

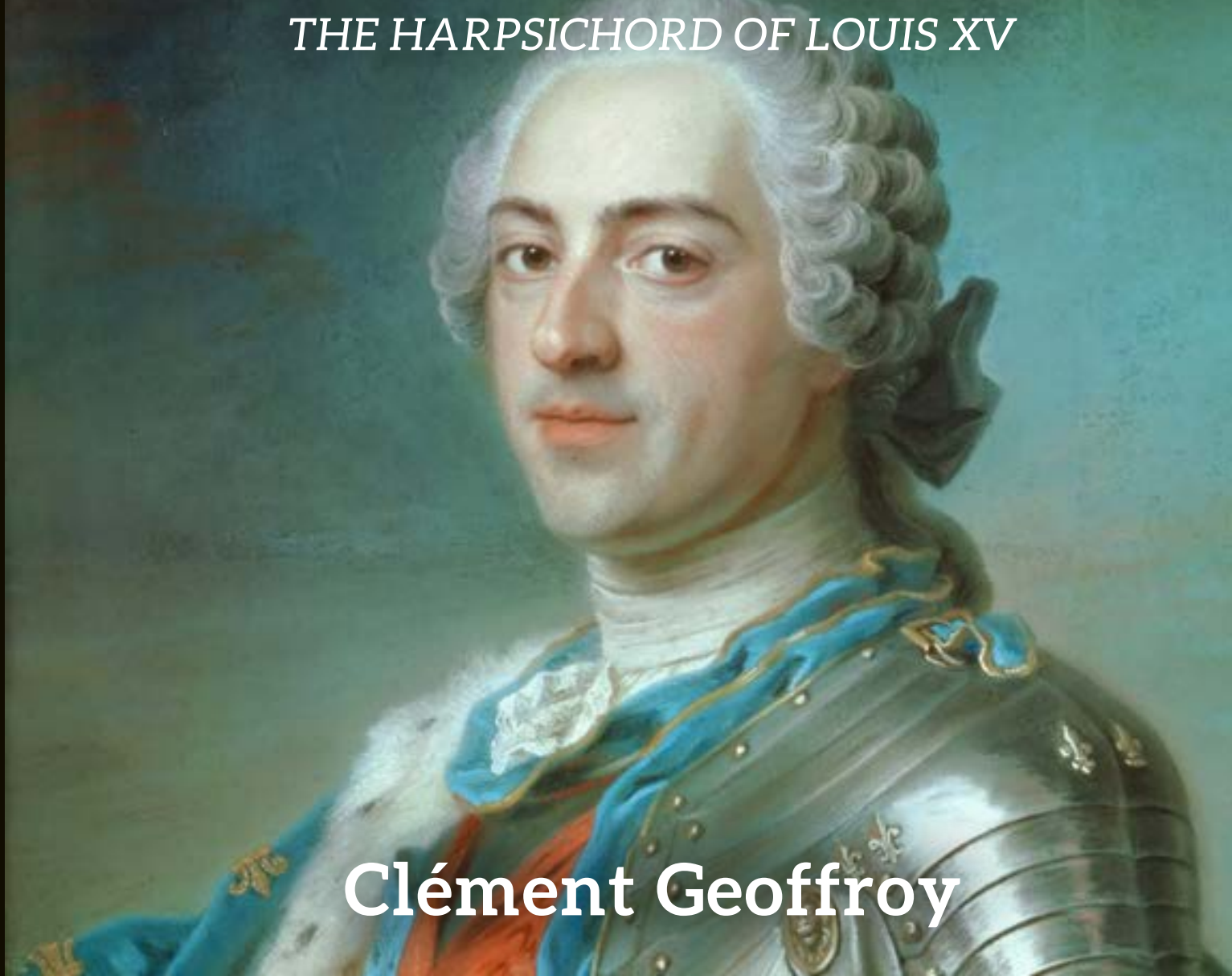
Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles

Cycle  
**CLAVECIN À  
VERSAILLES  
N°2**

  
CHÂTEAU DE VERSAILLES

# FLAMBOYANT BIEN-AIMÉ

LE CLAVECIN DE LOUIS XV  
THE HARPSICHORD OF LOUIS XV



Clément Geoffroy

**MENU**

# LE CLAVECIN DE LOUIS XV

76'50

Clément Geoffroy, clavecin

**Gabriel Dubuisson (ca 1716-1754)**

*Première suite de pièces de clavecin, 1732*

1 Prélude 1'24

**Jean-Philippe Rameau (1683-1764)**

2 La Dauphine, 1747 2'56

**Bernard de Bury (1720-1785)**

*Premier livre de pièces de clavecin, 1737*

3 Sarabande, La \*\*\* ou Les Sentimens 3'09

4 Menuet 1, Zephir & Menuet 2, Flore 2'06

**Claude Balbastre (1725-1799)**

*Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras, accomodés pour le clavecin*

5 Gavottes de Mr. Rebel 3'03

**Charles Noblet (1715-1769)**

*Premier livre de pièces de clavecin, 1756*

6 Allemande 4'31

**Jacques Duphly (1715-1789)**

*IVème livre de pièces de clavecin, 1768*

- |   |                 |      |
|---|-----------------|------|
| 7 | La Pothouïn     | 5'32 |
| 8 | La De Vaucanson | 4'13 |

*Premier livre de pièces de clavecin, 1744*

- |   |                          |      |
|---|--------------------------|------|
| 9 | Première suite - Rondeau | 3'46 |
|---|--------------------------|------|

**Jean-Baptiste-Antoine Forqueray (1699-1782)**

*Pièces de viole mises en pièces de clavecin, 1747*

- |    |            |      |
|----|------------|------|
| 10 | La Angrave | 3'14 |
|----|------------|------|

**Pancrace Royer (1703-1755)**

*Premier livre de pièces de clavecin, 1746*

- |    |          |      |
|----|----------|------|
| 11 | L'Amable | 5'32 |
|----|----------|------|

**Jacques Duphly**

*IVème livre de pièces de clavecin, 1768*

- |    |           |      |
|----|-----------|------|
| 12 | La Du Buq | 3'47 |
|----|-----------|------|

**Pancrace Royer***Premier livre de pièces de clavecin, 1746*

13 La marche des Scythes 6'13

**Michel Corrette (1707-1795)***Premier livre de pièces pour clavecin, op.12, 1734*

14 Les Étoiles 2'51

**Jacques Duphly***Ilème livre, 1748*

15 La Damanzu 3'38

**Jean-Philippe Rameau***Pièces de clavessin avec un méthode pour la mécanique des doigts, 1724*

16 Musette en rondeau 2'53

17 Tambourin 1'10

**Bernard De Bury***Premier livre de pièces de clavecin, 1737*

18 Chaconne 7'41

**Jean-Philippe Rameau***Pièces de clavessin avec un méthode pour la mécanique des doigts, 1724*

19 Les Tendres Plaintes 4'06

20 Les Cyclopes 3'19

**Claude Balbastre***Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras, accomodés pour le clavecin*

21 Contredanse de Pygmalion (Jean-Philippe Rameau) 1'44



*Les salons de musique du XVIIIème siècle, ici un concert dans le salon ovale de Pierre Crozat à Montmorency, Nicolas Lancret, ca 1730*

# Les clavecinistes de Louis XV

Par Clément Geoffroy

Lorsque l'on m'a proposé d'enregistrer la musique pour clavecin de l'époque de Louis XV, j'ai été tout autant surpris que séduit. Il est vrai que ces dernières années je m'étais surtout consacré aux répertoires plus anciens, avec une prédilection pour ceux d'Allemagne et d'Italie qui restent encore trop peu explorés, et je m'imaginai mal emprunter cette route très fréquentée des clavecinistes et parfois même des pianistes. Mais je me suis vite laissé emporter par le bonheur que m'a procuré ce retour aux sources : quelle joie de renouer avec Duphly, Balbastre, Royer, Rameau et tous ces « petits maîtres » qui m'ont comblé durant toutes mes années de conservatoire !

Pour constituer ce programme, j'ai d'abord relu toute ma bibliothèque. S'il me paraissait évident de placer les pièces de Jean-Philippe Rameau au centre, car leur inventivité et leur caractère opératique ont bouleversé le monde musical de l'époque,

pour le reste, résumer une quarantaine d'années particulièrement fertiles sur un disque d'une heure fut parfois un véritable crève-cœur. Pour illustrer ce style Louis XV si particulier, j'ai pris le parti de me défaire de l'école de François Couperin, qui a porté à son sommet l'art du portrait, de la miniature dentelée, du beau et du touchant, des nuances pastels et de ce fameux « bon goût ». Les compositeurs que j'ai retenus, les Ramistes, prônent une certaine ivresse, voire une désinvolture assumée. Leur clavecin crépite et gronde, chante aussi, en de longues mélodies chargées de sentiments. Ce n'est d'ailleurs presque plus un clavecin, c'est une flûte, un violon, un cor ou un tambour, vraisemblablement tout cela à la fois, réunis dans ce qui est déjà son chant du cygne.

De Rameau, je souhaitais jouer *Les Cyclopes*, car cette pièce contient des particularités claviéristiques qui n'étaient alors pas ou peu pratiquées en France : le

jeu en notes répétées, les croisements de mains et les batteries de main gauche en se servant du pouce comme pivot. Ces artifices ont dû faire une forte impression à leur publication, car ils seront énormément repris par la suite et la virtuosité physique qui est demandée pour les exécuter tranche avec le jeu naturel et indolent qui était de mise sous Louis XIV. *La Dauphine* m'a également semblée incontournable de par son contexte de création; c'est aussi une chance inouïe d'être au contact de cette improvisation notée! Duphly venait ensuite. J'avais envie de jouer l'intégralité de ses quatre recueils tant ils sont beaux, mais j'ai finalement arrêté mon choix sur cinq pièces, peut-être pas les plus célèbres, mais qui illustrent la singularité de ce compositeur qui dédia sa vie au seul clavecin. Je ne pouvais pas faire l'impasse sur Royer et sa gargantuesque *Marche des Scythes* et la déjà romantique *Aimable*. De Balbastre, j'ai souhaité porter l'attention sur le fabuleux travail de transcritteur pour

lequel il fût loué en son temps. Puis vinrent les autres: De Bury, dont l'unique livre fut édité alors qu'il n'avait que 17 ans et qui mériterait plus d'attention de nos jours, Dubuisson, dont l'œuvre pour clavecin n'a été redécouverte qu'en 2019 et, enfin, trois pièces qu'il me tenait à cœur de partager avec vous, composées par Forqueray le fils, Charles Noblet et Michel Corrette.

