed Euridice* (Glück), *Orlando Paladino* (Haydn).

In the French light-music repertoire, he sang in *Orphée aux Enfers*, *La Périchole*, *Barbe-Bleue* and *La Belle Hélène* (Offenbach), *Fra Diavolo* (Auber), *La Veuve Joyeuse* (Lehàr), *Le Dilettante d'Avignon* (Halévy) and *Les Chevaliers de la Table Ronde* (Hervé).

His repertoire also includes Italian bel-canto roles such as Ernesto (*Don Pasquale*) or Nemorino (*L'Elisir d'Amore*) (Donizetti), Elvino in *La Sonnambula*

(Bellini), Almaviva in *Le Barbier de Séville*, the lead in *Comte Ory* (Rossini) and Ramiro in *La Cenerentola* (Rossini). In the past few seasons, he was heard in *Die Entführung aus dem Serail*, *Der Schauspieldirektor* and *Il Re Pastore*, *Così fan Tutte*, *La Flûte Enchantée*, the *Requiem* (Mozart), *Il Mondo della Luna* (Haydn), *Macbeth* (Verdi), *Paillasse* (Leoncavallo), *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach). He also sang the lead role in *Cinq-Mars* (Gounod), *La Damnation de Faust* (Berlioz), *Don Quichotte* (Boismortier) and *Olympie* (Spontini), *Carmen* (Bizet), *Proserpine* (Saint-Saëns).

In the 20th century and contemporary repertoire, he sang in *L'Amour Coupable*

(Pécou), *Fando et Lis* (Menut), but also in *Les Caprices de Marianne* (Sauguet), *Dialogues des Carmélites* (Poulenc), *le Nain* (Zemlinsky), *Les Traiteaux de Maître Pierre* (De Falla), *L'Enfant et les Sortilèges* and *L'Heure Espagnole* (Ravel), *Ariadne auf Naxos* (Strauss).

He was heard with many orchestras and orchestral ensembles such as Amarillis, Genève Baroque, Le Palais Royal, L'Arpeggiata, Marguerite Louise, Les Ombres, Les Siècles, le Concert Spirituel, Les Musiciens du Louvre, le Cercle de l'Harmonie, etc. and regularly sings for the Palazzetto Bru-Zane in Venice as well as the Centre de Musique Baroque in Versailles where he is an associated artist.

Nach einem Studium der Musikwissenschaft in Nizza machte Mathias Vidal eine Gesangsausbildung bei Christiane Patard und trat in das CNSM [das staatliche Konservatorium] in Paris ein, wo er 2003 seinen Abschluss machte. Im selben Jahr gewann er den jährlichen Wettbewerb des

CFPL [des Französischen Zentrums zur Opernförderung] und 2007 die *Classical Revelation* der ADAMI [der französischen Verwertungsgesellschaft für Urheberrechte].

Besonders im Barockrepertoire gefragt, singt er *L'Orfeo*, *Le Couronnement de Poppée*, *Le Retour d'Ulysse* (Monteverdi), Hippolyte

et Aricie, Pygmalion, Les Indes Galantes, Le Temple de la Gloire, Platée, Les Boréades und *Dardanus* (Rameau), *King Arthur* und *The Indian Queen* (Purcell), *La Didone* und *La Calisto* (Cavalli), *Persée, Phaéton* (Lully), *Le Carnaval de Venise* (Campra), *Die Welt auf dem Mond* (Haydn), *Orphée et Eurydice* (Gluck), *Orlando Paladino* (Haydn).

Regelmäßig macht sich Mathias Vidal auch einen Namen in den Genres der *Opéra comique* und der Operette. So trat er in *Orpheus in der Unterwelt, La Périchole, Barbe-Bleue* und *Die schöne Helena* (Offenbach), *Fra Diavolo* (Auber), *Die lustige Witwe* (Lehár), *Le Dilettante d'Avignon* (Halévy) und *Les Chevaliers de la Table Ronde* (Hervé) auf.

Zu seinem Repertoire gehören auch Belcanto-Rollen wie Ernesto (*Don Pasquale*) oder Nemorino (*L'Elisir d'Amore*) (Donizetti), Elvino in *La sonnambula* (Bellini), Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*, die Titelrolle des *Comte Ory* (Rossini) und Ramiro in *La Cenerentola* (Rossini).

In den letzten Spielzeiten sang er in der *Entführung aus dem Serail*, im Theaterdirektor und in *Il Re Pastore, Così fan tutte*, in der *Zauberflöte*, im *Requiem* (Mozart), der *Welt auf dem Mond*

(Haydn), *Macbetto* (Verdi), *Pagliacci* (Leoncavallo), *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach). Er sang auch die Titelrolle in *Cinq-Mars* (Gounod) und trat in *La Damnation de Faust* (Berlioz), *Don Quichotte* (Boismortier), *Olympie* (Spontini), *Carmen* (Bizet) und *Proserpine* (Saint-Saëns) auf.

Mathias Vidal vernachlässigt auch die Musik des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart nicht und wirkte in *L'Amour Coupable* (Pécou), *Fando et Lis* (Menut), aber auch in *Les Caprices de Marianne* (Sauguet), *Dialogues des Carmélites* (Poulenc), *Der Zwerg* (Zemlinsky), *El retablo de maese Pedro* (De Falla), *L'Enfant et les Sortilèges* und *L'Heure Espagnole* (Ravel) und *Ariadne auf Naxos* (Strauss) mit.

Darüber hinaus singt er in Konzerten mit zahlreichen Ensembles und Orchestern wie Amarillis, Genève Baroque, Le Palais Royal, L'Arpeggiata, Marguerite Louise, Les Ombres, Les Siècles, Le Concert Spirituel, Les Musiciens du Louvre, Le Cercle de l'Harmonie u. v. a. m. und arbeitet häufig mit dem *Palazzetto Bru-Zane* in Venedig und dem *Centre de Musique Baroque de Versailles* zusammen, wo er Sänger in Residence ist.

Gaétan Jarry et Marguerite Louise

Chef d'orchestre et organiste français né en 1986, Gaétan Jarry est le fondateur de l'ensemble Marguerite Louise.

Après un parcours récompensé de nombreux premiers prix aux conservatoires de Versailles et de Saint-Maur-des-Fossés (classe de Frédéric Desenclos et Éric Lebrun), Gaétan Jarry se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris d'où il sort diplômé de la licence d'organiste-interprète en 2010 dans la classe d'Olivier Latry et Michel Bouvard. Organiste à l'église Sainte-Jeanne-d'Arc de Versailles, il devient en 2016 co-titulaire des Grandes Orgues Historiques de l'église Saint-Gervais à Paris.

De 2010 à 2017, Gaétan Jarry fut également directeur de la maîtrise des Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, vocation dont il continue de faire bénéficier de ses fruits divers chœurs d'enfants.

Sa passion pour la voix et pour les répertoires anciens l'amène à créer l'ensemble Marguerite Louise, chœur et orchestre de référence sur la nouvelle scène baroque. Comme chef d'orchestre et soliste, il se produit en France et à l'étranger et collabore régulièrement avec le Château de Versailles, au cœur duquel il se produit à la tête de son ensemble dans le répertoire de musique sacrée, de musique de chambre et d'opéras.

Gaétan Jarry consacre une large part de sa discographie à la musique baroque française. En 2015, il fait paraître avec Marguerite Louise son premier disque *Motets pour une Princesse* (disque L'Encelade), dédié aux chefs-d'œuvre inédits de Charpentier; un disque salué par la critique qui a permis à l'ensemble d'imprimer sa marque: une intensité émotionnelle unique et une empreinte sonore riche, gé-



Gaétan Jarry

néreuse et personnelle. En 2017, Marguerite Louise interprète l'emblématique opéra de Charpentier *Les Arts Florissants*, qui a fait l'objet d'un enregistrement paru sous le label Château de Versailles Spectacles en 2018 et unanimement reconnu comme une référence (5 Diapasons, 5 étoiles Classica et

Diamant d'Opéra Magazine). Depuis le début de sa collaboration avec le label Château de Versailles Spectacles, Gaétan Jarry et Marguerite Louise comptent près d'une douzaine d'enregistrements réalisés, tous vivement salués par la critique, allant du grand motet à la musique de scène, en passant par des récitals ou concertos pour orgue.

French conductor and organist born in 1986, Gaétan Jarry is the founder of the ensemble Marguerite Louise.

After a musical journey rewarded by numerous first prizes from the conservatories of Versailles and of Saint-Maur-des-Fossés (in the class of Frédéric Desenclos and Eric Lebrun), Gaétan Jarry completed his musical studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris from where he graduated with a bachelors' degree as an organist-performer in 2010 from the class of Olivier Latory and Michel Bouvard. Organist at the church of Sainte-Jeanne-d'Arc of

Versailles, in 2016, he became co-titular organist of the Great Historic Organs of Saint-Gervais in Paris.