Ce programme a aussi été l'occasion pour moi de rencontrer ce très beau clavecin réalisé par Jean-François Chauderge d'après l'instrument de Jean-Claude Goujon daté d'avant 1749 et conservé au Musée de la musique de Paris. C'est un modèle qui est remarquable par la légèreté de ses claviers et la facilité avec laquelle le son parvient à nos oreilles. Homogène sur toute son étendue, il peut être rond tout autant que diction, qualités qui sont pour moi autant de raisons ayant conduit les clavecinistes du XVIII<sup>e</sup> siècle à ce niveau de flamboyance et d'impétuosité.



# Louis XV's Harpsichordists

By Clément Geoffroy

When I was asked to record harpsichord music from the time of Louis XV, I was as surprised as I was drawn to the idea. It is true that in recent years I had devoted myself mainly to the older repertoires, with a predilection for those of Germany and Italy, which are still too little explored, and I had not imagined myself taking this path, which is very popular with harpsichordists and occasionally even with pianists. But I was soon carried away by the felicity that this return to my roots brought to me: what bliss to revive Duphy, Balbastre, Royer, Rameau and all those *petits maîtres* (minor masters) who had delighted me throughout my years at the *conservatoire*!

To put together this programme, I first reread my entire music library. While it seemed obvious to me to place Jean-Philippe Rameau's pieces at the core, because their inventiveness and operatic character turned the musical world

of the time upside down, for the rest, summarising some forty particularly fertile years on a one-hour record was sometimes a real heartbreaker. To illustrate this very particular Louis XV style, I have decided to leave aside the school of François Couperin, who brought to its peak the art of portraiture, of the lacy miniature, of the beautiful and touching, of pastel shades and of that famous *bon goût* ("good taste"). The composers I have chosen, the Ramists, advocate a certain inebriety, even an assumed nonchalance. Their harpsichord crackles and rumbles, but also sings, in lengthy melodies charged with feeling. It is no longer a harpsichord, it is a flute, a violin, a horn or a drum, probably all at once, in what is already its swan song.

I wanted to play Rameau's *Les Cyclopes*, because this piece contains characteristic keyboard features that were not or hardly ever practiced in France at the time: repeated note playing, hand crossings and left-

hand *batteries* using the thumb as a pivot. These devices must have made a strong impression when they were published, for they were to be used extensively thereafter, and the physical virtuosity required to perform them contrasts with the natural and lackadaisical playing that was the norm under Louis XIV. *La Dauphine* also seemed to me to be essential because of the context of its creation; it is also an incredible opportunity to be in contact with this notated improvisation! Duphy came next. I wanted to play all four of his collections, so beautiful are they, but I finally decided on five pieces, perhaps not the most famous, but which illustrate the singularity of this composer who dedicated his life to the harpsichord alone. I could not overlook Royer and his gargantuan *Marche des Scythes* and the already romantic *Aimable*. From Balbastre, I wished to draw attention to the fabulous work of transcriber for which he was praised in his time. Then

came the others: De Bury, whose single *livre* was published when he was only 17 years old and who deserves more attention nowadays. Dubuisson, whose work for harpsichord was only rediscovered in 2019 and, finally, three pieces that I wanted to share with you, composed by Forqueray the son, Charles Noblet and Michel Corrette. This programme was also an opportunity for me to come into contact with this beautiful harpsichord made by Jean-François Chauderge after Jean-Claude Goujon's instrument dated before 1749, kept in the *Musée de la Musique* in Paris. This model is remarkable for the lightness of its keyboards and the ease with which the sound reaches our ears. Homogeneous throughout, it can be just as round as it is articulate, qualities which I believe led 19<sup>th</sup>-century harpsichordists to this level of flamboyance and impetuosity.

## Die Cembalisten Ludwigs XV.

Von Clément Geoffroy

Als man mir vorschlug, Cembalomusik aus der Zeit Ludwigs XV. aufzunehmen, war ich gleichermaßen überrascht und begeistert. In den letzten Jahren hatte ich mich nämlich vor allem dem älteren Repertoire gewidmet, wobei meine Vorliebe dem deutschen und italienischen galt, das noch immer zu wenig erforscht ist. Ich hatte mir nicht vorgenommen, diesen Weg einzuschlagen, der bei Cembalisten und manchmal sogar bei Pianisten sehr beliebt ist. Doch letztendlich überwog das Glücksgefühl, das mir diese Rückkehr zu meinen Wurzeln bereitete: Voller Enthusiasmus setzte ich mich wieder mit Duphly, Balbastre, Royer, Rameau und all den „kleinen Meistern“ auseinander, die mir während meiner Jahre am Konservatorium so viel Freude gemacht hatten!

Um dieses Programm zusammenzustellen, durchforschte ich zunächst meine gesamte Bibliothek. Bald stand für mich fest, dass die Stücke von Jean-Philippe Rameau

im Mittelpunkt stehen sollten, da ihr Erfindungsreichtum und ihr opernhafter Charakter die Musikwelt der damaligen Zeit vollkommen veränderten. Was den Rest betraf, fiel mir die Entscheidung schwer, denn wie sollte man vierzig besonders fruchtbare Jahre auf einer einstündigen CD unterbringen? Um diesen einzigartigen Stil zur Zeit Ludwigs XV. zu illustrieren, habe ich mich dazu entschlossen, die Schule François Couperins außer Acht zu lassen, der die Kunst des Porträts, der ausgefeilten Miniaturen, des Schönen und Berührenden, der Pastellnuancen und des berühmten „guten Geschmacks“ auf den Höhepunkt gebracht hatte. Die von mir ausgewählten Komponisten sind „Rameisten“, die eine gewisse Rauschhaftigkeit befürworten, ja sogar zu einer Art Lässigkeit stehen. Ihr Cembalo knistert und grollt, singt aber auch in langer, gefühlsgeladener Melodik. Man hört übrigens kaum noch ein Cembalo,

sondern eine Flöte, eine Geige, ein Horn oder eine Trommel, mitunter sogar alle Instrumente in dem vereint, was bereits sein Schwanengesang ist.

Von Rameau wollte ich *Les Cyclopes* spielen, da dieses Stück einige klavieristische Besonderheiten enthält, die damals in Frankreich nicht oder nur selten praktiziert wurden, wie das Spiel mit wiederholten Noten, das Kreuzen der Hände und die perkussionsartigen Ornamente der linken Hand unter Verwendung des Daumens als Drehpunkt. Diese Kunststücke müssen bei ihrer Veröffentlichung einen starken Eindruck hinterlassen haben, denn sie wurden in der Folgezeit sehr häufig aufgegriffen und die körperliche Virtuosität, die für ihre Ausführung erforderlich ist, steht im Gegensatz zu dem natürlichen, indolenten Spiel, das unter Ludwig XIV. angebracht war. Aufgrund ihres Entstehungskontextes schien mir *La Dauphine* ebenfalls unumgänglich, ist es doch eine unglaubliche Chance, mit dieser

notierten Improvisation in Berührung zu kommen! Danach kam Duphly. Da seine vier Sammlungen so schön sind, hätte ich am liebsten alle gespielt, legte mich aber schließlich auf fünf Stücke fest, die zwar nicht die berühmtesten sind, aber die Einzigartigkeit dieses Komponisten zeigen, der sein Leben ausschließlich dem Cembalo widmete. Auch Royer und seinen gargantuesken *Marche des Scythes* [*Marsch der Skythen*] und die bereits romantische *Aimable* [*Liebenswerte*] konnte ich nicht übergehen. Was Balbastre betrifft, wollte ich die Aufmerksamkeit auf seine fabelhafte Arbeit als Bearbeiter lenken, für die er zu seiner Zeit gelobt wurde. Darauf folgten die anderen: De Bury, dessen einziges Buch herausgegeben wurde, als er erst 17 Jahre alt war, und das heutzutage mehr Aufmerksamkeit verdienen würde, Dubuisson, dessen Cembalowerk erst 2019 wiederentdeckt wurde, und schließlich drei Stücke, an denen ich Sie

unbedingt teilhaben lassen wollte und die von Forqueray Sohn, Charles Noblet und Michel Corrette komponiert wurden.

Dieses Programm bot mir die Gelegenheit, das wunderschöne Cembalo kennenzulernen, das von Jean-François Chauderge nach einem Instrument von Jean-Claude Goujon gebaut wurde. Es wird im Pariser Musikmuseum aufbewahrt und ist auf die Zeit vor 1749 datiert. Dieses

Modell fällt durch den lockeren Anschlag seiner Tastaturen und die Leichtigkeit auf, mit der der Ton an unsere Ohren gelangt. In seinem gesamten Tonumfang homogen, kann es sowohl einen runden Klang haben als auch der Präzision dienen, und diese Eigenschaften betrachte ich als Gründe dafür, dass die Cembalisten des 18. Jahrhunderts ein so hohes Niveau an Brillanz und Ungestüm erreichten.



*Monsieur Rameau à son clavecin, Carmontelle, 1760*



*Madame la Marquise de Pompadour, favorite du Roi Louis XV, à son clavecin, François Boucher, ca 1750*



*Madame Victoire, cinquième fille du Roi Louis XV, à son clavecin, Anne-Baptiste Nivelon, 1764*



## Le clavecin sous Louis XV

Par Bertrand Porot

Le répertoire pour clavecin, à l'époque de Louis XV, témoigne de la vitalité de l'école française qui rayonne non seulement dans ce pays, mais aussi dans l'Europe entière. Si l'instrument connaît des évolutions importantes dans sa facture et dans son jeu, sa mode ne décroît pas. Il faut attendre l'extrême fin du règne, voire celui de Louis XVI pour que s'impose peu à peu le piano-forte, plus en phase avec les nouveaux moyens d'expression.