From 2010 to 2017, Gaétan Jarry was also director of the choir school of the Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, a vocation of which he continues to share his experience with diverse childrens' choirs.

His passion for the voice and for early repertoires led him to create the ensemble Marguerite Louise, a choir and orchestra of reference on the new baroque scene. As conductor and soloist, he performs in France and abroad and regularly collabo-

rates with the Château de Versailles, at the heart of which he performs at the head of his ensemble in the repertoire of sacred music, chamber music and opera.

Gaétan Jarry devotes a large part of his discography to French baroque music. In 2015, he brought out with Marguerite Louise his first recordings *Motets pour une Princesse* (Encelade label), dedicated to hitherto unheard of chefs d'œuvres by Charpentier; a recording hailed by the critics which enabled the ensemble to make its mark: a unique emotional intensity a rich generous and personal sound im-

print. In 2017 Marguerite Louise interpreted the emblematic opera by Charpentier *Les Arts Florissants*, the subject of a recording released on the Château de Versailles Spectacles label in 2018 and unanimously considered as a reference (5 Diapasons, 5 Classica Stars and a Diamond from Opéra Magazine). Since the beginning of their collaboration with the Château de Versailles Spectacles label, Gaétan Jarry and the Ensemble Marguerite Louise have made nearly a dozen recordings, all of them highly acclaimed by the critics, ranging from the grand motet to stage music, including recitals and organ concertos.

Gaétan Jarry, französischer Dirigent und Organist, 1986 geboren und Gründer des Ensembles Marguerite Louise.

Nach zahlreichen Auszeichnungen der Konservatorien von Versailles und Saint-Maur-des-Fossés (Klasse von Frédéric Desenclos und Eric Lebrun) perfektionierte Gaétan Jarry sein Können am

Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er als 2010 in der Klasse von Olivier Latry und Michel Bouvard als Organist und Interpret graduierte. Als Organist der Kirche Sainte-Jeanne-d'Arc in Versailles wurde er 2016 Mitinhaber der Grandes Orgues Historiques der Kirche Saint-Gervais in Paris.

Von 2010 bis 2017 war Gaétan Jarry zudem Direktor der Maîtrise des Petits Chanteurs de Saint François in Versailles, eine Berufung, aus der er auch heute noch für verschiedene Kinderchöre profitiert.

Seine Leidenschaft für die Stimmen und die alte Musik ließ ihn das Ensemble Marguerite Louise gründen, ein Chor und Orchester, das für die neue Barockszene neue Maßstäbe setzt. In seiner Funktion als Dirigent und Solist ist er nicht nur auf den Bühnen Frankreichs und im Ausland zu Gast, sondern er arbeitet auch regelmäßig mit dem Schloss Versailles zusammen, wo er als Chef seines Ensembles und von ganzem Herzen Kirchenmusik, Kammermusik und Opern zum Besten gibt.

Ein Großteil seiner Diskografie hat Gaétan Jarry der französischen Barockmusik gewidmet. Seine erste CD mit Marguerite Louise veröffentlichte er 2015 unter dem Namen *Motetten für eine Prinzessin* (*Motets pour une*

Princesse) *L'Encelade*, gewidmet den unveröffentlichten Werken des Meisters Charpentier; eine von den Kritikern gelobte CD, mit der es dem Ensemble gelang, seinen Namen als Marke zu prägen; eine einzigartige emotionale Intensität, ein akustischer und facettenreicher Fußabdruck, großzügig und persönlich. Im Jahr 2017 folgte von Marguerite Louise eine Interpretation der berühmten Oper von Charpentier *Les Arts Florissants*, die unter dem Label Château de Versailles Spectacles en 2018 erschienen ist und einhellig als Referenzwerk Anerkennung fand (5 Stimmgabeln, 5 Sterne der Kategorien Classica und Diamant des Opéra Magazine). Seit dem Beginn ihrer Zusammenarbeit mit dem Label Versailles Spectacles haben Gaétan Jarry und sein Ensemble Marguerite Louise fast ein Dutzend von der Kritik hochgelobter Aufnahmen gemacht, die von großen Motetten über Rezitale und Orgelkonzerte bis zur Bühnenmusik reichen.



Rameau Triomphant

LES FÊTES DE POLYMNIE

Prologue

1. Ouverture

DARDANUS

Acte IV – Scène 2

2. *Dardanus*

Où suis-je! Dans ces lieux quel dieu m'a transporté!
Auprès de moi je retrouve mes armes...
M'a-t-on rendu la liberté?
Le sort cruel enfin va-t-il tarir mes larmes?...
Mais je n'en doute plus, à l'aspect de ces lieux,
Ces songes séduisants, qui charmaient mes alarmes,
Étaient les oracles des dieux.