Si le clavecin est présent dans presque toutes les institutions et foyers musicaux, le répertoire soliste s'inscrit plutôt dans une sociabilité privée plus que dans des manifestations destinées aux concerts publics ou à la scène lyrique. Dans ce domaine, surtout sous Louis XV, les femmes dominent, comme salonnières, mécènes mais aussi comme instrumentistes de haut niveau, s'emparant sans doute

avec appétit des dernières pièces publiées de Rameau, Noblet, Duphly... La famille royale elle-même montre l'exemple: même si Louis XV est peu porté sur l'art musical, à la différence de ses aïeux, les femmes autour de lui portent haut l'art des sons et notamment le jeu du clavecin: la reine Marie Leszczyńska, ses enfants et la célèbre marquise de Pompadour, maîtresse et favorite du roi.

### Être claveciniste sous Louis XV

Les deux générations de compositeurs présentées dans ce CD, celle de Rameau et de ses suiveurs, sont bien représentatives de l'école française de clavecin au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Leur formation est le plus souvent une affaire de famille: presque tous les musiciens qui sont joués ici ont été éduqués par leurs pères, eux-mêmes organistes et clavecinistes. Certains ont pu jouir d'un enseignement complémentaire comme

<sup>1</sup> Pour les dates des compositeurs, voir le programme du CD.

Noblet auprès de Février, compositeur de clavecin, ou de Bury auprès de Colin de Blamont, compositeur d'opéras. Seul Royer a dû recevoir des leçons privées car son père était un bourgeois, ingénieur militaire et fontainier.

Pour se faire connaître, ou bien pour solliciter un nouveau poste, la publication d'un livre de clavecin fait souvent partie des stratégies des musiciens, ce qui explique bien des premiers livres édités dans leurs débuts, comme Rameau, Duphly et Bury. Leur carrière dépend ensuite grandement de l'organisation politique et sociale de l'Ancien Régime. L'église est ainsi leur premier employeur en offrant des postes d'organiste, car la pratique des deux instruments, clavecin et orgue, était habituelle. C'est le cas de Rameau, Duphly, Balbastre, Royer, Corrette et Dubuisson. Les revenus ne sont pas toujours à la hauteur de leurs attentes, et certains courent après les postes les plus lucratifs: Jean-Philippe Rameau passe de Lyon à Clermont-Ferrand en 1715 pour acquérir une meilleure situation. D'autres cumulent des emplois, comme Noblet, qui n'occupe pas moins de trois tribunes parisiennes tout en tenant la

partie de clavecin à l'Opéra pendant plus de trente ans, de 1737 à 1768. Les tribunes de la capitale sont particulièrement attractives pour les provinciaux, désireux de faire carrière à Paris, comme les Dijonnais Rameau et Balbastre, les Normands Corrette et Duphly, tous deux de Rouen, et le Picard Noblet.

Les institutions officielles de la cour, mises en place dès François I<sup>er</sup>, procurent également bien des débouchés au claveciniste: organiste à la Chapelle royale pour Balbastre, claveciniste à la Chambre pour Bury; ou bien encore «maître de musique», pour l'enseignement des pages, comme Royer ou Bury, enfin compositeur de la Chambre pour Rameau.

Le statut de musicien de la cour est enviable: il procure non seulement des revenus réguliers, mais il confère également prestige et notoriété. Il permet ainsi aux clavecinistes de s'en recommander pour des leçons en ville auprès d'une clientèle fortunée. Les dynasties familiales sont de toute importance dans ces emplois où le système de la survivance les favorise, comme pour le violiste Forqueray le fils.

Pour un claveciniste, toutefois, le lieu privilégié de sa carrière se situe dans le cadre privé: maisons aristocratiques, salons de musiciens ou d'artistes, et même à la cour. En effet, cette dernière, animée par la famille royale ou la maîtresse du roi, Madame de Pompadour, adopte le cadre du concert intime en parallèle à une vie de cour plus officielle. Ces manifestations s'apparentent dès lors à une sociabilité de salon où la musique s'impose, goûtée par des amateurs éclairés. La reine Marie Leszczyńska (1703-1768) et sa famille organisent ainsi des concerts réguliers chez la reine, environ deux fois par semaine. Chacune des huit filles du couple royal pratique un instrument sous la férule de Royer, maître des enfants de France. Madame Victoire est une artiste accomplie au clavecin si l'on en croit la dédicace du troisième livre de Duphly.

Une autre personnalité féminine s'impose également: Jeanne-Antoinette marquise de Pompadour (1721-1764). Fille de financier,

elle reçoit une éducation musicale soignée: elle joue du clavecin et chante. Maîtresse puis favorite du roi durant la première partie du règne, elle se comporte en mécène éclairée des arts, en particulier pour le théâtre et la musique. Elle crée en 1747 le Théâtre des Petits-Cabinets où elle fait représenter des comédies et des opéras, interprétés par elle-même, des courtisans mais aussi des musiciens et musiciennes professionnels comme de Bury qui dirigeait les chœurs.

La ville n'est pas non plus en reste dans la pratique et la diffusion de la musique: bien des salons insufflent à Paris une intense vie artistique. Des clavecinistes y trouvent dès lors des opportunités professionnelles intéressantes en marge de la cour où certains apparaissent peu, voire pas du tout. C'est le cas de Duphly, réputé comme claveciniste et enseignant, le prolifique Corrette, enfin le mystérieux Dubuisson dont le livre de clavecin, publié vers 1732, vient d'être découvert<sup>2</sup>. Peu est connu sur

<sup>2</sup> Gabriel Dubuisson, *Première suite de pièces de clavecin*, édition de Louis Castelain, introduction de Gaëtan Naulleau, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=vWwZmiBwBcU>

lui, mais il a dû mener une carrière de musicien de ville, organiste, concertiste et enseignant.

On ne sait s'il fût attaché à un ou une mécène, mais ces derniers s'imposent au XVIII<sup>e</sup> siècle, ouvrant leur maison aux artistes. Citons en particulier M. de La Pouplinière, riche fermier général, et son épouse Thérèse Deshayes qui ont employé Rameau et sa femme Marie-Louise Angot – excellente claveciniste – à partir des années 1735. Thérèse Deshayes (1714-1756), élève du compositeur, était une brillante claveciniste mais aussi versée dans les sciences: c'est elle qui expose et divulgue les théories ramistes du « corps sonore » dans *Le Pour et contre* de 1737.

Michel Corrette semble moins fixé. En même temps que ses charges d'organiste jusqu'à ses 83 ans – il meurt à 88 ans, exemple remarquable de longévité au XVIII<sup>e</sup> siècle –, il sert différents patrons, le Grand Prieur de France, le prince de Condé puis le duc d'Angoulême. Duphly est un protégé de la marquise de Juigné chez qui il habite, mais aussi sans doute un habitué du salon des époux La Pouplinière.

Il existe également un marché très lucratif pour les artistes: les leçons de clavecin. Témoins de la vogue de cet instrument, bien des amatrices et amateurs s'y adonnent, les plus fortunés engageant les personnalités en vue. Il est de plus l'instrument d'une « belle éducation des demoiselles de condition » (Corrette, *Le Maître de clavecin*, 1753) et des femmes de la haute société. Elles accèdent souvent à un haut niveau technique, rendant la frontière entre amatrices et professionnelles très floue, à l'instar de Mme Victoire ou de Thérèse de La Pouplinière. Les clavecinistes professionnelles sont quant à elles épouses ou filles de musiciens, comme Marie-Louise Angot ou Marguerite-Antoinette Couperin, la fille de Couperin et première femme à obtenir un poste officiel à la cour.

### L'instrument et son répertoire

Durant le règne de Louis XV, le clavecin français connaît une évolution dans sa facture, tendant à développer ses potentialités expressives et sonores, tout en lui conservant un toucher léger, une caractéristique remarquée par le voyageur Burney en 1771. Avec le *plenum* constitué

de trois rangs de cordes, deux à l'unisson (huit pieds) et un à l'octave (quatre pieds), il peut être un instrument éclatant et parfaitement adapté à l'acoustique d'un salon. On vise également à élargir la tessiture du clavier: de quatre octaves et demi environ, il passe dans les années 1720 à cinq, comme en témoigne le *fa grave des Cyclopes* de Rameau.

Il faut noter toutefois le goût persistant pour la facture flamande, notamment celle de la famille Ruckers. Dans l'inventaire après décès de Royer (1756) figurent deux instruments de ces facteurs: l'un d'eux est «un clavecin à double ravalement fait par Andreas Ruckers dans son coffre verni peint en bleu à filets dorés». Le ravalement désigne une intervention qui consistait à étendre la tessiture du clavier, en agrandissant la caisse d'un instrument plus ancien.

Ces évolutions organologiques vont de pair avec de nouvelles avancées musicales qui modifient profondément l'univers du clavecin au XVIII<sup>e</sup> siècle. La première est l'apparition avec François Couperin des pièces de caractère. Dès son premier livre

(1713), le compositeur s'affranchit du cadre de la suite de danses, dont le noyau était constitué d'une allemande, une ou deux courantes, une sarabande et une gigue, auxquelles s'ajoutaient d'autres danses. Couperin remplace ces moules rythmiques par des compositions plus libres, les pièces de caractère, qui évoquent un objet extra musical, une démarche qui devient rapidement une spécificité française.

Pour reprendre des termes de l'abbé Batteux (*Les Beaux arts réduits à un même principe*, 1746), les sources d'inspiration sont soit des objets «animés» – comme les affects ou les portraits –, soit des sons «non passionnés» – les éléments naturels. Dans *L'Aimable* de Royer, de forme rondeau – très appréciée des Français –, des arpèges réguliers se déroulent de manière gracieuse et régulière, juste colorés par des modulations et des harmonies de septièmes diminuées, typiques désormais du langage de cette époque. Son écriture et son style, proches de Couperin, évoquent un caractère d'une gaieté calme et enjouée, «aimable» dans les deux sens du terme.