3. *Dardanus*

Hâtons-nous; courons à la gloire,
Cherchons le monstre affreux qui ravage ces bords.
Vole, Amour, à mon bras assure la victoire,
Vole, guide mes coups, seconde mes efforts.
Dût un prince cruel, pour toute récompense,
Une seconde fois ordonner mon trépas,
La vertu nous tient lieu de la reconnaissance
Que nous refusent des ingrats.
Hâtons-nous, etc...

ZOROASTRE

Acte III – Scène 5

4. *Zoroastre*

Accourez, jeunesse brillante,
Laissez éclater vos désirs.
Aimez d'une flamme constante,
L'hymen va remplir notre attente
Par une chaîne de plaisirs.

LES FÊTES DE POLYMNIE

Prologue

1. Overture

DARDANUS

Act IV – Scene 2

2. *Dardanus*

Where am I? What god has carried me to this place!
With me I find my weapons...
Have I been set free?
Is cruel fate at last to dry my tears?
But I doubt no longer: from the look of this place,
These seductive Dreams who charmed away my fears
were oracles of the gods.

3. *Dardanus*

Hasten! Run to glory,
And seek the fearful monster which is ravaging these shores
Fly, Cupid, assure victory to my arm,
Fly, fly, aid my endeavours.
Must a cruel prince, for any reward,
A second time order my demise,
Virtue takes the place of acknowledgment
That ungrateful people refuse us.
Hasten!

ZOROASTRE

Act III – Scene 5

4. *Zoroastre*

Come, brilliant youth,
Let your desires spring forth
Be constant in your love,
And marriage will grant our wish
With a chain of delights.

LES FÊTES DE POLYMNIE

Prolog

1. Ouverture

DARDANUS

Akt IV – Szene 2

2. *Dardanus*

Wo bin ich? Welcher Gott hat mich hierher gebracht!
Hat man mir die Freiheit wiedergegeben?
Trocknet das grausame Schicksal endlich meine Tränen?
Doch beim Anblick dieser Gegend zweifle ich nicht,
Diese bezaubernden Träume, die meine Pein waren
Orakel der Götter.

3. *Dardanus*

Wir wollen eilen! Auf zum Ruhm,
Das schaurige Ungetüm entdecken, das die Gestade zerstört
Fliege, Amor, gewähre meinem Arm den Sieg
Fliege, flieg, steh' mir in meinem Streben bei
Sollte ein grausamer Fürst als einzige Belohnung
Zum zweiten Mal meinen Tod befehlen,
So tritt die Tugend an die Stelle der Anerkennung,
Die uns Undankbare verweigern.
Wir wollen eilen! usw.

ZOROASTRE

Akt III – Szene 5

4. *Zoroastre*

Zoroastre Herbei, ihr prächtigen jungen Männer,
Zügelt nicht länger euer Verlangen.
Liebt euer Mädchen mit beständiger Glur,
Die Ehe wird unsere Hoffnungen erfüllen
Durch eine lange Reihe von Freuden.

DARDANUS

Prologue – Scène 2

5. Tambourins 1 et 2

Acte IV – Scène 3

6. Calme des sens (Air tendre).

7. Gavotte vive.

Acte IV – Scène 1

8. *Trio des songes*

Il est temps de courir aux armes;

Hâtez-vous, généreux guerriers

Allez, au milieu des alarmes,

Allez cueillir un immortel laurier.

LES PALADINS

Acte III – Scène dernière

9. *Atis*

Lance, Amour, tes traits vainqueurs:

Jouis de ta victoire.

Nous voulons augmenter ta gloire

Par la constance de nos cœurs.

Lance, Amour, tes traits vainqueurs:

Jouis de ta victoire.

LES INDES GALANTES

Acte I – “Le Turc généreux”

10. Air pour les esclaves africains

11. *Valère*

Hâtez-vous de vous embarquer,

Jeunes coeurs, volez à Cythère!

Sur cette flotte téméraire

On ne peut jamais trop risquer.

PLATÉE

Acte I – Scène 6

12. Orage

DARDANUS

Prologue – Scene 2

5. First and Second Tambourins

Acte IV – Scene 3

6. Calm of the senses (Tender air)

7. Lively gavotte

Acte IV – Scene 1

8. *Trio of Dreams*

It is time to resort to arms!

Hasten, generous warriors.

Go, and amid the trumpets of war,

Win laurels that will last for ever.

LES PALADINS

Act III – Last scene

9. *Atis*

Throw, Love, throw your winning features

Enjoy your victory.

We will increase your glory

By the constancy of our hearts.

Throw, Love, throw your winning features

Enjoy your victory.

LES INDES GALANTES

Act I – “The generous Turk”

10. Air for African slaves

11. *Valere*

Make haste to embark,

Young hearts, fly to Cythera!

On this brave fleet

We need never fear danger.

PLATÉE

Act I – Scene 6

12. Storm

DARDANUS

Prolog – Szene 2

5. Erster Tambourin und Eweiter Tambourin

Akt IV – Szene 3

6. Ruhe der Sinne (Zarte Luft)

7. Lebhaftige Gavotte

Akt IV – Szene 1

8. *Terzett der Träume*

Es ist Zeit, zu den Waffen zu greifen;

Eilt, elder Krieger.

Geht, um inmitten der Schrecken

Den unsterblichen Lorbeer zu plücken.

LES PALADINS

Akt III – Letzte Szene

9. *Atis*

Schieße, Amor, deine siegreichen Pfeile ab:

Freue dich über deinen Sieg

Wir wollen deinen Ruhm vergrößern

Durch die Beständigkeit unserer Herzen.

Schieße, Amor, deine siegreichen Pfeile ab:

Freue dich über deinen Sieg.

LES INDES GALANTES

Akt I – „Der großzügige Türke“

10. Luft für afrikanische Sklaven

11. *Valerian*

Macht euch auf zu den Schiffen,

junge Herzen, fliegt nach Kythera!

Mit dieser kühnen Flotte

Ist nichts zuviel gewagt!

PLATÉE

Akt I – Szene 6

12. Sturm

ZOROASTRE**Acte IV – Scène 5**

13. Air grave: Ballet pour les esprits infernaux

NAÏS**Acte III – Scène 5****14. Neptune**

Cessez de ravager la terre:
Aquilons, aux mortels
Ne faites plus la guerre;
Eole, enchaîne leur fureur.

Zéphirs, que votre douce haleine
épande dans les airs
Et sur l'humide plaine
Les charmes de la paix
Qui règne dans mon cœur.

15. Contredanse**LE TEMPLE DE LA GLOIRE****Acte II – Scène 2****16. Bacchus**

Que le thyrsè règne toujours
Dans les plaisirs et dans la guerre;
Qu'il tienne lieu du tonnerre,
Et des flèches des Amours.

Chœur

Que le thyrsè règne toujours
Dans les plaisirs et dans la guerre;
Qu'il tienne lieu du tonnerre,
Et des flèches des Amours.

LES FÊTES DE POLYMNIE**Acte III – Scène 7**

17. Air vif

ZOROASTRE**Act IV – Scene 5**

13. Serious aria: Ballet for the infernal spirits

NAÏS**Act III – Scene 5****14. Neptune**

Cease devastating the earth:
North Winds wage war
No longer to the mortals;
Aeolus, chain their fury.

Zephyrs, may your soft breath
Spread in the airs
And over the humid plain
The charms of the peace
That reigns in my heart.

15. Contredanse**LE TEMPLE DE LA GLOIRE****Act II – Scene 2****16. Bacchus**

May the thyrsis reign always
In pleasure and in war;
May it be a fit replacement for thunder
And the arrows of the Cupids.

Chorus

May the thyrsis reign always
In pleasure and in war;
May it be a fit replacement for thunder
And the arrows of the Cupids.

LES FÊTES DE POLYMNIE**Act III – Scene 7**

17. Light aria

ZOROASTRE**Akt IV – Szene 5**

13. Luftgrab: Ballett für die Höllengeister

NAÏS**Akt III – Szene 5****14. Neptun**

Hört auf, die Erde zu verwüsten,
Nordwinde, bekriegt
Die Sterblichen nicht länger;
Äolus, kette ihren Zorn an.

Zephyre, möge euer sanfter Atem
In den Lüften
Und in den feuchten Ebenen
Den Charme des Friedens verbreiten,
Der in meinem Herzen herrscht.

15. Widersprüche**LE TEMPLE DE LA GLOIRE****Akt II – Szene 2****16. Bacchus**

Möge der Thyrsos immer herrschen
Im Vergnügen wie im Krieg;
Er soll den Donner ersetzen
Und Amors Pfeile.