Les portraits font également partie des objets animés et font référence aux contemporains que côtoyaient les compositeurs. Ils s'inscrivent dans une tradition littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle, souvent précieuse, voire à portée morale (La Bruyère). Mais au clavecin, il faut se garder d'analogies trop strictes entre modèle et imitation, comme le suggère François Couperin «la plupart de ces titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter qu'aux copies que j'en ai tirées» (Préface du *I<sup>er</sup> Livre de Pièces de clavecin*). Ce sont donc plutôt des hommages aux familiers des concerts ou aux mécènes : *La Dauphine* de Rameau désigne Marie-Josèphe de Saxe, la mère de Louis XVI. Chez Duphly, *La Du Buq* fait référence à Jean-Baptiste du Buq, chef du bureau des Deux-Indes et réformateur du commerce des colonies, *La Pothoüin*, à un avocat au Parlement et *La Vaucanson*, à un ingénieur, fabricant d'automates, et proche de La Pouplinière. Malheureusement, *La Damazy* du même compositeur et *La Angrave* de Forqueray restent encore non identifiées.

Les curieuses *Étoiles* de Corrette font, quant à elles, partie des objets inspirés de la nature. Ici le propos est plus descriptif, le choix d'une tessiture aigue, assez étincelante, ainsi que le vibrionnement des croisements de mains tendent à restituer l'idée d'un scintillement lumineux.

Le second apport au jeu du clavecin est dû à Rameau, avec son deuxième livre de 1724. Apparaît pour la première fois en France une approche neuve du clavier fondée sur des avancées techniques majeures, dont le passage du pouce en est l'élément le plus saillant. Rameau lui-même s'en fait le défenseur dans la préface de ce livre. Il permet, en effet, un nouvel équilibre de la main désormais capable d'une virtuosité plus déliée. *Les Cyclopes* en sont l'exemple le plus éclatant avec ses «batteries», des traits où la main tourne au-dessus du pouce, de vifs arpèges, des notes répétées alternativement aux deux mains, enfin des croisements de mains. Rameau, non sans fierté, évoque le succès que de ces derniers ont pu avoir dans les salons : «je puis dire en leur faveur que l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille».

Il est sûr que Rameau n'est pas resté insensible à l'influence de la virtuosité à l'italienne, dont Scarlatti se fait le chantre dans le même temps. Des points de contact entre les deux musiciens existent d'ailleurs puisque Scarlatti fit deux visites à Paris en 1724 et 1725 et aurait pu rencontrer Rameau à ce moment-là. Mais le compositeur français reste attaché à l'imitation musicale, car Les Cyclopes sont des personnages mythologiques, les divinités de l'orage qui forgent la foudre de Zeus: c'est ce qu'expriment les furieux martellements des notes répétées. Une atmosphère d'orage est donnée par des batteries dans le grave ainsi que les brusques éclairs en arpèges. Il est évident que Rameau se souvient ici des nombreuses tempêtes qui émaillent l'opéra français depuis celle, fameuse, de Marais en 1706 dans *Alcione*.

Ces avancées techniques vont désormais influencer le langage clavecinistique: Royer reprend les batteries de main gauche dans *La Marche des Scythes*, tout en les mêlant à des gammes et à des arpèges exploitant un langage harmonique audacieux que n'aurait pas renié Rameau. Duphly n'est

pas en reste dans *La Damazy* avec ses batteries alternées aux deux mains alors que *La Vaucanson* éclate en gammes, arpèges et traits d'octave à la main gauche.

Toutefois, la dette envers la tradition se maintient chez quelques compositeurs sacrifiant à la structure de la suite, comme Dubuisson en 1732. Son prélude s'inscrit ainsi dans la lignée des préludes non mesurés qui pouvait débiter une suite, comme chez Louis Couperin et ses successeurs. D'allure improvisée, il ne comporte pas de barres de mesure, mais tous les rythmes sont précisés même s'ils s'inscrivent dans l'esprit du *stylus fantasticus* baroque. Les Français restent également attachés à l'exécution maîtrisée des ornements: nombreux sont les avertissements des compositeurs pour savoir bien les exécuter et les placer à bon escient. Couperin lui-même s'était élevé contre leur emploi arbitraire, «mes pièces doivent être exécutées telles que je les ai marquées» (*Troisième livre*, 1722). Ils sont particulièrement présents dans les pièces tendres et expressives comme *Les Tendres plaintes* de Rameau, la sarabande de Bury, ou le rondeau de Duphly, qui doivent beaucoup à l'influence de Couperin.

De même, la présence de danses reste un marqueur du style français : l'allemande de Noblet, assouplie par des motifs en triolets, évoque celle de Rameau dans son livre de 1729. Les danses à la mode s'imposent également, comme la musette et le tambourin de Rameau. Ce dernier a sans doute été écrit pour un opéra-comique de la Foire, *L'Endriague* de Piron (1723), un compatriote dijonnais qui avait embauché le compositeur pour ses pièces foraines fantaisistes et loufoques.

À leur tour, musette et tambourin ont été transcrits dans l'opéra-ballet des *Fêtes d'Hébé* (1739), témoignant d'une pratique courante chez Rameau : l'auto-emprunt de ses pièces de clavecin pour la scène lyrique. Le clavecin constitue en effet pour Rameau une sorte de terrain d'essai pour l'opéra, auquel il pense bien avant sa première création en 1733, *Hippolyte et Aricie*. Mais cette porosité entre clavecin et opéra ne se limite pas à Rameau. L'instrument est également le moyen de jouer, dans le privé, d'extraits d'opéras à la mode. Ainsi la *Marche des Scythes* de Royer est-elle une transcription partielle de la marche des Turcs de son opéra *Zaïde* (1739).

Le compositeur reprend les motifs du refrain et leur adjoint de brillants couplets utilisant, à la manière ramiste, toutes les potentialités virtuoses de l'instrument : d'une marche exotique, il en fait une pièce orchestrale évoquant la chevauchée de ces Barbares des bords de la mer Noire. Ce goût pour les transcriptions d'opéra transparait également chez Balbastre qui en jouait à l'orgue au Concert Spirituel, mais aussi au clavecin. En témoignent les gavottes de Rebel et la contredanse de *Pygmalion* de Rameau (1748), à la rythmique endiablée.

Le goût de la transcription ne s'arrête pas toutefois à l'univers lyrique : elle constitue une pratique courante à l'époque, comme en attestent les pièces de basse de viole « mises en pièces de clavecin » par Forqueray (1747). Elles avaient été composées par son père, aussi violiste, auxquelles le fils en ajouta trois, dont *La Angrave*. Cette dernière, une gigue à l'italienne endiablée, est secouée de syncopes et se termine sur d'étranges accords martelés de septièmes diminuées. Ces pièces constituent un dernier hommage à la viole, qui tombe déjà dans l'oubli à l'époque. Elle est bientôt



rejointe par le clavecin à l'horizon des années 1770, lorsqu'il est peu à peu détrôné par le pianoforte. La vogue de la sonate et de l'instrument concertant, qui exploite

le style galant européen, met fin aux spécificités de la brillante école de clavecin française, illustrée par les compositeurs sous le règne de Louis XV.

---

## The harpsichord during Louis XV's reign

By Bertrand Porot

The harpsichord repertoire of the Louis XV period testifies to the vitality of the French school, which radiated not only over France but also throughout Europe. Although the instrument underwent significant changes in its construction and manner of playing, its popularity did not wane. It was not until the very end of the reign, or even that of Louis XVI, that the pianoforte gradually became established, more in harmony with the new means of expression.

Although the harpsichord was present in almost all musical institutions and homes, the solo repertoire was more in

keeping with private sociability than with events intended for public concerts or the operatic stage. In this field, especially under Louis XV, women dominated, as *salonnières* (salon hostesses) and sponsors, but also as high-level instrumentalists, undoubtedly seizing with gusto the latest published pieces by Rameau, Noblet, Duphy... The royal family itself set an example even if Louis XV was not very keen on the art of music, unlike his forebears, the women around him were very appreciative of the artistry involved in the combining of sounds and, in particular, on playing the harpsichord:

Queen Marie Leszczynska, her children and the famous Marquise de Pompadour, the king's mistress and favourite.

### The harpsichordist during Louis XV's reign

The two generations of composers presented on this CD, that of Rameau and his followers, represent well the French harpsichord school of the 18<sup>th</sup> century<sup>1</sup>. Their training was most often a family affair: almost all the musicians featured here were educated by their fathers, who were themselves organists and harpsichordists. Some of them received additional instruction, such as Noblet from Février, a harpsichord composer, or de Bury from Colin de Blamont, an opera composer. Only Royer must have received private lessons because his father was a bourgeois, military engineer and water pump specialist.

In order to make a name for themselves, or to apply for a new position, the publication of a harpsichord book ("livre") was often

part of a musician's strategy, which explains many of the first books published in their early years, as was the case with Rameau, Duphly and Bury. Their careers then depended greatly on the political and social organisation of the *Ancien Régime*. The church was thus their first employer, offering positions as organists, since the practice of both instruments, harpsichord and organ, was customary. This was the case for Rameau, Duphly, Balbastre, Royer, Corrette and Dubuisson. The income was not always up to their expectations, and some of them went after the most lucrative positions: Jean-Philippe Rameau moved from Lyon to Clermont-Ferrand in 1715 to acquire a better position. Others accumulated jobs, such as Noblet, who held no less than three Parisian posts while playing the harpsichord at the Opéra for over thirty years, from 1737 to 1768. The organ tribunes of the capital were particularly attractive to provincials wishing to make a career in Paris, such as Rameau and Balbastre from Dijon, Corrette and Duphly from Normandy,

<sup>1</sup> For the dates of the composers, see the CD programme.

both from Rouen, and Noblet from Picardy. The official institutions of the court, established as early as Francis I, also provided many opportunities for harpsichordists: Balbastre as organist at the Chapelle Royale, Bury as harpsichordist at the Chambre, or Royer and Bury as *maître de musique* for teaching *les pages*, and Rameau as composer at the Chambre.

The status of a court musician was enviable: not only did it provide a regular income, but it also conferred prestige and notoriety while allowing harpsichordists to recommend themselves to wealthy clients for lessons in town. Family dynasties were of great importance in these jobs, where the system of survivorship favoured them, as in the case of the viol player Forqueray the son. For a harpsichordist, however, the privileged place for his career is in the private sphere: aristocratic houses, musicians' or artists' salons, and even the court. Indeed, the latter, led by the royal family or the king's mistress, Madame de Pompadour, adopted the framework of the intimate concert alongside a more official court life. From then on, these events resembled a salon sociability in

which music was imposed and enjoyed by enlightened amateurs. Queen Maria Leszczyńska (1703-1768) and her family organised regular concerts at the queen's house, approximately twice a week. Each of the eight daughters of the royal couple played an instrument under the guidance of Royer, master of the children of France. Madame Victoire was an accomplished harpsichordist, according to the dedication of Duphly's third book.

Another female personality also stands out, Jeanne-Antoinette marquise de Pompadour (1721-1764). The daughter of a financier, she received a meticulous musical education: she played the harpsichord and sang. Mistress and then favourite of the king during the first part of the reign, she was an enlightened patron of the arts, particularly for the theatre and music. In 1747 she created the Théâtre des Petits-Cabinets where she had plays and operas performed by herself, courtiers and professional musicians such as de Bury who directed the choirs.

The city was not to be outdone in the practice and dissemination of music either: many salons breathed an intense artistic life into

Paris. As a result, harpsichordists found interesting professional opportunities on the fringes of the court, where some appeared little or not at all. This was the case of Duphly, renowned as a harpsichordist and teacher, the prolific Corrette, and the mysterious Dubuisson, whose harpsichord book, published around 1732, has just been discovered<sup>2</sup>. Little is known about him, but he must have had a career as a city musician, organist, concert performer and teacher.

It is not known whether he was attached to a patron, but in the 18<sup>th</sup> century these sponsors made their presence felt by opening their homes to artists. Of particular note is M. de La Pouplinière, a wealthy farmer-general, and his wife Thérèse Deshayes, who employed Rameau and his wife Marie-Louise Angot – an excellent harpsichordist – from 1735 onwards. Thérèse Deshayes (1714-1756), a pupil of the composer, was a brilliant harpsichordist but also well versed in the

sciences: it was she who expounded and divulged the Ramist theories of the “corps sonore” (sound body) in *Le Pour et contre* of 1737.

Michel Corrette seems to be less fixed. At the same time as his duties as organist until he was 83 years old - he died at 88, a remarkable example of longevity in the 18<sup>th</sup> century - he served various patrons: the Grand Prieur de France, the Prince de Condé and then the Duc d'Angoulême. Duphly was a protégé of the Marquise de Juigné, with whom he lived, but also undoubtedly a regular visitor to the salon of La Pouplinière.

There was a further very lucrative market for artists: harpsichord lessons. Witnessing the popularity of this instrument, many amateurs took up harpsichord lessons, with the wealthiest hiring the most prominent figures. Moreover, it was the instrument of a “fine education for ladies with status” (Corrette, *Le Maître de clavecin*, 1753)

<sup>2</sup> Gabriel Dubuisson, *Première suite de pièces de clavecin*, edition by Louis Castelain, introduction by Gaëtan Naulleau, Centre de musique baroque de Versailles, 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=vWwZmiBwBcU>.

and for women of high society. They often reached a high technical level, confounding the line between amateur and professional players, as in the case of Madame Victoire or Thérèse de La Pouplinière. Professional harpsichordists were the wives or daughters of musicians, such as Marie-Louise Angot or Marguerite-Antoinette Couperin, Couperin's daughter and the first woman to obtain an official position at court.

### The instrument and its repertoire

During the reign of Louis XV, the French harpsichord underwent an evolution in its construction, tending to develop its expressive and sound potential, while retaining a light touch, a characteristic noted by the traveller Burney in 1771. With the plenum consisting of three rows of strings, two in unison (eight feet) and one at an octave (four feet), it can be a brilliant instrument and perfectly suited to the acoustics of a salon. The aim was also to extend the range of the keyboard from about four and a half octaves to five by the 1720s, as the low F in Rameau's *Les Cyclopes* bears witness. It is worth noting, however, the persistent taste for Flemish

harpsichord making, particularly that of the Ruckers family. In the inventory after Royer's death (1756), two instruments by these makers are listed: one of them is “a double *ravalement* harpsichord made by Andreas Ruckers in its varnished case painted in blue with gold fillets”. *Ravalement* refers to an intervention that consisted of extending the range of the keyboard by enlarging the case of an older instrument. These organological developments went hand in hand with new musical advances that profoundly altered the world of the harpsichord in the 18<sup>th</sup> century. The first of these was the appearance of character pieces by François Couperin. In his first book (1713), the composer broke free from the framework of the suite of dances, the core of which consisted of an *allemande*, one or two *courantes*, a *sarabande* and a *gigue*, to which other dances were added. Couperin replaced these rhythmic moulds with freer compositions, *les pièces de caractère*, which evoke an extra-musical object, an approach that quickly became a French specificity.

In the words of Abbé Batteux (*Les Beaux arts réduits à un même principe*, 1746),

the sources of inspiration are either “animated” objects – such as affects or portraits – or “dispassionate” sounds – the natural elements. In Royer's *L'Aimable*, in rondeau form – much appreciated by the French – regular arpeggios unfold in a graceful and regular manner, just coloured by modulations and harmonies of diminished sevenths, now typical of the language of this period. His writing and style, close to Couperin, evoke a character of calm and playful gaiety, “amiable” in both senses of the word. The portraits are also part of the animated objects and refer to the contemporaries with whom the composers were in touch. They are part of a seventeenth-century literary tradition, often precious, even moral (La Bruyère). But on the harpsichord, one must beware of too strict an analogy between model and imitation, as François Couperin suggests: “Most of these advantageous titles are given rather to the amiable originals that I wanted to represent than to the copies that I have made of them” (Preface to the First Book of *Pièces de clavecin*). They are therefore more like tributes to concertgoers or sponsors: Rameau's *La Dauphine* refers

to Marie-Josèphe de Saxe, the mother of Louis XVI. In Duphly's *La Du Buq* refers to Jean-Baptiste du Buq, head of the office of *Les Deux-Indes* and reformer of colonial trade, *La Pothoüin* to a lawyer in Parliament and *La Vaucanson* to an engineer, manufacturer of automatons, and close to La Pouplinière. Unfortunately, *La Damanzzy* by the same composer and *La Angrave* by Forqueray remain unidentified.

Corrette's curious *Étoiles* are among the objects inspired by nature. Here the subject is more descriptive: the choice of a high, rather sparkling tessitura, as well as the vibrancy of the crossing of the hands, tends to restore the idea of a luminous twinkling. The second contribution to harpsichord playing came from Rameau, with his second book of 1724. For the first time in France, a new approach to keyboard playing appeared, based on major technical advances, of which the thumb action was the most salient element. Rameau himself defends it in the preface to this book. It allows for a new equilibrium of the hand, which is now capable of a more unrestrained virtuosity. *Les Cyclopes* is the most dazzling example with its *batteries*:

fingerings where the hand turns over the thumb, playing lively arpeggios, repeated note passages alternately with both hands, and finally crossings of the hands. Rameau, not without pride, evokes the success that the latter were able to have in the salons: “I can say in their favour that the eye shares the pleasure that the ear receives from them”. It is certain that Rameau did not remain unaffected by the influence of Italian virtuosity, which Scarlatti was championing at the same time. Points of contact between the two musicians exist since Scarlatti made two visits to Paris in 1724 and 1725 and could have met Rameau at that time. But the French composer remained committed to musical imitation, for *Les Cyclopes* are mythological characters, the storm deities who forge Zeus' thunderbolt: this is expressed in the furious pounding of the repeated notes. A stormy atmosphere is created by the low drums and the sudden flashes of lightning in the arpeggios. It is clear that Rameau is calling to mind here the many storms that have run through French opera since Marais' famous *Alcione* of 1706.

These technical advances were to influence harpsichord language from then on: Royer used left-hand *batteries* in *La Marche des Scythes*, mixing them with scales and arpeggios in a bold harmonic language that Rameau would not have disowned. Duphy is not to be outdone in *La Damazy* with his alternating *batteries* in both hands, while *La Vaucanson* bursts into scales, arpeggios and octave passages in the left hand. However, the debt to tradition is maintained by some composers who sacrifice to the structure of the suite, such as Dubuisson in 1732. His prelude is thus in the tradition of the unmeasured preludes that could begin a suite, as with Louis Couperin and his successors. It is improvised in appearance and has no bar lines, but all the rhythms are specified, even though they are in the spirit of the Baroque *stylus fantasticus*. The French also remained attached to the mastery of ornaments, many composers warned us to know how to execute them well and to place them appropriately. Couperin himself spoke out against their arbitrary use: “my pieces must be performed as I have marked them” (*Troisième livre*, 1722).

They are particularly present in calm and expressive pieces such as Rameau's *Les Tendres plaintes*, Bury's *Sarabande*, or Duphly's *Rondeau*, which owe much to Couperin's influence. Similarly, the presence of dances remains a marker of the French style: Noblet's *Allemande*, tempered by triplet motifs, evokes that of Rameau in his 1729 book. Fashionable dances also make their mark, such as Rameau's *Musette* and *Tambourin*. The latter was probably written for an *opéra-comique* at the *Foire*, *L'Endriague* by Piron (1723), a fellow Dijonian who had hired the composer for his fanciful and crazy fairground pieces.

In turn, musette and tambourine were transcribed in the *opéra-ballet*, *Les Fêtes d'Hébé* (1739), demonstrating a common practice of Rameau's: the self-borrowing of his harpsichord pieces for the operatic stage. For Rameau, the harpsichord was a kind of testing ground for opera, which he had in mind long before his first premiere in 1733, *Hippolyte et Aricie*. But this porosity between harpsichord and opera was not limited to Rameau, the instrument was also a means of enjoying, in private,

excerpts from fashionable operas. Thus, Royer's *Marche des Scythes* is a partial transcription of the *Marche des Turcs* from his opera *Zaïde* (1739). The composer takes the motifs of the refrain and adds brilliant verses using, in the Ramist manner, all the virtuoso potential of the instrument: from an exotic march, he turns it into an orchestral piece evoking the ride of these Barbarians from the Black Sea. Balbastre's taste for opera transcriptions was also evident in his playing of them on the organ at the *Concert Spirituel*, but also on the harpsichord. The *gavottes* by Rebel and the *contredanse* from Rameau's *Pygmalion* (1748), with their frenzied rhythm, are examples.

However, the taste for transcription did not stop at the operatic world: it was a common practice at the time, as attested by bass viol pieces “adapted as harpsichord pieces” by Forqueray (1747). They had been composed by his father, also a violist, to which the son added three more, including *La Angrave*. The latter, a boisterous Italian gigue, is riddled with syncopations and ends on strange,



hammered chords of diminished sevenths. These pieces are a final tribute to the viol, which was already slipping into obscurity at the time. It was soon joined by the harpsichord in the 1770s, when it was progressively dethroned by the piano-

forte. The vogue for the sonata and the concertante instrument, which exploited the European gallant style, put an end to the specificities of the brilliant French harpsichord school, exemplified by the composers of the reign of Louis XV.

---

## Das Cembalo unter Ludwig XV.

Von Bertrand Porot

**D**as Cembalo-Repertoire zur Zeit Ludwigs XV. zeugt von der Vitalität der französischen Schule, die nicht nur in diesem Land wirkte, sondern ganz Europa beeinflusste. Auch wenn sowohl der Bau als auch die Spielweise dieses Instruments immer wieder weiterentwickelt wurden, nahm seine Beliebtheit nicht ab. Erst gegen Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. oder sogar unter Ludwig XVI. setzte sich nach und nach das Pianoforte durch, das den neuen Ausdrucksmitteln besser entsprach.

Zwar wurde das Cembalo an fast allen musikalischen Institutionen und Orten gespielt, an denen Musik betrieben wurde, doch war sein solistisches Repertoire eher Teil einer privaten Geselligkeit als dass man es in Veranstaltungen wie öffentlichen Konzerten oder auf einer Opernbühne hören konnte. In diesem Bereich dominierten vor allem unter Ludwig XV. die Frauen. Meist solche, die in Salons verkehrten, Mäzeninnen, aber auch ausgezeichnete Musikerinnen, die sich zweifellos mit großer Freude der letzten veröffentlichten Stücke von Rameau,

Noblet, Duphly u. a.m. bemächtigten. Die königliche Familie selbst ging mit gutem Beispiel voran. Auch wenn Ludwig XV. im Gegensatz zu seinen Vorfahren von Musik nur wenig angetan war, schätzten die Frauen in seinem Umfeld die Tonkunst und insbesondere das Cembalospiele sehr: Königin Marie Leszczyńska, ihre Kinder ebenso wie die Geliebte und Favoritin des Königs, die berühmte Marquise de Pompadour.

#### **Der Beruf eines Cembalisten unter Ludwig XV.**

Die beiden Komponistengenerationen, die auf dieser CD vertreten sind, nämlich die Rameaus und die seiner Nachfolger, sind repräsentativ für die französische Cembaloschule im 18. Jahrhundert<sup>1</sup>. Ihre Ausbildung erfolgte meist innerhalb der Familie: Fast alle Musiker, deren Werke hier zu hören sind, wurden von ihren Vätern erzogen, die selbst Organisten und Cembalisten waren. Einige davon erhielten zusätzlich Unterricht wie Noblet von Février, einem Cembalokomponisten,

oder de Bury von Colin de Blamont, einem Opernkomponisten. Nur Royer, dessen Vater ein bürgerlicher Militäringenieur und Brunnenmeister war, muss ausschließlich Privatstunden genommen haben.

Um bekannt zu werden oder sich um eine neue Stelle zu bewerben, war die Veröffentlichung eines Cembalobuchs oft Teil der Strategien der Musiker, wodurch sich die Vielzahl der ersten Bücher erklären lässt, wie sie z. B. von Rameau, Duphly und Bury am Beginn ihrer Karriere herausgegeben wurden. Ihre berufliche Laufbahn hing dann sehr von der politischen und sozialen Organisation des *Ancien Régime* ab. Die Kirche war ihr erster Arbeitgeber, indem sie Stellen für Organisten anbot, da diese Musiker üblicherweise beide Instrumente, also Cembalo und Orgel spielten. Dies war bei Rameau, Duphly, Balbastre, Royer, Corrette und Dubuisson der Fall. Das Einkommen entsprach nicht immer ihren Erwartungen, sodass sich die Künstler oft veranlasst sahen, den lukrativsten Posten

<sup>1</sup> Siehe die Daten der Komponisten im Programm der CD.

hinterherzujagen: Deshalb wechselte Jean-Philippe Rameau 1715 von Lyon nach Clermont-Ferrand, um eine bessere Anstellung zu erwerben, während andere mehrere Posten kombinierten, wie Noblet, der in nicht weniger als drei Pariser Kirchen Organist war und gleichzeitig über dreißig Jahre lang (von 1737 bis 1768) den Cembalopart an der Oper übernahm. Die Organistenposten der Hauptstadt waren für Musiker aus der Provinz, die in Paris Karriere machen wollten, besonders attraktiv, dazu zählten Rameau und Balbastre aus Dijon, Noblet aus der Picardie und Corrette und Duphly, die beide aus der in der Normandie gelegenen Stadt Rouen stammten.

Die offiziellen Institutionen des Hofes, die seit François I. existierten, boten Cembalisten ebenfalls viele Möglichkeiten: So arbeitete Balbastre als Organist an der Chapelle royale, Rameau als Komponist und Bury als Cembalist der Chambre, wobei letzterer wie auch Royer als *maître de musique* [Musikmeister] für die Ausbildung der Pagen zuständig war.

Der Status eines Hofmusikers war sehr begehrt, gewann man doch neben einem regelmäßigen Einkommen auch Prestige und Berühmtheit. So konnten sich Cembalisten für den Unterricht in der Stadt bei einer wohlhabenden Klientel empfehlen. Künstlerfamilien waren bei diesen Beschäftigungen von großer Bedeutung, da sie durch das System der Posten-Weitergabe begünstigt wurden, wie das bei dem Gambisten Forqueray Sohn der Fall war.

Die besten Orte, um ihre Karriere voranzutreiben, fanden die Cembalisten im privaten Bereich: in Häusern von Aristokraten, in Musiker- oder Künstlersalons und sogar bei Hof. Dort wurde das Musikleben nämlich von der königlichen Familie oder der Geliebten des Königs, Madame de Pompadour, gefördert und spielte sich parallel zum offizielleren Hofleben bei Konzerten im intimen Rahmen ab. Diese Veranstaltungen ähnelten daher der Geselligkeit von Salons, in denen Musik gespielt und von aufgeschlossenen Musikliebhabern genossen wurde. Königin Maria Leszczyńska (1703-1768) und ihre Familie

organisierten daher regelmäßig Konzerte – bei der Königin etwa zweimal pro Woche. Jede der acht Töchter des Königspaares spielte unter der Leitung von Royer, dem Musikmeister der „Kinder Frankreichs“, ein Instrument. Madame Victoire war sogar eine vollendete Künstlerin am Cembalo, wenn man der Widmung des dritten Buches von Duphly Glauben schenken darf.

Eine weitere Frau setzte sich ebenfalls als gute Musikerin durch, Jeanne-Antoinette Marquise de Pompadour (1721-1764). Als Tochter eines Finanziers erhielt sie eine sorgfältige musikalische Erziehung: Sie sang und spielte Cembalo. In der ersten Hälfte der Regierungszeit war sie zunächst Mätresse, dann Favoritin des Königs und spielte eine bedeutende Rolle als aufgeklärte Mäzenin der Künste, insbesondere des Theaters und der Musik. 1747 gründete sie das Théâtre des Petits-Cabinets, in dem sie Komödien und Opern aufführen ließ, die von ihr selbst und von

Höflingen, aber auch von Berufsmusikern und -musikerinnen wie de Bury, der die Chöre leitete, vorgetragen wurden.

Bei der Ausübung und Verbreitung von Musik stand die Stadt dem Hof in nichts nach: Viele Salons sorgten in Paris für einen intensiven Kunstbetrieb. Die Cembalisten fanden daher interessante berufliche Möglichkeiten außerhalb des Hofes, wo einige von ihnen kaum oder gar nicht in Erscheinung traten. Das gilt für Duphly, der als Cembalist und Lehrer bekannt war, den produktiven Corrette und schließlich den mysteriösen Dubuisson, dessen um 1732 veröffentlichtes Cembalobuch gerade erst entdeckt wurde.<sup>2</sup> Über ihn weiß man nur wenig, doch verfolgte er sicherlich eine Karriere als Stadtmusiker, Organist, Konzertist und Pädagoge.

Es ist nicht bekannt, ob er an einen Mäzen oder eine Mäzenin gebunden war, doch diese setzten sich im 18. Jahrhundert durch und öffneten ihre Häuser für Künstler. Besonders zu erwähnen sind

<sup>2</sup> Gabriel Dubuisson, *Première suite de pièces de clavecin [Erste Suiten-Stücke für Cembalo]*, Ausgabe von Louis Castelain, Einführung von Gaëtan Naulleau, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2020.

Herr de La Pouplinière, ein reicher Steuerpächter, und seine Gemahlin Thérèse Deshayes. Sie beschäftigten Rameau und seine Frau Marie-Louise Angot – eine ausgezeichnete Cembalistin – ab 1735. Thérèse Deshayes (1714-1756), eine Schülerin des Komponisten, war eine brillante Cembalistin, aber auch in den Wissenschaften bewandert: Sie war es, die 1737 die Theorien Rameaus über den „Klangkörper“ in *Le Pour et Contre* [Das Für und Wider] darlegte und bekannt machte.

Michel Corrette war wahrscheinlich nicht so sehr von einem Mäzen abhängig. Neben seiner Tätigkeit als Organist, die er bis zu seinem 83. Lebensjahr ausübte, diente er verschiedenen Arbeitgebern, wie dem Großprior von Frankreich, dem Prinzen von Condé und schließlich dem Herzog von Angoulême. Er starb erst im Alter von 88 Jahren und ist damit ein bemerkenswertes Beispiel für Langlebigkeit im achtzehnten Jahrhundert! Von Duphly ist bekannt, dass er ein Schützling der Marquise de Juigné war, bei der auch er wohnte und den Salon des Ehepaars La Pouplinière gerne besuchte.

Ein weitere lukrative Einkommensquelle für diese Künstler war der Cembalunterricht. Viele Amateure und Amateurinnen wollten dieses beliebte Instrument erlernen, und die Wohlhabendsten unter ihnen engagierten dafür gerne prominente Persönlichkeiten. Darüber hinaus galt es als *das* Instrument für eine „schöne Erziehung der Fräulein von Stand“ (Corrette, *Le Maître de clavecin*, 1753) und der Frauen der gehobenen Gesellschaft. Sie erreichten oft ein hohes technisches Niveau, sodass die Grenze zwischen Amateuren und Berufsmusikern fließend war, wie z. B. bei Madame Victoire oder Thérèse de La Pouplinière. Professionelle Cembalistinnen waren ihrerseits Ehefrauen oder Töchter von Musikern, wie Marie-Louise Angot oder Marguerite-Antoinette Couperin, die Tochter Couperins und die erste Frau, die eine offizielle Stellung am Hof erhielt.

### **Das Instrument und sein Repertoire**

Während der Herrschaft Ludwigs XV. erfuhr das französische Cembalo einen Wandel in der Bauweise, der seine Ausdrucks- und Klangmöglichkeiten erweiterte und gleichzeitig seinen leichten

Anschlag beibehielt – eine Eigenschaft, die der Reisende Burney 1771 feststellte. Mit dem *Plenum*, das aus drei Saitenreihen besteht, zwei im Unisono (acht Fuß) und eine in der Oktave (vier Fuß), kann es ein brillantes Instrument sein, das sich perfekt für die Akustik eines Salons eignet. Auch eine Erweiterung des Tonumfangs der Klaviatur wurde angestrebt: Von etwa viereinhalb Oktaven stieg er in den 1720er Jahren auf fünf an, wie das tiefe F1 in Rameaus *Cyclopes* [Zyklopen] beweist.

Auffallend ist jedoch die anhaltende Vorliebe für die flämische Bauweise, insbesondere die der Familie Ruckers. In Royer's Inventar nach seinem Tod (1756) sind zwei Instrumente dieser Hersteller angegeben: Eines davon ist „ein Cembalo mit doppeltem Ravalement, das von Andreas Ruckers in seinem blau bemalten Lackgehäuse mit goldenem Netzwerk gemacht wurde“. Der Begriff Ravalement bezeichnet einen Umbau, bei dem der Tonumfang des Manuals erweitert wurde, indem man das Gehäuse eines älteren Instruments vergrößerte.

Diese organologischen Entwicklungen gingen mit neuen musikalischen Fortschritten einher, die die Welt des Cembalos im 18. Jahrhundert grundlegend veränderten. Die erste ist das Aufkommen der Charakterstücke durch François Couperin. Schon in seinem ersten Buch (1713) löste sich der Komponist aus dem Rahmen der Tanzsuite, deren Kern aus einer Allemande, einer oder zwei Courantes, einer Sarabande und einer Gigue bestand, zu denen weitere Tänze hinzukamen. Couperin ersetzte diese rhythmischen Formen durch freiere Kompositionen, die sogenannten Charakterstücke, die an einen außermusikalischen Gegenstand erinnern – ein Ansatz, der schnell zu einer französischen Besonderheit wurde.

In Anlehnung an Abbé Batteux (*Les Beaux arts réduits à un même principe* [Die schönen Künste auf ein einziges Prinzip reduziert], 1746) sind die Inspirationsquellen entweder „belebte“ Objekte – wie Affekte oder Porträts – oder „leidenschaftslose“ Klänge – die natürlichen Elemente. In Royers *L'Aimable* [Die Liebenswerte], das in der – bei den Franzosen sehr beliebten – Rondoform

gehalten ist, werden regelmäßige Arpeggien anmutig und gleichmäßig gespielt und nur durch Modulationen und verminderte Septimenharmonien gefärbt, die nunmehr für die Sprache dieser Zeit typisch sind. Seine Kompositionsweise und sein Stil, die Couperin nahestehen, erinnern an einen sowohl freundlichen als auch liebenswerten Charakter von ruhiger und verspielter Fröhlichkeit.

Porträts gehören auch zu den „belebten Objekten“ und verweisen auf Zeitgenossen, mit denen die Komponisten verkehrten. Sie stehen in einer literarischen Tradition des 17. Jahrhunderts, die oft präziös, ja sogar von moralischer Tragweite ist (La Bruyère). Beim Cembalo sollte man sich jedoch vor allzu strengen Analogien zwischen Vorbild und Nachahmung hüten, wie François Couperin vorschlägt: „Die meisten dieser schmeichelhaften Titel werden eher den liebenswerten Originalen gegeben, die ich darstellen wollte, als den Kopien, die ich davon angefertigt habe.“ (Vorwort zum *I<sup>er</sup> Livre de Pièces de clavecin*). Es handelt sich also eher um Huldigungen an häufige Besucher von Konzerten oder Mäzene: Rameaus *La*

*Dauphine* bezeichnet Marie-Josèphe de Saxe, die Mutter Ludwigs XVI. Duphly verweist mit *La Du Buq* auf Jean-Baptiste du Buq, den Leiter des Büros von Deux-Indes und Reformier des Handels mit den Kolonien, *La Pothoüin* auf einen Anwalt im Parlament und mit *La Vaucanson* auf einen Ingenieur, Automatenhersteller und engen Vertrauten von La Pouplinière. Leider konnten die Modelle von *La Damanzoy* desselben Komponisten und *La Angrave* von Forqueray immer noch nicht identifiziert werden.

Correttes merkwürdige *Étoiles* [Sterne] gehören zu den von der Natur inspirierten Objekten. Hier ist die Musik eher beschreibend: Die Wahl einer hohen, quasi funkelnden Stimmlage und die vibrierenden Handkreuzungen sollen die Idee eines glitzernden Leuchters wiedergeben.

Den zweiten Beitrag zum Cembalospiel leistete Rameau mit seinem zweiten Buch von 1724. Zum ersten Mal wurde in Frankreich ein neuer Ansatz für das Cembalo entwickelt, der auf großen technischen Fortschritten beruhte,

von denen der Daumenuntersatz das hervorstechendste Element ist. Rameau selbst setzt sich in seinem Vorwort zu diesem Buch dafür ein, denn er ermöglicht ein neues Gleichgewicht der Hand, die nun zu einer beweglicheren Virtuosität fähig ist. *Les Cyclopes* sind mit ihren „Schlägen“ das beste Beispiel dafür: Läufe, bei denen sich die Hand um den Daumen dreht, lebhaftes Arpeggien, abwechselnd in beiden Händen wiederholte Noten und schließlich Handkreuzungen. Rameau berichtet nicht ohne Stolz über den Erfolg, den diese Neuerungen in den Salons hatten: „Ich kann zu ihren Gunsten sagen, dass das Auge dort das Vergnügen teilt, das das Ohr empfängt.“

Sicherlich blieb Rameau nicht unberührt vom Einfluss der Virtuosität im italienischen Stil, für die sich Scarlatti zur gleichen Zeit einsetzte. Berührungspunkte zwischen den beiden Musikern könnte es übrigens geben, da Scarlatti 1724 und 1725 nach Paris reiste und Rameau dort zu dieser Zeit hätte treffen können. Doch der französische Komponist bleibt der musikalischen Nachahmung verpflichtet,

denn *Les Cyclopes* sind mythologische Figuren, die Gottheiten des Gewitters, die den Blitz des Zeus schmieden. Das wird durch das wütende Hämmern der wiederholten Noten ausgedrückt. Eine Gewitteratmosphäre wird durch perkussionsartige Ornamente in den tiefen Lagen sowie plötzliche Blitze in den Arpeggios vermittelt. Es ist offensichtlich, dass Rameau sich hier an die vielen Stürme erinnert, die die französische Oper seit dem berühmten Sturm in Marais' *Alcione* aus dem Jahr 1706 durchziehen.

Diese technischen Fortschritte beeinflussten nun auch die Sprache des Cembalos: Royer übernahm die perkussionsartigen Ornamente der linken Hand in *La Marche des Scythes*, mischte sie aber mit Skalen und Arpeggien, die eine kühne harmonische Sprache verwenden, die Rameau nicht verleugnet hätte. Duphly steht dem in *La Damany* mit seinen abwechselnden perkussionsartigen Ornamenten in beiden Händen in nichts nach, während *La Vaucanson* mit Skalen, Arpeggien und Oktavläufen in der linken Hand förmlich explodiert.



Einige Komponisten wie Dubuisson im Jahr 1732 fühlten sich jedoch der Tradition und der Struktur der Suite verpflichtet. Sein *Präludium* reiht sich somit wie bei Louis Couperin und seinen Nachfolgern in die Linie der *préludes non mesurés* [Präludien ohne Taktangabe] ein, mit denen eine Suite beginnen konnte. Es wirkt improvisiert und enthält keine Taktstriche, aber alle Rhythmen sind angegeben, auch wenn sie dem Geist des barocken *Stylus Fantasticus* entsprechen. Die Franzosen legten auch weiterhin Wert auf die gekonnte Ausführung von Verzierungen, es gibt zahlreiche Ermahnungen der Komponisten, diese richtig auszuführen und sie richtig zu platzieren. Couperin selbst hatte sich gegen ihre willkürliche Verwendung ausgesprochen: „Meine Stücke müssen so ausgeführt werden, wie ich sie geschrieben habe“ (*Troisième livre*, 1722). Sie sind besonders in zarten, ausdrucksstarken Stücken wie Rameaus *Les Tendres plaintes* [Die zärtlichen Klagen], Burys *Sarabande* oder Duphlys *Rondeau* präsent, die dem Einfluss Couperins viel zu verdanken haben.

Ebenso blieb das Vorhandensein von Tänzen ein Merkmal des französischen Stils: Noblets *Allemande*, die durch Triolenmotive aufgelockert wird, erinnert an die von Rameau in seinem Buch von 1729. Auch Modetänze setzten sich durch, wie Rameaus *Musette* und *Tambourin*. Letzterer wurde wahrscheinlich für eine *Opéra comique de la Foire* [komische Oper für den Jahrmarkt] geschrieben: *L'Endriague* von Piron (1723), einem Landsmann aus Dijon, der den Komponisten wegen seiner fantasievollen und schrägen Jahrmarktsstücke angestellt hatte.

*Musette* und *Tambourin* wurden ihrerseits in die Ballett-Oper *Les Fêtes d'Hébé* (1739) transkribiert, was von einer bei Rameau üblichen Praxis zeugt, nämlich der Entlehnung eigener Cembalostücke für die Oper. Das Cembalo war für Rameau in der Tat eine Art Testgelände für die Oper *Hippolyte et Aricie*, an die er schon lange vor ihrer ersten Uraufführung 1733 gedacht hatte. Doch diese Porosität zwischen Cembalo und Oper beschränkt sich nicht nur auf Rameau: Dank dieses Instruments konnte man auch im privaten

Bereich Auszüge aus Opern genießen, die gerade in Mode waren. So ist Royers *Marche des Scythes* eine teilweise Transkription vom *Marche des Turcs* aus seiner Oper *Zaïde* (1739). Der Komponist greift die Motive des Refrains auf und fügt ihnen brillante Strophen hinzu, die in der Art Rameaus alle virtuosen Möglichkeiten des Instruments nutzen: Aus einem exotischen Marsch macht er ein Orchesterstück, das den Ritt der Barbaren am Schwarzen Meer schildert. Diese Vorliebe für Operntranskriptionen zeigt sich auch bei Balbastre, der sie im *Concert Spirituel* auf der Orgel aber auch auf dem Cembalo spielte. Davon zeugen die Gavotten von *Rebel* und der *Contredanse* aus Rameaus *Pygmalion* (1748) mit seiner wilden Rhythmik.

Die Beliebtheit von Transkriptionen blieb jedoch nicht auf die Welt der Oper beschränkt, sondern war in der damaligen

Zeit eine gängige Praxis, wie Forquerays „aus Cembalostücken umgesetzte“ Bassgambenstücke (1747) belegen. Sie waren von seinem Vater, der auch Gambist war, komponiert worden; der Sohn fügte drei weitere hinzu, darunter *La Angrave*. Letztere, eine wilde italienische Gigue, wird von Synkopen geschüttelt und endet mit seltsam hämmernden verminderten Septakkorden. Diese Stücke sind eine letzte Hommage an die Gambe, die zu dieser Zeit bereits in Vergessenheit geriet. In den 1770er Jahren ging es dem Cembalo ebenso, das vom Pianoforte verdrängt wurde. Die Beliebtheit der Sonate und des konzertanten Instruments, die den galanten europäischen Stil ausnutzten, beendete die Eigenheiten der brillanten französischen Cembaloschule, die von den Komponisten unter der Herrschaft von Ludwig XV. vertreten wurde.



*Portrait du compositeur Panrace Royer, Jean-Marc Nattier, 1750*



*Mesdemoiselles Royer, filles du compositeur, à leur instruments, Carmontelle, ca 1750*



*Clément Geoffroy*

## Clément Geoffroy

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

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

En soliste, il se fait ardent défenseur des musiques du XVIIème et XVIIIème siècles et il sort des sentiers battus en s'adonnant régulièrement au jeu à deux clavecins.

Clément a participé à de nombreux enregistrements discographiques en orchestre et musique de chambre ou à deux clavecins. Sorti en 2018, son premier disque en solo consacré à Johann Adam Reincken remporte un franc succès auprès de ses pairs et de la critique. À deux clavecins, il a déjà enregistré un album Vivaldi avec Gwennaëlle Alibert ainsi que deux albums avec Loris Barrucand, tous deux au label Château de Versailles Spectacles: *Les Caractères d'Ulysse* en 2020 et *Fêtes Persanes* en 2022, qui obtient une *Clef de Resmusica*.

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

He is a founding member of the Escadron Volant de la Reine, an ensemble with which he is exploring the neglected scores of Italian vocal and instrumental music.

As a soloist, he is an ardent defender of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century music and regularly plays music for two harpsichords.

Clément has participated in numerous recordings with orchestra, in chamber music or music for two harpsichords. His first solo recording, devoted to Johann Adam Reincken, was released in 2018 to great critical acclaim. On two harpsichords, he has already recorded a Vivaldi album with Gwennaëlle Alibert as well as two albums with Loris Barrucand, both on the Château de Versailles Spectacles label: *Les Caractères d'Ulysse* in 2020 and *Fêtes Persanes* in 2022, which won a *Clef* from *Resmusica*.

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

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

Als Solist setzt er sich leidenschaftlich für die Musik des 17 und 18. Jahrhunderts ein und spielt regelmäßig Musik für zwei Cembali.

Clément hat anzahlreichen CD-Aufnahmen mit Orchester, und Kammermusik oder zwei Cembali mitgewirkt. Seine 2018 veröffentlichte erste Solo-CD, die Johann Adam Reincken gewidmet ist, war sowohl bei Kollegen als auch bei Kritikern ein großer Erfolg. Auf zwei Cembali hat er zusammen mit Gwennaëlle Alibert bereits ein Vivaldi-Album sowie zwei Alben mit Loris Barrucand eingespielt (beide für das Label Château de Versailles Spectacles): *Les Caractères d'Ulysse* (2020) und *Fêtes Persanes* (2022), die mit einem *Clef* von *Resmusica* ausgezeichnet wurde.





*L'Opéra Royal, Versailles*

## L'Opéra Royal de Versailles

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

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

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

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

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

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

## The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because even if it was only built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

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

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

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

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

## Die königliche Oper von Versailles

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

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

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

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

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



## SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allow us to offer the musical and artistic productions that make 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 financial support essential to excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: [amisoperaroyal@gmail.com](mailto: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. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

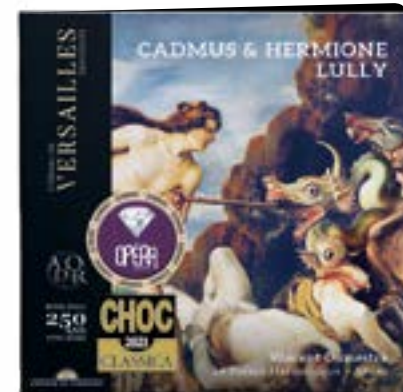
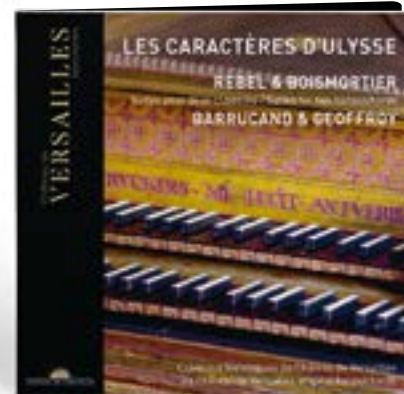
Contact: [mecenat@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecenat@chateauversailles-spectacles.fr)  
+33 1 30 83 76 35

# LA COLLECTION

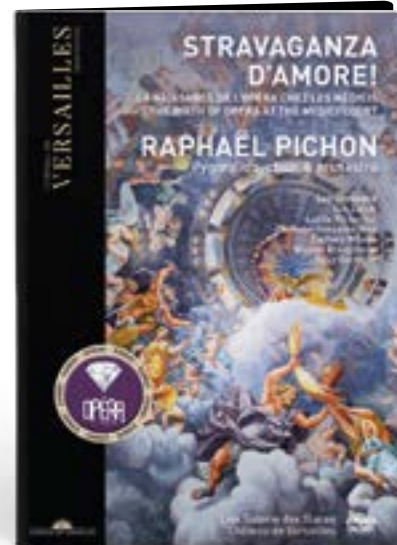
Château de

# VERSAILLES

Spectacles











# LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!  
[www.live-operaversailles.fr](http://www.live-operaversailles.fr)

**Enregistré du 16 au 19 octobre 2022 à la Chapelle du Petit Trianon de Versailles**

Enregistrement, montage et mastering : Ken Yoshida

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

Accord du clavecin : Loris Barrucand  
Tempérament d'après Michel Corrette (1753)

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles



**Collection Château de Versailles Spectacles**

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

Laurent Brunner, directeur  
Graziella Vallée, administratrice  
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques  
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition  
Ségolène Carron, conception graphique



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

[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

  [@chateauversailles.spectacles](https://www.instagram.com/chateauversailles.spectacles)

 [@CVSpectacles](https://twitter.com/CVSpectacles) [@OperaRoyal](https://twitter.com/OperaRoyal)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/ChateauVersaillesSpectacles)

Couverture : *Portrait de Louis XV en buste*, Maurice-Quentin de La Tour, 1748 ;  
p. 6, 14, 15, 16, 43, 44 © Domaine public ; p. 45 © François Le Guen ;  
p. 49 © Thomas Garnier ; p. 53 © Agathe Poupeney ;  
4<sup>ème</sup> de couverture : © Pascal Le Mée  
Photogravure © Fotimprim, Paris.





*Le très beau clavecin utilisé pour cet enregistrement, par Jean-François Chaudergeur d'après Jean-Claude Goujon daté d'avant 1749 et conservé au Musée de la Musique de Paris*