Chor

Möge der Thyrsos immer herrschen
Im Vergnügen wie im Krieg;
Er soll den Donner ersetzen
Und Amors Pfeile.

LES FÊTES DE POLYMNIE**Akt III – Szene 7**

17. Schwungvoller Song

PIGMALION

Scène 5

18. *Pigmalion, au Peuple*

L'Amour triomphe, annoncez sa victoire.
Il met tout son pouvoir à combler nos désirs,
On ne peut trop chanter sa gloire,
Il la trouve dans nos plaisirs!

Les Chœurs avec Pigmalion

L'Amour triomphe, annoncez sa victoire.
Il met tout son pouvoir à combler nos désirs,
On ne peut trop chanter sa gloire,
Il la trouve dans nos plaisirs!

DARDANUS

Acte V – Scène 3

19. Chaconne

PIGMALION

Scène 5

20. *Pigmalion*

Règne Amour, fais briller tes flammes.
Sur des cœurs soumis à tes lois,
Épuise ton carquois:
Lance tes traits dans nos âmes.

Tu nous fais, dieu charmant, le plus heureux destin.
Je tiens de toi l'objet dont mon âme est ravie,
Et cet objet si cher respire, tient la vie
Des feux de ton flambeau divin.

Règne Amour, fais briller tes flammes.
Sur des cœurs soumis à tes lois,
Épuise ton carquois:
Lance tes traits dans nos âmes.

PIGMALION

Scene 5

18. *Pigmalion, to the People*

Love triumphs, proclaim his victory.
It uses all his power to fulfil our desires,
We cannot praise its glory too much,
It finds it in our pleasures!

The Chorus with Pigmalion

Love triumphs, proclaim his victory.
It uses all his power to fulfil our desires,
We cannot praise its glory too much,
It finds it in our pleasures!

DARDANUS

Act V – Scene 3

19. Chaconne

PIGMALION

Scene 5

20. *Pigmalion*

Fire your darts into our souls;
Into hearts who submit to your laws
Empty your quiver:
Fire your darts into our souls.

O charming god, you bring us the happiest of fates
I take from you the object which delights my soul,
And this thing most dear has life and breath
Through the flame of your divine torch.

Fire your darts into our souls;
Into hearts who submit to your laws
Empty your quiver:
Fire your darts into our souls.

PIGMALION

Szene 5

18. *Pigmalion zu den Menschen*

Amor triumphiert, verkündet seinen Sieg!
Er nutzt all seine Macht, um unsere Begierden zu stillen
Wir können seinen Ruhm nicht genug preisen,
Er findet ihn in unseren Freuden!

Die Chöre mit Pigmalion

Amor triumphiert, verkündet seinen Sieg!
Er nutzt all seine Macht, um unsere Begierden zu stillen
Wir können seinen Ruhm nicht genug preisen,
Er findet ihn in unseren Freuden!

DARDANUS

Akt V – Szene 3

19. Chaconne

PIGMALION

Szene 5

20. *Pigmalion*

Schieße deine Pfeile in unsere Seelen;
In Herzen, die deinen Gesetzen sich fügen,
Leere deinen Köcher:
Schieße deine Pfeile in unsere Seelen.

Du bringst uns, betörender Gott, das glücklichste Los.
Von dir erhalte ich, was meine Seele erfreut,
Und dieser teure Gegenstand atmet und lebt
Durch das Feuer deiner göttlichen Fackel.

Schieße deine Pfeile in unsere Seelen;
In Herzen, die deinen Gesetzen sich fügen,
Leere deinen Köcher:
Schieße deine Pfeile in unsere Seelen.

CASTOR ET POLLUX

Acte II – Scène 5

21. Air pour les athlètes

22. *Pollux*

Éclatez, fières trompettes,
Faites briller dans ces retraites
La gloire de nos héros.
Par des chants de victoire
Troublons le repos
Des échos.
Qu'ils ne chantent plus que la gloire.

LES BOREADES

Acte III – Scène 3

23. *Calisis, Chœur*

Jouissons de nos beaux ans :
Les jours faits pour la tendresse
S'envolent sur l'aile du temps.

Calisis

Zéphir embellit dans nos champs
Les fleurs naissantes qu'il caresse,
Et c'est l'amour qui rend touchants
Les traits dont brille la jeunesse.
Mais leur éclat n'a qu'un printemps.

Acte IV – Scène 4

24. Entrée de Polymnie

PLATÉE

Prologue – Scène 3

25. *Thespis*

Momus, Amour, dieu des raisins,
Divinités charmantes,
Par des leçons réjouissantes
Nous corrigerons les humains.

CASTOR ET POLLUX

Act II – Scene 5

21. Aria for athletes

22. *Pollux*

Ring out, proud trumpets!
In these retreats, let
The glory of our heroes resound.
With songs of victory
Let us trouble the repose
Of the echoes.
Let them sing naught but glory.

LES BOREADES

Act III – Scene 3

23. *Calisis, Chorus*

Let us enjoy our finest years:
Days made for tenderness
Fly away on the wings of time.

Calisis

In our fields, Zephyrus makes beautiful
The budding flowers which he caresses,
And it is love which renders appealing
The features from which youth shines out.
Yet their brilliance has but one Spring.

Acte IV – Scene 4

24. Entrance of Polymnie

PLATÉE

Prologue – Scene 3

25. *Thespis*

Momus, Love, God of grapes?
Charming divinities,
Through cheerful lessons
We will correct humans.

CASTOR ET POLLUX

Akt II – Szene 5

21. Lied für Sportler

22. *Pollux*

Erschallt, stolze Trompeten, lasst an diesem
Rückzugsort den Ruhm unseres
Helden erstrahlen.
Lasst uns mit
Siegesgesängen die schlafenden
Echos wecken.
Nur noch von Ruhm sollen sie singen.

LES BOREADES

Akt III – Szene 3

23. *Kalais, Chor*

Laßt uns die schönen Jahre genießen:
Die Tage der Zärtlichkeit
Entfliegen auf dem Flügel der Zeit.

Kalais

Zephir verschönert in unseren Feldern
Die knospenden Blüten, die er umgaukelt,
Und die Liebe gibt
Den strahlenden Zügen der Jugend ihren Reiz.
Aber ihr Glanz hat nur einen Frühling.

Akt IV – Szene 4

24. Polymer Eingang

PLATÉE

Prolog – Szene 3

25. *Thespis*

Momos, Amor, Gott der Trauben,
Charmante Gottheiten,
Durch erfreuliche Lektionen
Verbessern wir die Menschen.

(Il s'adresse à tous les différents Chœurs).

Et vous, heureux témoins d'une union si belle,
Montrez, pour la servir ce que peut votre zèle.

26. Les Acteurs et les Chœurs

Formons un spectacle nouveau.
Bacchus, c'est ta victoire,
Livrons-nous au plaisir de boire,
L'hypocrène est sur ce côteau.

27. Contredanse en rondeau

Thespis, alternativement avec le Chœur

Chantons Bacchus,
Chantons Momus,
Chantons l'Amour et ses flammes,
Que tour à tour
Dans ce séjour,
Ces dieux remplissent nos âmes.

Thespis

Sans le vin,
Sans son ivresse,
La tendresse
N'est que chagrin.

Alternativement avec le Chœur

Chantons Bacchus, etc.

Thespis

Veut-on rire?
C'est à Bacchus qu'on a recours,
Momus lui dût toujours
Son plus charmant délire.

Alternativement avec le Chœur

Chantons Bacchus, etc.

(It is addressed to all the different Choruses).

And you, happy witnesses of such a beautiful union,
Show what your zeal can do to serve her.

26. The Actors and the Choruses

Let us form a new show.
Bacchus is your victory,
Let us indulge in the pleasure of drinking,
The hypocene is on this hillside.

27. Contredanse en rondeau

Thespis, alternatively with the Chorus

Let's sing Bacchus,
Let's sing Momus,
Let's sing Love and its flames,
That in turn
In this sojourn,
These gods fill our souls.

Thespis

Without wine,
Without his drunkenness,
Tenderness
Is nothing but sorrow.

Alternatively with the Chorus

Let's sing Bacchus, etc

Thespis

Do we want to laugh?
Bacchus is the one we resort to,
Momus still owed him
His most charming delirium.

Alternatively with the Chorus

Let's sing Bacchus, etc

(Er wendet sich an alle verschiedenen Chöre.)

Und ihr, Zeugen einer so schönen Vereinigung,
Zeigt, was euer Eifer kann, um ihr zu dienen.

26. Schauspieler und Chöre

Macht euch nun zum Spiele bereit!
Bacchus, dieser Sieg ist dein!
Opfern uns beim Vergnügen des Weins,
Hyppocras ist auf diesem Hügel!

27. Contredanse en rondeau

Thespis und der Chor

Sagt Bacchus Dank,
Sagt Momus Dank,
Preist Amors strahlenden Namen!
Dass immerdar
Der Götter Schar
Das Herz uns möge entflammen!

Thespis

Ohne Wein
Und ohne Liebe
Nichts uns bliebe
Als Kummer und Leid.

Thespis und der Chor

Sagt Bacchus Dank...

Thespis

Will man lachen?
Ruft man geschwind Bacchus herzu;
Auch Momus lässt sich im Nu
Von ihm den Witz entfachen.

Thespis und der Chor

Sagt Bacchus Dank...

LES FÊTES DE POLYMNIE

Acte II – Scène dernière

28. *Antiochus*

Dans l'objet qu'on aime,
Tout devient charmant;
C'est l'Amour lui-même,
Ah! Qu'on est heureux en aimant!
Un regard enchante un amant
Un sourire est le bien suprême;
Dans l'objet qu'on aime,
Tout devient charmant;
C'est l'Amour lui-même,
Ah! Qu'on est heureux en aimant.

29. Air gracieux en rondeau

LES FÊTES DE POLYMNIE

Acte II – Scène 6

30. *Antiochus*

Peuples heureux, unissez-vous à moi.
Chantons, célébrons sans cesse
La gloire, et les bienfaits de notre auguste roi.
Notre bonheur est la première loi
Que nous impose sa tendresse.

Chœur

Chantons, célébrons sans cesse etc.

LES FÊTES DE POLYMNIE

Act II – Last scene

28. *Antiochus*

In one's beloved
Everything becomes charming;
It is Cupid himself,
Ah! How happy to be in love!
A look enchants a lover;
one smile is happiness incarnate:
In one's beloved
everything becomes charming;
It is Cupid himself,
Ah! How happy to be in love

29. Graceful aria en rondeau

LES FÊTES DE POLYMNIE

Act II – Scene 6

30. *Antiochus*

Happy peoples, join me: let us sing,
Let us sing, let us without respite celebrate
Fame and the boons of our noble king.
Our happiness is the first law
which decrees its affection for us.

Chorus

Let us sing, let us without respite celebrate, etc.

LES FÊTES DE POLYMNIE

Akt II – Letzte Szene

28. *Antiochus*

Am Gegenstand der Liebe
Ist alles charmant;
Er ist Amor selbst,
Ah! Wie glücklich ist man, wenn man liebt!
Ein Blick bezaubert den Liebsten,
Ein Lächeln ist das höchste Gut;
Am Gegenstand der Liebe
Ist alles charmant;
Er ist Amor selbst,
Ah! Wie glücklich ist man, wenn man liebt!

29. Anmutiges Lied en rondeau

LES FÊTES DE POLYMNIE

Acte II – Szene 6

30. *Antiochus*

Glückliche Völker vereinigt euch mit mir.
Singen und feiern wir ohne Unterlass
Den Ruhm und die Wohltaten unseres erhabenen Königs.
Unser Glück ist das erste Gesetz,
Das uns seine Zuneigung zu uns gebietet.

Chor

Singen und feiern wir ohne Unterlass usw.

L'Opéra Royal de Versailles

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

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

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

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

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



L'Opéra Royal, Versailles

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because, if it had not been built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV, in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacle's programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die königliche Oper von Versailles


Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Arbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der Persée von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

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



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

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

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

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



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

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

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



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

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

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



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur: www.chateauversailles-spectacles.fr

RÉSERVATIONS: +33 (0)1 30 83 78 89

**Enregistré à l'Opéra Royal de Versailles
du 1^{er} au 3 novembre 2020**

Prise de son, direction artistique montage et mixage :
Florent Ollivier assisté de Cyprien Matheux

Accordeur : Daniel Bürki
Matériel musical : Éditions Nicolas Sceaux

Marguerite Louise direction artistique – Gaétan Jarry
www.margueritelouise.com

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
Graziella Vallée, productrice
Bérénice Gallitelli, chargée d'édition discographique
Stéphanie Hokayem, 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



Marguerite Louise
Gaétan Jarry

Couverture : M. Vidal © François Berthier – Photogravure © Fotimprim, Paris ;
p. 23 J.-P. Rameau © Domaine public ; p. 30, 35 et 57 : M. Vidal et G. Jarry
© François Berthier ; p. 39 Marguerite Louise © Franz Griens ;
p. 48 Opéra Royal © Thomas Garnier – EPV ; p. 51 *Richard Cœur de Lion*, Opéra Royal
© Agathe Poupenev ; p. 53 *Marie-Antoinette*, Opéra Royal © Olivier Houeix – MBB.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles

