

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Glimmerglass
FESTIVAL

OPÉRA ROYAL
250
ANS
1770-2020



THE GHOSTS of VERSAILLES

An opera by **JOHN CORIGLIANO**

Libretto by William M. Hoffman



2 CD + DVD
+ BLU-RAY

Joseph Colaneri
Orchestre de l'Opéra Royal

John Corigliano (1938)

THE GHOSTS OF VERSAILLES

Libretto by William M. Hoffman (1939-2017)

Opera in two acts, commissioned and introduced by the Metropolitan Opera, New York, 1991.

Opéra en deux actes, commandé par le Metropolitan Opera et créé en 1991 à New York.

CHAPITRE DVD/BLU-RAY	CD VOL. 1	75'38
CHAPITRE 1	1 Prologue	0'59
CHAPITRE 2	2 "Mon coursier hors d'haleine" <i>Woman in Hat, Louis XVI, Marquis, Gossips, Aristocrats</i>	6'07
CHAPITRE 3	3 "All powerful Queen of Beauty and ruler of my willing heart" <i>Beaumarchais, Marie-Antoinette</i>	1'41
CHAPITRE 4	4 "They are always with me" <i>Marie-Antoinette</i>	7'22
CHAPITRE 5	5 "My wife was always hard to please" <i>Louis XVI, Aristocrats, Woman in Hat, Marquis, Gossips, Beaumarchais</i>	2'15
CHAPITRE 6	6 "There's Figaro!" – "Oh no! Here we go again!" <i>Chorus, Figaro, Susanna, Almaviva, Aristocrats</i>	1'48
CHAPITRE 7	7 "They wish they could kill me" <i>Figaro</i>	8'05
CHAPITRE 8	8 "Bravo, Beaumarchais! Brilliant!" <i>Louis XVI, Beaumarchais, Marie-Antoinette, Aristocrats</i>	2'02
CHAPITRE 9	9 "Magic! It is Paris... The autumn of ninety-three" <i>Beaumarchais, Marie-Antoinette, Louis XVI, Almaviva</i>	2'39

145'75

CHAPITRE 10	10 "And, with the one million pounds, grant her Majesty a safe refuge in the New World" <i>Almaviva, Wilhelm, Aristocrats, Marie-Antoinette</i>	3'44
CHAPITRE 11	11 "Fool! Idiot! Moron!" <i>Bégearss, Wilhelm, Aristocrats, Marie-Antoinette</i>	1'08
CHAPITRE 12	12 "I can't wait to betray Almaviva" <i>Bégearss, Florestine</i>	2'08
CHAPITRE 13	13 "Oh, the lion may roar, and the eagle may soar" <i>Bégearss</i>	3'50
CHAPITRE 14	14 "I remember, master, I remember!" <i>Wilhelm, Bégearss, Susanna, Figaro, Aristocrats, Woman in Hat</i>	1'17
CHAPITRE 15	15 "Poor Florestine, I pity her" <i>Marie-Antoinette, Beaumarchais, Louis XVI, Aristocrats</i>	1'49
CHAPITRE 16	16 "New scene. They say New York is a lively town" <i>Beaumarchais, Louis XVI, Bégearss, Rosina, Almaviva</i>	1'43
CHAPITRE 17	17 "Cherubino, Cherubino" – "Now we go back in time" <i>Rosina, Beaumarchais, Cherubino</i>	1'15
CHAPITRE 18	18 "Look at the green here in the glade" <i>Beaumarchais, Rosina, Cherubino, Marie-Antoinette</i>	7'00
CHAPITRE 19	19 "I've had enough! I see what's happening here" <i>Louis XVI, Beaumarchais, Woman in Hat, Aristocrats, Marie-Antoinette, Marquis, Chorus</i>	2'47
CHAPITRE 20	20 "Selamüaleyküm!" <i>Pasha, Louis XVI, Marie-Antoinette, Léon, Florestine, Almaviva, Rosina, Susanna, Marquis, Beaumarchais, Bégearss</i>	3'13
CHAPITRE 21	21 "His Excellency, the English Ambassador" <i>Page, English Ambassador, Almaviva, Pasha</i>	1'59
CHAPITRE 22	22 "I am in the valley and you are in the valley" <i>Samira</i>	2'53
CHAPITRE 23	23 "... Oomri! Limatha hajartani?" <i>Samira, Figaro, Chorus</i>	3'00

CHAPITRE 24	24 “Tafaddaloo marhaben bi koom” – “Shall we?” <i>Figaro, Chorus, Almaviva, English Ambassador, Bégearss, Wilhelm, Marie-Antoinette, Aristocrats, Florestine, Rosina, Susanna</i>	4'42
	CD VOL. 2	70'02
CHAPITRE 25	1 “Hurry! Hurry! It's late! The second act is beginning!” <i>Beaumarchais, Louis XVI, Marie-Antoinette, Almaviva, Marquis, Susanna, Florestine, Woman in Hat, Rosina</i>	2'45
CHAPITRE 26	2 “Watch. Now Figaro comes back” <i>Beaumarchais, Louis XVI, Almaviva, Susanna, Figaro, Marie-Antoinette, Woman in Hat, Marquis</i>	2'04
CHAPITRE 27	3 “Wait! Figaro was supposed to return the necklace!” <i>Beaumarchais, Marie-Antoinette</i>	4'48
CHAPITRE 28	4 “Damn that Figaro! He's your husband” <i>Almaviva, Marquis, Susanna, Woman in Hat, Marie-Antoinette, Florestine, Rosina</i>	1'31
CHAPITRE 29	5 “As summer brings a wistful breeze” <i>Susanna, Rosina, Marie-Antoinette</i>	3'00
CHAPITRE 30	6 “And now I must go” – “Bless you, madam, bless you” <i>Rosina, Susanna, Figaro, Beaumarchais, Marie-Antoinette</i>	1'21
CHAPITRE 31	7 “What is happening?” <i>Susanna, Marie-Antoinette, Figaro, Chorus</i>	1'34
CHAPITRE 32	8 “Antoinette, we want your head!” – “Order! Order!” <i>Chorus, Beaumarchais</i>	0'30
CHAPITRE 33	9 “Marie-Antoinette of Lorraine and Austria” <i>Marie-Antoinette, Chorus, Beaumarchais, Figaro</i>	5'36
CHAPITRE 34	10 “Monarchy. Revolution. It's all the same to me” “Women of Paris, listen!” <i>Bégearss, Chorus</i>	5'36

CHAPITRE 35	11 “Welcome, Madeleine, Welcome” <i>Rosina, Aristocrats, Almaviva, Florestine, Bishop, Léon</i>	2'59
CHAPITRE 36	12 “Remember in the chestnut trees in the gardens of the Tuileries?” <i>Léon, Florestine, Almaviva, Rosina</i>	2'43
CHAPITRE 37	13 “I hope I'm not too late for your party” <i>Bégearss, Almaviva, Aristocrats, Rosina, Léon, Florestine, Chorus, Figaro, Beaumarchais, Marie-Antoinette, Louis XVI, Wilhelm, Susanna</i>	4'32
CHAPITRE 38	14 Interlude	3'03
CHAPITRE 39	15 “I am very well, my dear Marquis” <i>Duchess (Woman in Hat), Aristocrats, Marquis, Wilhelm, Chorus, Rosina, Florestine, Susanna, Léon, Almaviva</i>	3'37
CHAPITRE 40	16 “O God of love, o Lord of Light” <i>Almaviva, Rosina, Florestine, Léon, Susanna, Marie-Antoinette</i>	6'32
CHAPITRE 41	17 “We are finished” – “Farewell, my faithful friend” <i>Susanna, Rosina, Almaviva, Beaumarchais, Wilhelm</i>	2'28
CHAPITRE 42	18 “Look, her breathing is diminished” <i>Florestine, Rosina, Almaviva, Beaumarchais, Figaro, Léon, Wilhelm, Susanna, Bégearss, Duchess, Chorus</i>	3'13
CHAPITRE 43	19 “Goodbye, Figaro. Goodbye Beaumarchais” <i>Beaumarchais, Marie-Antoinette</i>	0'55
CHAPITRE 44	20 “No, Beaumarchais. It is as it should have been... Once I was a golden bird” <i>Marie-Antoinette, Beaumarchais</i>	5'30
CHAPITRE 45	21 “Come, Antonia” <i>Beaumarchais</i>	5'31

Bonus DVD & Blu-Ray <i>Of Rage and Remembrance, a documentary by Gerald Herman</i>	38 min
--	---------------

Distribution



Emily Misch
Florestine



Kayla Siembieda
Susanna



Christian Sanders
Patrick Honoré Bégearss



Teresa Perrotta
Marie-Antoinette



Jonathan Bryan
Beaumarchais



Spencer Britten
Léon



Brian Wallin
Count Almaviva



Peter Morgan
Louis XVI



Ben Schaefer
Figaro



Joanna Latini
Rosina

Joseph Colaneri, conductor / direction Orchestre de l'Opéra Royal

Solo violin / Violon solo
Stefan Plewniak

Violins I / Violons I
Zhang Zhang
Gabriela Opaka
Kledis Rexho
Eléonore Dénarié
Raphaël Aubry

Violins II / Violons II
Mathilde Borsarello
Benjamin Ducasse
Mathilde Pasquier
Milocz Kosmal
Rachel Koblyakov
Yelena Yegoryan

Altos
Alexandra Brown
Jean Sautereau
Maria Ostrowska
Magdalena Chmielowiec

Cellos / Violoncelles
Raphaël Chrétien
Jean-Lou Loger
Caroline Boita
Federica Tessari

Basses
Nathanaël Malnoury
Lukas Madej
Patrick Estibals

Flutes / Flûtes
Julie Huguët
Marine Pérez

Oboes / Hautbois
Pierre Makarenko
Michaela Hrabanková

Clarinets / Clarinettes
Benjamin Christ
Maxime Jaouen

Bassoons / Bassons
Thomas Quinquenel
Wladimir Weimer

Horns / Cors
Edouard Guittet
Alexandre Fauroux

Trompets / Trompettes
Christophe Eliot
Johann Nardeau

Trombones
Vincent Brard
Benjamin Gallon

Timpani / Timbales
Aline Potin

Percussions
François-Marie Juskowiak
Jean-Philippe Beaufreton
Dominique Lacomblez

Harp / Harpe
Céline Goudour

Synthesizer / Synthétiseur
Christopher Devlin*

Piano and celesta
Katherine Kozak*

*From the Glimmerglass Festival Orchestra (*Issus de l'Orchestre du Festival de Glimmerglass*)



Marie-Antoinette, Beaumarchais, The Ghosts of Versailles, 2019 Glimmerglass Festival

Choir and dancers of the Glimmerglass Festival

Tucker Reed Breder
Christopher Carbin
Simran Claire
Jawan Cliff-Morris
Noragh Devlin
Charles H. Eaton
Spencer Hamlin
Jasmine Harris
Bryn Holdsworth
Rachel Kay
Joshua Kring

Gretchen Krupp
Maxwell Levy
Kameron Lopreore
Katherine Maysek
Lindsay Metzger
Abigail Paschke
Teresa Perrotta
Tanyaradwa A. Tawengwa
Wm. Clay Thompson
Schyler Vargas
Julia Wolcott

Coproduction Opéra Royal / Château de Versailles Spectacles, Festival de Glimmerglass (USA).
Avec le soutien exceptionnel de l'ADOR et de Monsieur Gerald Herman.

The Ghosts of Versailles Musique de John Corigliano, livret de William Hoffman © G.Schirmer
représenté par Première Music Group.

The birth of *The Ghosts of Versailles*

By John Corigliano

The Ghosts of Versailles began in 1979 over dinner with the Metropolitan Opera's music director, James Levine. We were meeting to discuss a concert piece based on Seneca's *Medea* that I had agreed to consider composing for Scotto. Instead, Levine asked me what I would do if I were to compose an opera. I replied that the only opera that would interest me would be one in which I could bring back to life the blithe spirits of Figaro, Susanna, and the Count and Countess Almaviva – who have charmed opera audiences for two hundred years. I knew that there was a third Beaumarchais play that continued their exploits after *The Barber of Seville* and *The Marriage of Figaro*. What I did not know was that the Met was planning to commission a work for its hundredth anniversary. Not long after that dinner, Alice Tully, the New York patroness and member of the board of the Metropolitan Opera, asked me if I would be willing to accept the commission.

I was hesitant: the failure of my friend and mentor Samuel Barber's opera *Antony and Cleopatra* at the Met in 1966 had all but demoralized him, and Aaron Copland was equally discouraging, reminding me of how much time an opera would take to compose and suggesting that I could put that time to better use composing music that was more likely to succeed. Nevertheless, I accepted the commission, and asked my friend the poet and playwright William M. Hoffman to write the libretto, which he agreed to do. Hoffman read Beaumarchais' play, *La Mère Coupable* (The Guilty Mother) and concluded that the play was dramatically weak. And there were other problems. I needed a way into the Figaro characters, but I also needed a way out of them. I didn't want to be restricted to the kind of music that had made Mozart's and Rossini's characters so appealing; nor did I want to follow in the neo-Classical mode of Stravinsky's *The Rake's Progress*. Besides which I wanted, as always, for my opera to

be relevant to a contemporary audience – shouldn't there be more to it than the domestic problems of some eighteenth-century Spanish aristocrats and their servants? I asked Hoffman to come up with some sort of theatrical premise that would mirror the kind of music I was imagining, a world of smoke, through which one could journey to and back from the past, a world in which subtly distorted images of Mozart and Rossini could segue in and out of the abstract atonal and microtonal idiom that I had used for my film score for *Altered States* and for my *Pied Piper Fantasy*. Hoffman suggested either dreams or ghosts – the Beaumarchais characters would either dream about contemporary characters or meet them. Hoffman also told me what he was learning about the visionary Beaumarchais, an inventor, social theorist, and musician as well as a playwright, and about the absolutism of the French Revolution against which, distantly, the final Figaro play takes place.

I suddenly saw a parallel between the French revolutionary decision to completely destroy the past – to not leave a single aristocrat's head still attached to his shoulders – as weirdly analogous to

the kind of fanatical – fundamentalism, I guess you'd say – in contemporary musical thought when I was growing up. For example, I remembered Pierre Boulez's pronouncement of how any composer who refused to see the historical necessity of twelve-tone writing was useless – and then he later decided that Schoenberg was useless too – and he was tremendously influential here in the United States, not only when I was going to Columbia but still, twenty years later. And, even though my own work was making a place for itself, there was still that poisonous belief that the only legitimate artistic path for a composer was to narrow, rather than widen, your expressive range – to talk around, or at, rather than to your audience – that toxic legacy of curdled Romanticism, in which the artist becomes less a servant of society and more a god unto himself – and the more cruel and arbitrary a god, the better. Wasn't the resulting alienation of new music from its audience part of the reason that the Met had avoided new music for most of my lifetime?

The Mozart element in the *Ghosts of Versailles*, which is both the easiest thing to write about and the immediately familiar

thing an audience is going to latch on to, became, in some of the press, a little bit too much of what the piece was about, so even the positive reviews praised it as a sort of high-glamour homage to *Le Nozze de Figaro* with the occasional ornamental tone-row, which was absolutely not what this piece was. It was a way of using certain tropes of the past to talk about how to use that past and go beyond it. But it did that with actual history and a fair amount of comedy... and there will always be those people who will see a piece and assume that if it's at all entertaining or makes room in its design for comedy, that it's not "serious" and thus they can dismiss it. Of course, there goes Shakespeare – or Pinter, or Stoppard, or David Hare, or virtually any other important playwright in the canon – but there you are...

I became aware of Wagner's prose writings on the Jews in Germany at about the same time we were working on *The Ghosts of Versailles*, and again I was struck by the

common thread between Wagner, Hitler, and the demagogues of both the French revolution and musical modernism. Now, obviously I'm not equating the slaughter of millions of people or the overthrow of compromised royal regime with the degradation of musical taste in my own land and time: there is no possible moral comparison among the three (although the psychological links between Wagner and Hitler I think are very much worth exploring.) Still, I kept noticing that all this thought was about purity, hierarchy, exclusion, and rigidity. Your own idealism sweeps all before it: it is not to be questioned. There is one right way, or people, or system: only that is to be respected. And whatever you decide is unacceptable, you expunge. I've always thought that was a terrible idea, whether politically or artistically. So the idea of incorporating the past even as you embrace the future is an idea that this opera tries to embody, as well as discuss.

La naissance des *Fantômes de Versailles*

Par John Corigliano

Les Fantômes de Versailles sont nés en 1979 lors d'un dîner avec le directeur musical du Metropolitan Opera, James Levine. La rencontre avait été organisée afin de discuter d'une pièce de concert basée sur *la Médée* de Sénèque, pièce dont j'avais accepté d'envisager la composition pour Scotto. Au lieu de cela, Levine m'a demandé ce que je ferais si je devais composer un opéra. Je lui ai répondu que le seul opéra qui m'intéresserait serait celui dans lequel je pourrais faire revivre les esprits joyeux de Figaro, Susanna, du comte et de la comtesse Almaviva – qui charmaient les spectateurs d'opéra depuis deux cents ans. Je savais qu'il existait une troisième pièce de Beaumarchais qui narrait la suite de leurs exploits après *Le Barbier de Séville* et *Les Noces de Figaro*. Ce que je ne savais pas, c'est que le Met prévoyait de commander une œuvre pour son centième anniversaire. Peu de temps après ce dîner, Alice Tully, mécène de New York et membre du conseil d'administration du Metropolitan Opera, m'a demandé si j'étais prêt à accepter cette commande. J'étais indécis: l'échec

de l'opéra *Antony and Cleopatra* de mon ami et mentor Samuel Barber au Met en 1966 l'avait quasi démoralisé et Aaron Copland était tout aussi décourageant, me rappelant combien de temps il fallait pour composer un opéra et me suggérant de mettre ce temps à profit pour composer une musique qui serait plus à même de connaître le succès. Néanmoins, j'ai accepté la commande et j'ai demandé à mon ami le poète et dramaturge William M. Hoffman d'écrire le livret, ce qu'il a accepté de faire. Hoffman a lu la pièce de Beaumarchais, *La Mère Coupable* et en a conclu qu'elle était dramatiquement faible. Et d'autres problèmes se présentaient. J'avais besoin d'entrer dans les sujets de Figaro, mais aussi d'en sortir. Je ne voulais pas me limiter au genre de musique qui avait rendu les personnages mozartiens et rossiniens si attrayants. Je ne pouvais tout simplement pas imaginer un Figaro dodécaphonique, je ne voulais pas non plus suivre le mode néo-classique de *The Rake's Progress* de Stravinsky. En outre, je voulais, comme toujours, que mon opéra soit pertinent

pour un public contemporain – ne devait-il pas aller au-delà des problèmes domestiques de quelques aristocrates espagnols du XVIII^e siècle et de leurs serviteurs? J'ai demandé à Hoffman de trouver une sorte de prémisse théâtrale qui refléterait le genre de musique que j'imaginai, un monde de fumée grâce auquel les allers retours vers et depuis le passé seraient possibles, un monde où des images subtilement déformées de Mozart et de Rossini pourraient faire la transition entre l'idiome abstrait atonal et microtonal que j'avais utilisé pour la bande originale du film *Altered States* (*Au-delà du réel* – Ken Russell) et pour *Pied Piper Fantasy*. Hoffman suggéra soit des rêves soit des fantômes – les personnages de Beaumarchais rêveraient de personnages contemporains ou les rencontreraient. Hoffman me confia aussi ce qu'il apprenait du visionnaire Beaumarchais, inventeur, théoricien social, musicien et dramaturge, ainsi que de la brutalité et l'absolutisme de la Révolution française contre laquelle se joue, au loin, la dernière pièce du Figaro.

Tout à coup j'ai vu un parallèle entre la volonté révolutionnaire française de complètement détruire le passé – de ne pas laisser la tête d'un seul aristocrate encore

sur à ses épaules – étrangement analogue à ce genre – je pense qu'on pourrait dire, de fondamentalisme – fanatique de la pensée musicale contemporaine lors de mon éducation. Par exemple, je me souviens de la déclaration de Pierre Boulez selon laquelle tout compositeur refusant de voir la nécessité historique de l'écriture dodécaphonique était inutile – jusqu'à décider plus tard que Schoenberg l'était lui aussi – et il a eu une influence énorme ici aux États-Unis, non seulement lorsque je suis allé à Colombia University mais encore, vingt ans plus tard. Et, même si mon propre travail se faisait une place, il y avait toujours cette croyance nuisible selon laquelle la seule voie artistique légitime pour un compositeur était de réduire, plutôt que d'élargir, son champ d'expression – de parler autour de, ou parler sans écouter, plutôt qu'au public – cet héritage toxique du romantisme figé, dans lequel l'artiste devient moins un serviteur de la société et plus un dieu pour lui-même – et plus un dieu est cruel et arbitraire, mieux c'est. L'aliénation des musiques nouvelles vis-à-vis de son public qui en a résulté n'est-elle pas en partie la raison pour laquelle le Met les a évincées pendant la majeure partie de ma vie?

L'élément mozartien des *Fantômes de Versailles*, qui est à la fois la chose la plus facile à écrire et l'élément immédiatement familier auquel le public va s'accrocher, est devenu, dans une partie de la presse, un petit peu trop facilement ce qui constituait le sujet de l'ouvrage, si bien que même les critiques positives l'ont salué comme une sorte d'hommage très glamour aux *Noces* et comportant une série décorative ornementale ponctuelle, ce qui ne correspond pas du tout avec ce que l'œuvre propose. C'était le moyen d'utiliser certains tropes du passé afin de parler de la manière d'évoquer cette époque et de la dépasser. Elle le faisait avec l'histoire réelle et une bonne dose de comédie... mais il y aura toujours des gens voyant une œuvre et qui déduiront du fait qu'elle est divertissante ou qu'elle laisse place dans sa conception à la comédie, qu'elle n'est pas « sérieuse » et ils la rejeteront. Bien sûr, il y a Shakespeare – ou Pinter, ou Stoppard, ou David Hare, ou pratiquement tout autre dramaturge important dans le canon – mais nous en sommes là...

J'ai pris connaissance des écrits en prose de Wagner sur les Juifs d'Allemagne à peu près au moment où nous travaillions sur *Les*

Fantômes de Versailles, et j'ai de nouveau été frappé par les points de convergence entre Wagner, Hitler et les démagogues de la révolution française et du modernisme musical. Maintenant, il est évident que je n'assimile pas le massacre de millions de personnes ou le renversement d'un régime royal, probablement corrompu, à la dégradation du goût musical dans mon propre pays et à mon époque: il n'y a pas de comparaison morale possible entre les trois (bien que je crois que les liens psychologiques entre Wagner et Hitler valent la peine d'être explorés). Pourtant, je ne peux pas m'empêcher de remarquer que toute cette pensée était une question de pureté, de hiérarchie, d'exclusion et de rigidité. Votre propre idéalisme balaie tout devant lui: il n'est pas à remettre en cause. Il n'y a qu'une seule bonne voie, ou qu'un seul peuple, ou qu'un seul système: c'est celui qui doit être respecté. Et quoique vous considériez comme inacceptable, vous vous effacez. J'ai toujours pensé que c'était une très mauvaise idée, que ce soit sur le plan politique ou artistique. Essayer d'incorporer le passé tout en embrassant l'avenir est une idée que cet opéra tente d'incarner, ainsi que de discuter.

Die Geburt von *The Ghosts of Versailles*

Von John Corigliano

Die Idee zur Oper *The Ghosts of Versailles* ist auf ein Abendessen im Jahr 1979 mit dem musikalischen Leiter der Metropolitan Opera James Levine zurückzuführen. Das Treffen war organisiert worden, um über ein Konzertstück zu sprechen, dessen Grundlage Senecas *Medea* sein sollte. Ich hatte in Erwägung gezogen, dieses Stück für Scotto zu komponieren. Stattdessen fragte mich Levine, was ich tun würde, wenn ich eine Oper komponieren müsste. Darauf meinte ich, dass die einzige Oper, die mich interessieren würde, von den fröhlichen Geister von Figaro, Susanne, dem Grafen und der Gräfin Almaviva handeln müsse, also von den Figuren, die das Opernpublikum seit zweihundert Jahren bezaubern. Ich wusste, dass es ein drittes Stück von Beaumarchais gibt, das die Fortsetzung ihrer Abenteurer nach dem *Barbier von Sevilla* und der *Hochzeit des Figaro* erzählt. Was ich aber nicht wusste, war, dass die Met die Absicht hatte, ein Werk für ihr hundertjähriges Jubiläum in Auftrag zu geben. Bald nach diesem Abendessen fragte mich Alice Tully, eine

Kunstmäzenin aus New York und Mitglied des Vorstands der Metropolitan Opera, ob ich bereit sei, diesen Auftrag anzunehmen. Ich zögerte zunächst eingedenk des Misserfolgs der Oper *Antony and Cleopatra* meines Freundes und Mentors Samuel Barber an der Met im Jahr 1966, der ihn nahezu demoralisiert hatte. Außerdem entmutigte mich Aaron Copland, indem er mich daran erinnerte, wie lange es dauert, eine Oper zu komponieren, und mir stattdessen nahelegte, die Zeit lieber für das Komponieren Erfolg versprechender Musik zu nutzen. Trotzdem nahm ich schließlich den Auftrag an und bat meinen Freund, den Dichter und Dramatiker William M. Hoffman, das Libretto zu schreiben, was er akzeptierte. Nachdem Hoffman Beaumarchais' Stück *La Mère coupable* gelesen hatte, kam er zu dem Schluss, dass es dramatisch schwach sei. Aber das war nicht das einzige Problem. Ich musste mich mit der Thematik Figaros vertraut machen, mich aber auch davon distanzieren. Ich wollte mich nicht auf die Art von Musik beschränken, die die

Figuren Mozarts und Rossinis so reizvoll gemacht hatte. Aber ich konnte mir ganz einfach auch keinen „Zwölfton-Figaro“ vorstellen, und ich wollte auch nicht in den neoklassischen Modus von Strawinskys *The Rake's Progress* gehen. Außerdem war es mir immer ein Anliegen, dass meine Oper für das heutige Publikum relevant sei. Sollte sie daher nicht über die häuslichen Probleme einiger spanischer Aristokraten des 18. Jahrhunderts und ihrer Diener hinausgehen? Ich ersuchte Hoffman, sich eine Art theatralische Prämisse auszudenken, die die Art von Musik widerspiegeln würde, die ich mir vorstellte, eine nebelig verschleierte Welt, in der das Hin und Her in die und aus der Vergangenheit möglich wäre, eine Welt, in der die von mir subtil verzerrten Bilder von Mozart und Rossini den Übergang zwischen dem abstrakten atonalen und mikrotonalen Idiom bilden könnten, das ich für den Soundtrack des Films *Der Höllentrip* (*Altered States* – Ken Russell) und für meine *Pied Piper Fantasy* verwendet hatte. Hoffman schlug Träume oder Gespenster vor – Beaumarchais' Figuren würden entweder von zeitgenössischen Personen träumen oder ihnen begegnen. Er vertraute

mir auch an, was er von dem Visionär, Erfinder, Gesellschaftstheoretiker, Musiker und Dramatiker Beaumarchais erfahren hatte, sowie von dem Absolutismus der Französischen Revolution, also Themen, gegen die sich das letzte Stück des Figaro-Zyklus am Rande richtet.

Plötzlich fiel mir eine Parallele zwischen der Absicht der französischen Revolutionäre auf, die Vergangenheit vollständig zu zerstören – keinen einzigen Aristokratenkopfmehraufseinen Schultern zu lassen –, die seltsam vergleichbar mit der Art von Fanatismus – ich denke, man könnte „Fundamentalismus“ sagen – des zeitgenössischen Musikdenkens war, mit dem ich aufgewachsen bin. Ich erinnere mich zum Beispiel an die Aussage von Pierre Boulez, dass jeder Komponist nutzlos sei, der sich weigert, die historische Notwendigkeit des dodekaphonischen Komponierens einzusehen – bis er später entschied, dass Schönberg selbst auch nutzlos sei. Und Boulez hatte hier in den Vereinigten Staaten enormen Einfluss, nicht nur als ich an der Columbia University studierte, sondern auch noch zwanzig Jahre später. Selbst wenn mein eigenes Werk anerkannt wurde, gab es immer noch den schädlichen Glauben,

dass der einzig legitime künstlerische Weg für einen Komponisten darin bestand, sein Ausdrucksfeld zu reduzieren, anstatt es zu erweitern – herumzureden oder zu sprechen, ohne zuzuhören, anstatt das Publikum anzusprechen –, ein giftiges Erbe der erstarrten Romantik, in der der Künstler weniger ein Diener der Gesellschaft ist, sondern mehr ein Gott für sich selbst – und je grausamer und willkürlicher ein Gott ist, umso besser. Ist die daraus resultierende Entfremdung der neuen Musik von ihrem Publikum nicht ein Teil des Grundes, warum die Met sie die meiste Zeit meines Lebens ausgeklammert hat?

Das mozart'sche Element der *Ghosts of Versailles*, das sowohl am einfachsten zu komponieren war, als auch die unmittelbar vertraute Komponente ist, an der sich das Publikum orientieren kann, wurde bei einem Teil der Presse etwas zu leicht zu dem, worum es in dem Werk geht, so dass es sogar von positiven Kritikern als eine Art glamouröse Hommage an die *Hochzeit des Figaro* mit einer punktuellen dekorativen Tonreihe begrüßt wurde, was dem Wesen des Werkes überhaupt nicht entspricht. Diese Kompositionsweise war eine Möglichkeit, einige Tropen aus der

Vergangenheit zu verwenden, um darüber zu sprechen, wie man diese Zeit nutzen und über sie hinausgehen kann. Doch hier wurde es mit der realen Geschichte und einer guten Dosis Komödie gemacht... Aber es wird immer Leute geben, die aus der Tatsache, dass ein Werk unterhaltsam ist oder in seiner Konzeption Raum für Komik lässt, ableiten, dass es nicht „seriös“ ist, und daher werden sie es ablehnen. Natürlich gibt es Shakespeare – oder Pinter oder Stoppard oder David Hare oder praktisch jeden anderen wichtigen Dramatiker im Kanon – aber so steht es mit uns.

Ich lernte Wagners Prosaschriften über die Juden in Deutschland ungefähr zu der Zeit kennen, als wir an *Ghosts of Versailles* arbeiteten, und mir fielen wieder die Berührungspunkte zwischen Wagner, Hitler, den Demagogen der Französischen Revolution und der musikalischen Moderne auf. Selbstverständlich setze ich das Massaker an Millionen von Menschen oder den Sturz eines wahrscheinlich korrupten königlichen Regimes nicht mit dem Verfall des Musikgeschmacks in meinem eigenen Land und meiner eigenen Zeit gleich: Es gibt keinen möglichen moralischen Vergleich zwischen den

dreien (obwohl ich glaube, dass es sich lohnen würde, die psychologischen Verbindungen zwischen Wagner und Hitler zu erforschen). Dennoch kann ich nicht umhin zu bemerken, dass all dieses Denken eine Frage der Reinheit, der Hierarchie, der Ausgrenzung und der Starrheit war. Der eigene Idealismus fegt alles vor sich her: Er darf nicht in Frage gestellt werden. Es gibt nur einen

richtigen Weg, oder ein Volk, oder ein System: Nur das muss respektiert werden. Und was man auch immer beschließt, es ist inakzeptable. Ich habe das immer für eine schreckliche Idee gehalten, ob politisch oder künstlerisch. Die Idee, die Vergangenheit einzubeziehen, während man die Zukunft umarmt, ist also eine Idee, die diese Oper zu verkörpern versucht, und auch zu diskutieren.



About the opera

“You think because you are a great lord you are a great genius! Nobility, wealth, rank, high position, such things make a man proud. But what did you ever do to earn them? Chose your parents carefully, that’s all. Take that away and what have you got? A very average man. Whereas I, by God, was a face in the crowd. I’ve had to show more skill and brainpower just to stay alive than it’s taken to rule all the provinces of Spain for the last hundred years. And you dare cross swords with me!”

Beaumarchais,
The Marriage of Figaro (1784)

With Figaro’s great monologue in the last act of *The Marriage of Figaro*, the playwright Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais gave voice to the French people’s rising resentment of the aristocracy. He was hardly the first writer

to argue that a long habit of submission to the nobility and clergy was unreasonable, but his literary activities helped tip the scale as rhetoric gave way to violence. The ghost of Beaumarchais is center stage in John Corigliano and William M. Hoffman’s *The Ghosts of Versailles*, a complex piece of musical machinery that would surely dazzle the revolutionary playwright, who first came to attention as a brilliant watchmaker. Corigliano and Hoffman’s “grand opera buffa” braids together three distinct worlds: a present-day world of ghosts, an opera-within-an-opera (a riff on Beaumarchais’ *La Mère coupable*) and scenes from the French Revolution. The score is shot through with cultural and historical allusions, and while it’s not necessary to catch every (or any) reference to enjoy the opera, a little bit of background can add to the fun.

“Orator, poet, and pirate and prophet”

Figaro, the most famous character created by Beaumarchais, made his debut in *The Barber of Seville* (1775). The play features a young aristocrat (Count Almaviva) who calls on a local jack-of-all trades (Figaro) to help him win the hand of a girl who has caught his fancy (Rosina). The multi-talented Figaro is often seen as a stand-in for Beaumarchais himself, whose checkered career also included stints as a music teacher, spy and arms dealer. Like his famous creation, Beaumarchais was witty, talented and useful to the nobility, but never quite able to rise past his common origins. Although class lines play an important part in the plot of *The Barber of Seville* – Almaviva wants to hide his name and position from his crush in order to be sure she’s no social climber – there is an amicable understanding of what each man brings to the table, and an attitude of collaboration and mutual respect as Figaro and the Count scheme to achieve their goals. In the end, the Count and Rosina are married, Figaro is paid for his efforts and all seems right with the world. *The Marriage of Figaro*, the second play in what came to be known as Beaumarchais’

“Figaro Trilogy,” was published in 1784. Rosina is now the Countess Almaviva, and to her dismay, the Count is more interested in the ongoing chase than in the woman he fought so hard to win in the previous play. Figaro is a servant of the Almaviva household, along with his fiancée, Susanna, and the Count is determined to exercise his feudal rights by bedding Susanna on the eve of her marriage to Figaro. Further complicating matters is the presence of an adolescent page, Cherubino, who is obsessed with women in general – and the Countess in particular. In *The Marriage of Figaro*, the portrait of the upper class is more pointed, and the play was initially banned by Louis XVI. *La Mère coupable* (*The Guilty Mother*), the least-known play in the trilogy (and the only one not to inspire a classic opera) takes place some years after *The Marriage of Figaro*. The Almavivas have moved to France, which is in a state of unrest, and the household contains a few new members: Florestine, the Count’s offspring by a nameless woman of high rank, and Léon, born of an encounter between the Countess and Cherubino. Léon and Florestine have fallen in love, but the Count will not allow them to marry;

instead, he has promised Florestine to Patrick Honoré Bégearss, who is secretly plotting to destroy Almoviva. (In so naming his villain, Beaumarchais made

a sly allusion to his personal history; just as the French Revolution was coming to a head, he was embroiled in a legal conflict with one Nicolas Bergasse.)

“May I borrow your necklace, your highness?”

In *The Ghosts of Versailles*, Beaumarchais' plan to change the course of history with a necklace may call to mind another influential accessory, one that sealed Marie-Antoinette's fate despite having never been in her possession. Just as set pieces in the opera-within-the-opera evoke earlier works without actually quoting them (or at least not at length), details of the ghosts' story make use of familiar objects and events in new ways. The “affair of the necklace” invented by Hoffman and Corigliano turns on the attempted sale of a necklace, while the historical event turned on a purchase. In 1772, Louis XV had commissioned an extravagant necklace from a pair of Parisian jewelers, but died before enough diamonds (647 in all) could be collected. The jewelers hoped to interest

Marie-Antoinette in purchasing the necklace, but she turned it down – twice. The Countess de la Motte, mistress of the Cardinal de Rohan, saw an opportunity. The jewelers wanted to unload the necklace; the Cardinal wanted to restore his good relations with the Queen; the Countess wanted the diamonds. She told the Cardinal that the Queen wished to buy the necklace, but secretly, and wished him to act as an intermediary. Acting on the Queen's behalf – or so he thought – Rohan negotiated a price, to be paid in installments. After Rohan obtained the necklace, the Countess sold the diamonds on the black market. When the first payment came due, the jewelers approached the Queen, who was shocked to receive a bill for an item she had neither

ordered nor received. An examination of the forged correspondence around the deal proved her innocence. But among a people already inclined to dislike the Queen, even a groundless accusation

was enough to cause their simmering resentment to boil over into outright hatred, especially after the King and Queen brought suit against the swindlers.

“My words have power”

In his sadder but wiser preface to *La mère coupable*, Beaumarchais wrote, “After having laughed heartily, on the first day, in *The Barber of Seville*, at the turbulent youth of Count Almoviva, which is practically that of all men; after having, on the second day, gaily considered, in *The Marriage of Figaro*, the faults of his maturity, which are too often our own; come and be convinced by the picture of his old age in *The Guilty Mother*, where we see that every man who is not congenitally villainous always ends up

a good sort when he leaves the age of passions behind.” Sent to the guillotine at age 37, Marie-Antoinette did not live long enough to leave the age of passions behind. It is no wonder her ghost, as imagined by Hoffman and Corigliano, is a restless spirit. She wants to live, she tells the ghost of Beaumarchais, and he promises her he can satisfy her desires. Although the operatic playwright's grand plan does not unfold as he intended, all is not lost: the Queen is, at last, able to leave the age of passions behind.

À propos de l'œuvre

«Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus: du reste, homme assez ordinaire! Tandis que moi, morbleu, perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez jouter!»

Beaumarchais,
Le Mariage de Figaro (1784)

A travers le long monologue dans le dernier acte du *Mariage de Figaro*, le dramaturge Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais exprime la rancœur du peuple français envers l'aristocratie. Il n'était pas le premier écrivain à dénoncer que la longue tradition de soumission envers la noblesse et le

clergé s'avérait excessive, mais ses activités littéraires ont été déterminantes pour faire pencher la balance vers la violence. Le spectre de Beaumarchais joue un rôle central dans *Les Fantômes de Versailles* de John Corigliano et William M. Hoffman. Il s'agit d'un spectacle avec un «mécanisme» musical complexe qui aurait certainement su éblouir le dramaturge révolutionnaire Beaumarchais qui s'était, par ailleurs, fait une réputation d'excellent horloger. Dans leur «*grand opera buffa*», Corigliano et Hoffman relie trois univers différents: les spectres dans le présent, l'opéra dans l'opéra (avec l'allusion à *La Mère coupable* de Beaumarchais) et la Révolution française. Le spectacle est truffé d'allusions culturelles et historiques. Il n'est pas nécessaire de toutes les saisir, mais de bonnes connaissances générales viennent en accroître le plaisir!

“Orateur, poète, pirate et prophète”

Figaro, le personnage le plus célèbre de Beaumarchais, fait sa première apparition dans *Le Barbier de Séville* (1775). La pièce parle d'un jeune aristocrate, le comte Almaviva, qui fait appel à Figaro, jeune homme habile et futé, pour obtenir la main de la jeune Rosina. Le très talentueux Figaro est souvent vu comme l'incarnation de Beaumarchais, qui avait fait une carrière protéiforme en tant que professeur de musique, espion ou encore marchand d'armes. Tout comme son personnage Figaro, Beaumarchais avait certes beaucoup d'esprit et de talent, dont la noblesse a tiré profit, mais il n'a jamais su s'extraire de ses origines. Bien que les appartenances sociales jouent un rôle important dans la trame du *Barbier de Séville* (Almaviva cherche à dissimuler son nom et son statut afin de s'assurer que Rosina n'est pas motivée par l'ascension sociale), une entente amicale règne entre les deux hommes qui agissent dans un esprit de coopération et de respect mutuel dans la mesure où tous deux, Figaro et le comte, cherchent à atteindre leurs objectifs. Finalement, dans un dénouement heureux, le comte épouse Rosina. Et Figaro se voit récompensé

pour ses efforts. *Le Mariage de Figaro*, deuxième partie de la «Trilogie de Figaro», a été publié en 1784. Rosina est désormais devenue la comtesse Almaviva, mais elle s'aperçoit avec consternation que le comte commence déjà à chercher ailleurs au lieu de se consacrer à la femme si durement conquise dans la pièce précédente. Figaro est maintenant servant dans la maison d'Almaviva, conjointement avec sa fiancée Susanna, et le comte est déterminé à faire valoir son droit féodal de la première nuit. En outre, le personnage de Cherubino vient compliquer les choses. Ce page adolescent est obsédé par les femmes en général et par la comtesse en particulier. Dans *Le Mariage de Figaro*, le portrait de la classe supérieure s'avère bien plus subtil. Aussi, dans un premier temps, la pièce a été interdite par Louis XVI. *La Mère coupable*, pièce la moins connue de la trilogie (et la seule n'ayant pas été transcrite en opéra classique), se déroule quelques années après *Le Mariage de Figaro*. Les Almaviva se sont installés en France, pays en grande instabilité. Le ménage s'est enrichi de plusieurs personnages: Florestine, enfant du comte avec une noble inconnue, et Léon qui est

le fruit d'une rencontre entre la comtesse et Cherubino. Léon et Florestine sont tombés amoureux, mais le comte leur interdit de se marier. En revanche, il a promis la main de Florestine à Patrick Honoré Bégearss qui trame un complot en catimini pour

détruire Almamiva. (Par le choix du nom du comploteur, Beaumarchais fait allusion à son histoire personnelle. Car, au moment où la Révolution française atteignait son paroxysme, il se trouvait en conflit juridique avec un certain Nicolas Bergasse.)

“Puis-je emprunter votre collier, votre altesse ?”

Dans *Les Fantômes de Versailles*, le plan de Beaumarchais de changer le cours de l'histoire à l'aide d'un collier rappelle l'anecdote d'un bijou qui a influencé le destin de Marie-Antoinette, alors même qu'il n'a jamais été en sa possession. Tout comme les décors de l'opéra dans l'opéra évoquent certaines œuvres antérieures sans les citer (ou du moins pas explicitement), certains détails de l'histoire des spectres font allusion à des objets et des événements connus, mais d'une façon toute nouvelle. L'«affaire du collier», fruit de l'imagination d'Hoffman et Corigliano, tourne autour d'une tentative de vente d'un collier, bien qu'en réalité il s'agissait d'un achat. En 1772, Louis XV avait commandé un collier extravagant à des joailliers parisiens, mais il est mort

avant que tous les diamants nécessaires (au total 647) ne soient rassemblés. Les joailliers espéraient pouvoir convaincre Marie-Antoinette d'acheter ce collier. Or, elle a refusé, à deux reprises. Cependant, la comtesse de la Motte, maîtresse du Cardinal de Rohan, y voyait une bonne opportunité. Les joailliers souhaitaient se débarrasser du collier, le Cardinal voulait rétablir ses bons liens avec la reine et la comtesse désirait les diamants. Elle a donc raconté au Cardinal que la reine souhaitait acheter le collier et qu'il devait œuvrer comme intermédiaire. Rohan, pensant agir au nom de la reine, a négocié un prix à régler en plusieurs échéances. Une fois le collier obtenu, la comtesse a vendu les diamants au marché noir. Lorsque le premier versement est arrivé à échéance, les joailliers ont

approché la reine qui s'est montrée choquée de recevoir une facture pour un objet qu'elle n'avait ni commandé ni obtenu. Un examen de la correspondance falsifiée autour de l'accord a prouvé son innocence. Mais pour

un peuple déjà en colère contre la reine, même une accusation infondée suffisait à faire basculer le ressentiment en pure haine, surtout après que le roi et la reine aient intenté un procès contre les escrocs...

“Mes paroles sont fortes”

Dans sa préface plus triste, mais plus sage aussi, Beaumarchais écrit : «Après avoir bien ri, le premier jour, au *Barbier de Séville*, de la turbulente jeunesse du Comte Almamiva, laquelle est à peu près celle de tous les hommes; après avoir, le second jour, gaiement considéré, dans *Le Mariage de Figaro*, les fautes de son âge viril, et qui sont trop souvent les nôtres; venez vous convaincre avec nous, par le tableau de sa vieillesse, et voyant *La Mère coupable*, que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant finit toujours par être bon, quand l'âge des passions s'éloigne (...)». Guillotiné

à l'âge de trente-sept ans, Marie-Antoinette n'a pas vécu assez longtemps pour laisser l'âge des passions derrière elle. Il n'est donc pas surprenant que son spectre, comme l'ont imaginé Hoffman et Corigliano, soit un esprit errant. Elle confie au spectre de Beaumarchais son souhait de vivre et ce dernier lui promet, à son tour, de combler ses désirs. Malheureusement, le plan du dramaturge ne fonctionne pas comme prévu. Mais tout n'est pas perdu puisque, finalement, la reine parvient à laisser l'âge des passions derrière elle.

Über das Werk

„Weil Sie ein großer Herr sind, bilden Sie sich ein, ein Genie zu sein! Adel, Reichtum, Stand und Rang, all das macht Sie stolz. Was taten Sie denn, um so viele Vorzüge zu verdienen? Sie gaben sich lediglich die Mühe, auf die Welt zu kommen, nichts weiter: Im Übrigen sind Sie ein ziemlich gewöhnlicher Mensch! Ich dagegen, zum Donnerwetter, in der Menge verloren, brauchte ich, allein um zu überleben, mehr Verstand und Berechnungen als seit hundert Jahren nötig waren, um ganz Spanien zu regieren; und Sie wollen sich mit mir messen?!“

Beaumarchais,
Die Hochzeit des Figaro (1784)

Im langen Monolog aus dem letzten Akt der Hochzeit des Figaro drückt der Dramatiker Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais den Unmut des französischen Volkes gegenüber der Aristokratie aus. Er war nicht der erste Schriftsteller, der die lange Tradition der Unterwerfung unter den

Adel und den Klerus anprangerte, doch seine literarischen Aktivitäten waren entscheidend, um das Ungleichgewicht in Richtung Gewalt kippen zu lassen. Der Geist von Beaumarchais spielt eine zentrale Rolle in John Corigliano und William M. Hoffmans *The Ghosts of Versailles* [*Die Phantome von Versailles*]. Das Werk hat einen komplexen musikalischen „Mechanismus“, der den revolutionären Dramatiker Beaumarchais, der sich übrigens einen Ruf als ausgezeichnete Uhrmacher erworben hatte, sicherlich begeistert hätte. In ihrer „grand opera buffa“ verbinden Corigliano und Hoffman drei verschiedene Welten: die Gespenster in der Gegenwart, die Oper in der Oper (mit einer Anspielung auf Beaumarchais' *La Mère coupable*) und die Französische Revolution. Die Aufführung ist voll kultureller und historischer Anspielungen. Es ist nicht notwendig, sie alle zu erkennen, aber eine gute Allgemeinbildung erhöht das Vergnügen!

„Redner, Dichter, Pirat und Prophet“

Figaro, die berühmteste Figur Beaumarchais', tritt zum ersten Mal im *Barbier von Sevilla* (1775) auf. Das Stück handelt von einem jungen Adeligen, dem Grafen Almaviva, der sich an Figaro, einen geschickten, schlaun jungen Mann wendet, um die Hand der jungen Rosina zu erhalten. Der hochbegabte Figaro wird oft als die Verkörperung von Beaumarchais betrachtet, der die verschiedensten Karrieren verfolgte, wie die eines Musiklehrer, eines Spions und sogar eines Waffenhändlers. Ganz wie seine Figur Figaro war Beaumarchais zwar intelligent und talentiert, woraus der Adel Nutzen zog, doch es gelang ihm nie, seiner Herkunft zu entkommen. Obwohl die soziale Zugehörigkeit in der Handlung des *Barbiers von Sevilla* eine bedeutende Rolle spielt (Almaviva versucht, seinen Namen und seinen Rang geheim zu halten, um sicherzugehen, dass Rosina ihn nicht wegen des sozialen Aufstiegs erhört), herrscht zwischen den beiden Männern ein freundschaftliches Verhältnis. Sie arbeiten zusammen und respektieren einander, beide – Figaro und der Graf – versuchen aber gleichzeitig, ihre persönlichen Ziele zu erreichen. Schließlich kommt es zu einem

Happy End, der Graf heiratet Rosina, und Figaro wird für seine Bemühungen belohnt. *Die Hochzeit des Figaro* ist der zweite Teil der *Figaro-Trilogie*, der 1784 veröffentlicht wurde. Rosina, die nun zur Gräfin Almaviva geworden ist, stellt mit Bestürzung fest, dass sich der Graf bereits anderweitig umsieht, anstatt sich seiner im vorigen Stück so hart erkämpften Frau zu widmen. Figaro dient nun ebenso wie seine Verlobte Suzanne im Haus Almaviva. Der Graf ist entschlossen, an Suzanne sein Feudalrecht der ersten Nacht in Anspruch zu nehmen. Außerdem macht die Figur des Chérubin die Dinge noch viel komplizierter. Dieser junge Page will alle Frauen erobern, allen voran die Gräfin. In der *Hochzeit des Figaro* ist das Porträt der Oberschicht weit nuancierter gezeichnet als im *Barbier*, was zur Folge hatte, dass das Stück zunächst von Ludwig XVI. verboten wurde. *La Mère coupable* [*Die schuldige Mutter*], das am wenigsten bekannte Stück der Trilogie (und das einzige, das nicht zu einer klassischen Oper Anlass gab), spielt ein paar Jahre nach der Hochzeit des Figaro. Die Almavivas haben sich in Frankreich, einem sehr instabilen Land, niedergelassen. Der Haushalt ist

um mehrere Personen gewachsen: um Florestine, das Kind des Grafen mit einer unbekannten Adelligen, und Léon, der das Ergebnis einer Beziehung zwischen der Gräfin und Chérubin ist. Léon und Florestine sind ineinander verliebt, doch der Graf verbietet ihnen die Heirat, hat er doch Florestines Hand Patrick Honoré Bégearss versprochen. Dieser

will Almoviva ruinieren und schmiedet heimlich ein Komplott gegen den Grafen. (Mit dem Namen des Verräters spielt Beaumarchais auf seine persönliche Geschichte an, denn am Höhepunkt der Französischen Revolution befand er sich in einem Rechtsstreit mit einem gewissen Nicolas Bergasse.)

„Darf ich mir ihr Halsband ausleihen, hoheit?“

In *The Ghosts of Versailles* erinnert Beaumarchais Plan', den Lauf der Geschichte mit Hilfe eines Halsbands zu ändern, an die Anekdote über ein Schmuckstück, das das Schicksal Marie-Antoinettes beeinflusste, ohne je in ihrem Besitz gewesen zu sein. Ebenso wie die Bühnenbilder der Oper in der Oper auf manch frühere Werke Bezug nehmen, ohne sie zu nennen (jedenfalls nicht ausdrücklich), spielen bestimmte Details der Geschichte der Geister auf bekannte Gegenstände und Ereignisse an, allerdings auf ganz neue Art. Die „Affäre des Halsbands“, eine Erfindung Hoffmans und Coriglianos, dreht sich um den Versuch, ein Halsband zu verkaufen, obwohl es

sich in Wirklichkeit um einen Kauf handelt. 1772 hatte Ludwig XV. bei Pariser Juwelieren ein extravagantes Halsband in Auftrag gegeben, doch er verstarb, bevor alle dafür benötigten Diamanten (im ganzen 647) beschafft waren. Die Juweliere hofften, Marie-Antoinette zum Kauf bewegen zu können, doch sie lehnte zweimal ab. Die Gräfin de la Motte, Mätresse des Kardinals von Rohan, erkannte darin eine Chance, selbst an die Diamanten zu kommen. Sie erzählte dem Kardinal, dass Marie-Antoinette das Halsband gerne erwerben wolle und er als Vermittler des Kaufes seine gestörte Beziehung zur Königin wieder verbessern könne. Rohan,

der dachte, im Namen der Königin zu handeln, vereinbarte mit den Juwelieren eine Ratenzahlung. Sobald das Halsband beschafft war, verkaufte die Gräfin die Diamanten auf dem Schwarzmarkt. Als die erste Rate fällig war, wandten sich die Juweliere an die Königin, die schockiert war, eine Rechnung für einen Artikel zu erhalten, den sie weder bestellt noch

erhalten hatte. Eine Untersuchung der gefälschten Korrespondenz rund um die Vereinbarung bewies ihre Unschuld. Doch für ein Volk, bei dem die Königin ohnedies bereits unbeliebt war, genügte schon eine unbegründete Anschuldigung, um dessen Zorn zu entfachen, der, als das Königspaar einen Prozess gegen die Betrüger anstrebte, in puren Hass umschlug.

„Meine Worte sind stark“

In seinem Vorwort zu *La Mère coupable*, das trauriger aber auch weiser ist als die zu den beiden vorigen Stücken, schreibt Beaumarchais: „Nachdem wir am ersten Tag im *Barbier von Sevilla*, herzlich über die ungestüme Jugend des Grafen Almoviva, die ungefähr der jedes Mannes entspricht, herzlich gelacht hatten; nachdem wir am zweiten Tag in der *Hochzeit des Figaro* fröhlich die Fehler seines Mannesalters betrachteten, die zu oft auch die unseren sind; kommen Sie nun auch in *La Mère coupable* zu uns und lassen Sie sich davon überzeugen, dass sich jeder Mann im fortgeschrittenen Alter, sobald die Leidenschaft abgeklungen und insofern er nicht als böser Schurke

geboren ist, letztlich dem Guten zuwendet (...).“ Marie-Antoinette wurde mit siebenunddreißig Jahren guillotiniert; sie lebte nicht lang genug, um das „Alter der Leidenschaften“ hinter sich zu lassen. Es ist also nicht erstaunlich, dass sich Hoffman und Corigliano Marie-Antoinette als umherirrenden Geist vorstellen. In dieser Gestalt vertraut sie dem Geist von Beaumarchais ihre Sehnsucht nach Leben an. Dieser verspricht, ihr diesen Wunsch zu erfüllen. Leider funktioniert der Plan des Dramatikers nicht wie vorgesehen. Dennoch ist nicht alles verloren, denn letztlich gelingt es der Königin, das „Alter der Leidenschaften“ hinter sich zu lassen.



*From left to right - Beaumarchais and Marie-Antoinette,
Rosina and Cherubino, The Ghosts of Versailles, 2019 Glimmerglass Festival*



John Corigliano
Composer / Compositeur

John Corigliano continues to add to one of the richest, most unusual, and most widely celebrated bodies of work any composer has created over the last fifty years. Corigliano's scores – including three symphonies and nine concerti among over one hundred chamber, vocal, choral, and orchestral works – have been performed and recorded by many of the most prominent musicians in the world. His most recent score, eight years in the making, is for his second opera, *The Lord of Cries*, with a libretto by Mark Adamo, commissioned and scheduled for premiere in 2021 by the Santa Fe Opera. *The Lord of Cries* follows *One Sweet Morning* (2011), for mezzo-soprano Stephanie Blythe and the New York Philharmonic, commissioned for the 10th anniversary of

9/11; *Conjurer* (2008), for percussionist Dame Evelyn Glennie and string orchestra; *Concerto for Violin and Orchestra (The Red Violin)* (2005), developed from the score to the François Girard's film of the same name, which won Corigliano the Oscar in 1999; *Symphony N°. 3: Circus Maximus* (2004), scored for wind orchestra and a multitude of wind ensembles; *Symphony N°. 2* (2001: Pulitzer Prize in Music); and *Mr. Tambourine Man: Seven Poems of Bob Dylan* (2000) for orchestra and amplified soprano, the recording of which won the Grammy for Best Contemporary Composition in 2008. Earlier scores include *String Quartet* (1995: Grammy Award, Best Contemporary Composition); *Symphony N°. 1* (1991: Grawemeyer and Grammy Awards) which has been performed

in over 300 engagements worldwide; *Clarinet Concerto* (1977), commissioned by the New York Philharmonic for Stanley Drucker and Leonard Bernstein; and the opera *The Ghosts of Versailles*, commissioned and introduced in 1991 by the Metropolitan Opera and awarded the International Classical Music Award for composition the following year. *The Ghosts of Versailles* was revived at the MET in 1994 and subsequently performed at Lyric Opera of Chicago, Ireland's Wexford Festival (in a co-production with Opera Theatre of Saint Louis),

Germany's Hannover Opera, Wolf Trap Opera, Chautauqua Opera, Glimmerglass Opera, and Los Angeles Opera, whose recording won a Grammy for Best Opera Recording of 2017. He has just completed a saxophone concerto, commissioned by the San Francisco Symphony and scheduled for premiere in April 2022. One of the few living composers to have a string quartet named for him, Corigliano serves on the composition faculty at the Juilliard School of Music and holds the position of Distinguished Professor Emeritus of Music at Lehman College, City University of New York.

John Corigliano continue d'enrichir l'un des catalogues les plus exceptionnels, les plus rares et les plus célèbres de ces cinquante dernières années. Ses partitions – trois symphonies, neuf concertos ainsi qu'une centaine d'opus de musique vocale, chorale, orchestrale et de chambre – ont été jouées et enregistrées par des musiciens parmi les plus éminents de notre époque. Après huit ans de travail, il vient de

terminer son second opéra: *The Lord of Cries*, sur un livret de Mark Adamo, commande de l'Opéra de Santa Fe pour une création prévue en 2021. *The Lord of Cries* suit *One Sweet Morning* (2011), composé pour la mezzo-soprano Stephanie Blythe et l'Orchestre Philharmonique de New York pour le dixième anniversaire des attentats du 11 septembre. Citons également *Conjurer* (2008), écrit pour la

der Staatsoper Hannover, an der Wolf Trap Opera in Virginia, an der Chautauqua und der Glimmerglass Opera im Bundesstaat New York sowie an der Los Angeles Opera wiederaufgeführt. In letzterer wurde die Oper aufgenommen, wofür Corigliano 2017 einen Grammy gewann. Derzeit arbeitet Corigliano an einem Konzert für Saxophon, das vom San Francisco Symphony Orchestra in Auftrag gegeben

wurde und im Januar 2021 uraufgeführt werden soll. John Corigliano ist einer der wenigen Komponisten, nach dem sich ein Streichquartett schon zu dessen Lebzeiten benannte. Er ist Professor für Komposition an der Juilliard School of Music in New York, und am Lehman College, City University of New York als „Distinguished Professor of Music“.



William M. Hoffman
Librettist / Librettiste

William M. Hoffman (1939-2017) was an American playwright, theatre director, editor, and professor. Indeed, he was the author of the play *As Is*, which pioneered the subject of AIDS on Broadway. It earned him a Drama Desk Award, an Obie, as well as Tony and Pulitzer nominations, and was one of Time magazine's best plays of the year 1985.

Hoffman was also the librettist *The Cows of Apollo, or The Invention of Music* (composer Chris Theofanidis), and the opera *Morning Star* (composer Ricky Ian Gordon). Other credits include *Riga*, which premiered in Los Angeles. In collaboration with Anthony Holland he was the author of *Cornbury: The Queen's Governor, Shoe Palace Murray and After the Orchard*. Some other plays of his are the comedies

Chico de Jazzzzz, *Cyberian Nights*, and *The Stench of Art*, adopted from Carlo Gozzi's *The Blue Monster*.

Hoffman won a Guggenheim Fellowship, three National Endowment Awards, ASCAP and Fund for New American Plays awards, two grants from the New York Foundation for the Arts, and the Erwin Piscator Award. His television work brought him an Emmy nomination and he received a Writers Guild award. Hoffman has written critically for the *New York Times*, the *Los Angeles Times*, the *Village Voice*, and *Vogue*.

Hoffman was a professor of theatre at Lehman College, in New York City, where he was the Artistic Director of *Conversations with William M. Hoffman*, the award-winning interview show which he regularly hosted on CUNY-TV.

William M. Hoffman (1939-2017) est un dramaturge, directeur de théâtre, éditeur et professeur américain. Il est notamment l'auteur de *As Is*, la première pièce à aborder le sujet du sida à Broadway. Elle lui valut un Drama Desk Award, un Obie, ainsi que des nominations aux Tony et Pulitzer, et fut l'une des meilleures pièces de théâtre de l'année 1985 selon le Time Magazine.

Hoffman fut également le librettiste de *The Cows of Apollo*, ou *The Invention of Music* de Chris Theofanidis, et de l'opéra *Morning Star* de Ricky Ian Gordon. Citons aussi *Riga*, dont la première eut lieu à Los Angeles. En collaboration avec Anthony Holland, il fut l'auteur de *Cornbury: The Queen's Governor*, *Shoe Palace Murray* et *After the Orchard*. Parmi ses autres pièces, citons les

comédies *Chico de Jazzzzz*, *Cyberian Nights* et *The Stench of Art*, inspirées de *The Blue Monster* de Carlo Gozzi.

Hoffman reçut une bourse Guggenheim, trois National Endowment Awards, des prix de l'ASCAP et du Fund for New American Plays, deux bourses de la New York Foundation for the Arts et le prix Erwin Piscator. Son travail à la télévision lui valut une nomination aux Emmy Awards et un prix de la Writers Guild.

Hoffman était enfin professeur de théâtre et d'art dramatique au Lehman College, à New York, où il était le directeur artistique de *Conversations with William M. Hoffman*, l'émission d'entretiens primée qu'il animait régulièrement sur CUNY-TV.

William M. Hoffman (1939-2017) war ein amerikanischer Dramatiker, Theaterdirektor, Verleger und Professor. Er ist unter anderem der Autor von *As Is*, dem ersten Theaterstück, das das Thema AIDS am Broadway behandelte und ihm einen „Drama Desk Award“, einen „Obie“ sowie Tony – und Pulitzer-Nominierung einbrachte. Das Werk wurde vom Time Magazine als eines der besten Stücke des Jahres 1985 bezeichnet.

Außerdem war Hoffman der Librettist von *The Cows of Apollo*, oder *The Invention of Music* von Chris Theofanidis und der Oper *Morning Star* von Ricky Ian Gordon. Sein Stück *Riga* wurde in Los Angeles uraufgeführt. In Zusammenarbeit mit Anthony Holland schrieb er *Cornbury: The Queen's Governor*, *Shoe Palace Murray* und *After the Orchard*. Zu seinen weiteren

Stücken gehören die Komödien *Chico de Jazzzzz*, *Cyberian Nights* und *The Stench of Art*, basierend auf Carlo Gozzis *Il Mostro turchino* [Das blaue Ungeheuer].

Hoffman erhielt ein Guggenheim-Stipendium, drei „National Endowment Awards“, Auszeichnungen von ASCAP und dem „Fund for New American Plays“, zwei Stipendien der „New York Foundation for the Arts“ sowie den „Erwin Piscator Award“. Seine Fernseharbeit brachte ihm eine „Emmy-Nominierung“ und einen „Writers Guild Award“ ein.

Hoffman war auch Professor für Theater und Schauspiel am Lehman College in New York City, wo er die künstlerische Leitung von *Conversations with William M. Hoffman* innehatte, der preisgekrönten Interview-Sendung, die er regelmäßig auf CUNY-TV moderierte.



Figaro, The Ghosts of Versailles, Opéra Royal de Versailles



Jay Lesenger

Director / Metteur en scène

With a career spanning more than twenty-five years and two hundred stagings, Jay Lesenger's productions have been seen on numerous stages in the United States and recently in Europe. Jay Lesenger's directing talents are reflected in a vast repertoire of operas, operettas and musicals including *Werther*, *Macbeth*, *Lohengrin*, *Il Trittico*, *La Fiancée Vendue*, *The Turn of the Screw*, *Le Chauve-Souris*, *l'Incoronazione di Poppea* and the five Mozart comedies. He made his New York City Opera debut with a new production of *Anna Bolena* followed by *Die Zauberflöte* and *Street Scene*. Debuts soon followed in San Diego, Pittsburgh and Hawaii. Jay Lesenger is General and Artistic Director of Chautauqua Opera. In 2008, he became Director of the Opera Department at Northwestern University. His most

recent engagements include *The Cunning Little Vixen*, *Così fan tutte* and *Street Scene* at Chautauqua, *La Finta giardiniera* at Juilliard and *Street Scene* at the Manhattan School of Music, as well as *Salome* and the world premiere of Musgrave's *The Baroness* for the New Orleans Opera, as well as *Porgy and Bess* and *Macbeth* for Opera Carolina, *Luisa Miller* and *The Salem Witches* for Opera Boston and *La Bohème*, *Stiffelio*, *Faust*, *Don Giovanni*, *Madame Butterfly*, *The Salem Witches* and *The Music Man* in Chautauqua. His recent productions of *The Ballad of baby Doe* and *The Walkyrie* for New Orleans both won Best Opera Production awards for their respective seasons. His critically acclaimed production of *Ariadne auf Naxos* for the Atlanta, Columbus, Virginia, Milwaukee

and Chautauqua opera companies was televised by Wisconsin PBS. In 2000, Jay Lesenger made his European debut with *La Bohème* for Opera Nordfjord (Eid, Norway) where he returned for *Le Nozze di Figaro*. Other engagements include *The Knight of the Rose* for Atlanta, Opera Pacific and Opera Carolina, as well as Krasa's *Brundibar* for Opera Pacific and Madison Opera. Jay Lesenger has been Artistic Director of Chautauqua Opera since 1995. Chautauqua has seen his new productions : *Les Contes d'Hoffmann*, *Così fan tutte*, *Falstaff*, *The Ballad of baby Doe*, *A Little night music*, *The Pirates of Penzance*, *Regina*, *Gianni Schicchi*, *Mary Stuart*,

Madame Butterfly, *She loves you*, *The Two widows*, *Hansel and Gretel*, *La Rondine*, *Ariane auf Naxos*, *Street Scene* and *La Traviata* as well as this season with *Tosca*, *Macbeth* and *The Merry Widow*. A graduate of Hofstra University, he specialised in directing in the Master's programme at Indiana University. He is a nationally recognised professor of theatre and was for five years an associate professor at the University of Michigan / Ann Arbor, where he directed the School of Music Opera Theatre. He is a frequent adjudicator for the National Board of the Metropolitan Opera and other vocal competitions.

Avec une carrière de plus de vingt-cinq ans et deux cents productions, les mises en scène de Jay Lesenger ont été vues sur de nombreuses scènes aux États-Unis, et récemment en Europe. Les talents de metteur en scène de Jay Lesenger se reflètent dans un vaste répertoire d'opéras, d'opérettes et de comédies musicales comprenant *Werther*, *Macbeth*,

Lohengrin, *Il Trittico*, *La Fiancée vendue*, *Le Tour d'écrou*, *La Chauve-souris*, *Le Couronnement de Poppée* et les cinq comédies de Mozart. Il a fait ses débuts au New York City Opera avec une nouvelle mise en scène d'*Anna Bolena* suivie de *La Flûte enchantée* et *Street Scene*. Les débuts se sont rapidement ensuivis à San Diego, Pittsburgh et Hawaii. Jay Lesenger

est directeur général et artistique du Chautauqua Opera. En 2008, il est devenu directeur du département d'opéra de la Northwestern University. Ses engagements les plus récents comprennent *La Petite renarde rusée*, *Così fan tutte* et *Street Scene* à Chautauqua, *La Finta giardiniera* à Juilliard et *Street Scene* à la Manhattan School of Music, mais aussi *Salomé* et la première mondiale de *La Baronne* de Musgrave pour l'opéra de la Nouvelle-Orléans, ainsi que *Porgy and Bess* et *Macbeth* pour Opera Carolina, *Luisa Miller* et *Les Sorcières de Salem* pour l'Opéra de Boston et *La Bohème*, *Stiffelio*, *Faust*, *Don Giovanni*, *Madame Butterfly*, *Les Sorcières de Salem* et *The Music Man* à Chautauqua. Ses récentes productions *The Ballad of baby Doe* et *La Walkyrie* pour la Nouvelle-Orléans ont toutes deux remporté le prix de la Meilleure production d'opéra pour leurs saisons respectives. Sa production d'*Ariane à Naxos*, acclamée par la critique, pour les compagnies d'opéra d'Atlanta, Columbus, Virginie, Milwaukee et Chautauqua, a été téléretransmise par Wisconsin PBS. En 2000, Jay Lesenger fait ses débuts européens avec *La Bohème*

pour Opera Nordfjord (Eid, Norvège) où il revient pour *Les Noces de Figaro*. Ses autres engagements incluent *Le Chevalier à la rose* pour Atlanta, Opera Pacific et Opera Carolina, ainsi que le *Brundibar* de Krasa pour Opera Pacific et Madison Opera. Jay Lesenger est directeur artistique de l'Opéra de Chautauqua depuis 1995. Chautauqua a vu ses nouvelles productions : *Les Contes d'Hoffmann*, *Così fan tutte*, *Falstaff*, *The Ballad of baby Doe*, *A Little night music*, *The Pirates of Penzance*, *Regina*, *Gianni Schicchi*, *Mary Stuart*, *Madame Butterfly*, *She loves you*, *The Two widows*, *Hansel et Gretel*, *La Rondine*, *Ariane à Naxos*, *Street Scene* et *La Traviata* ainsi qu'avec *Tosca*, *Macbeth* et *La Veuve joyeuse*. Diplômé de l'université de Hofstra, il s'est spécialisé dans la mise en scène dans le programme de maîtrise de l'université d'Indiana. Il est un professeur de théâtre reconnu au niveau national et a été pendant cinq ans professeur associé à l'Université du Michigan/Ann Arbor, où il a dirigé le School of Music Opera Theatre. Il siège souvent aux auditions du Conseil national du Metropolitan Opera et à d'autres concours vocaux.



Im Laufe einer Karriere, die sich über mehr als fünfundzwanzig Jahre und zweihundert Produktionen erstreckt, waren Jay Lesengers Inszenierungen auf zahlreichen Bühnen in den Vereinigten Staaten und kürzlich auch in Europa zu sehen. Jay Lesengers Regietalent spiegelt sich in einem umfangreichen Repertoire an Opern, Operetten und Musicals wider,

darunter *Werther*, *Macbeth*, *Lohengrin*, *Il Trittico*, *Die verkaufte Braut*, *The Turn of the Screw*, *Die Fledermaus*, *L'incoronazione di Poppea* und die fünf Komödien Mozarts. Sein Debüt gab er an der New York City Opera mit einer Neuinszenierung von *Anna Bolena*, gefolgt von der *Zauberflöte* und *Street Scene*. Bald folgten Debüts in San Diego, Pittsburgh und Hawaii. Jay

Lesenger ist Intendant und künstlerischer Leiter der Chautauqua Opera. Im Jahr 2008 wurde er Vorsitzender der Opernabteilung an der Northwestern University. Zu seinen jüngsten Engagements gehören *Das schlaue Fuchslein*, *Così fan tutte* und *Street Scene* in Chautauqua, *La finta giardiniera* am Juilliard Opera Center und *Street Scene* an der Manhattan School of Music sowie *Salome* und die Weltpremiere von Musgraves *Pontalba* für die New Orleans Opera, *Porgy and Bess* und *Macbeth* für die Opera Carolina, *Luisa Miller* und *The Crucible* für Opera Boston und *La Bohème*, *Stiffelio*, *Faust*, *Don Giovanni*, *Madame Butterfly*, *The Crucible* und *The Music Man* in Chautauqua. Seine jüngsten Produktionen von *The Ballad of Baby Doe* und *Die Walkyre* für New Orleans wurden beide als beste Opernproduktionen der jeweiligen Spielzeit ausgezeichnet. Seine von der Kritik gefeierte Inszenierung von *Ariadne auf Naxos* für Opernhäuser in Atlanta, Columbus, Virginia, Milwaukee und Chautauqua wurde von Wisconsin PBS im Fernsehen übertragen. Im Jahr 2000 gab Jay Lesenger sein Europadebüt mit *La Bohème* in der Oper Nordfjord (Eid, Norwegen), in die er für *Die Hochzeit des*

Figaro zurückkehrte. Zu seinen weiteren Engagements gehören *Der Rosenkavalier* für Atlanta, Opera Pacific und Opera Carolina sowie Krasas *Brundibar* für Opera Pacific und Madison Opera. Jay Lesenger ist seit 1995 künstlerischer Leiter der Chautauqua Opera. In Chautauqua inszenierte er folgende Neuproduktionen: *Hoffmanns Erzählungen*, *Così fan tutte*, *Falstaff*, *The Ballad of Baby Doe*, *A Little Night Music*, *The Pirates of Penzance*, *Regina*, *Gianni Schicchi*, *Maria Stuarda*, *Madame Butterfly*, *She loves Me*, *Zwei Witwen*, *Hänsel und Gretel*, *La Rondine*, *Ariadne auf Naxos*, *Street Scene* und *La Traviata* sowie in dieser Spielzeit *Tosca*, *Macbeth* und *Die lustige Witwe*. Nach Abschluss seines Studiums an der Hofstra University hatte er sich an der Indiana University im Masterprogramm auf Regie spezialisiert. Er ist ein landesweit anerkannter Professor für das Fach Theater und war fünf Jahre lang außerordentlicher Professor an der University of Michigan/Ann Arbor, wo er das Operntheater der School of Music leitete. Er ist ein häufiger Juror für das National Council der Metropolitan Opera und andere Gesangswettbewerbe.



Joseph Colaneri
Musical conductor / Direction musicale

Renowned for his versatility, musical depth, and ability to “inspire musicians”, Joseph Colaneri is recognized as a multifaceted presence on the podium. An international conductor equally adept with operatic, oratorio and symphonic repertoire, Colaneri continues to expand his relationships with orchestras and opera companies both nationally and abroad. Music Director of the acclaimed Glimmerglass Festival since 2013, Mo. Colaneri has led a diverse range of repertoire there including Janáček's *The Cunning Little Vixen*, Donizetti's *L'assedio di Calais*, Bernstein's *Candide* and John Corigliano's *The Ghosts of Versailles* along with classics *La Traviata*, *La Bohème* and *Il Barbiere di Siviglia*.

In the 2019-2020 season, Maestro Colaneri made debuts at San Diego Opera with Verdi's *Aida* and l'Opéra Royale de Versailles leading John Corigliano's *The Ghosts of Versailles*. The special 2020 virtual season at The Glimmerglass Festival saw him as presenter of a series of master classes for their Young Artists program, music director for an animated version of Wagner's *Die Feen* and lecturer for a six-part YouTube series, *Keeping Time with Colaneri* focused on the history and understanding of opera.

He has been a frequent guest at the Metropolitan Opera since 1998 where he recently led Boito's *Mefistofele* and Bellini's *Norma*. In addition he has conducted performances of *La bohème* (company debut,

2000), *Luisa Miller*, *Turandot* with Andrea Gruber and *Rigoletto* in the popular Metropolitan Opera Parks performances, *L'italiana in Algeri* with Olga Borodina, *Nabucco* featuring Maria Guleghina at Lincoln Center, *Falstaff* with Bryn Terfel in the title role, *Il trittico*, *La fille du régiment* with Natalie Dessay and Juan Diego Flórez, and Mary Zimmerman's new production of *Lucia di Lammermoor*, also with Natalie Dessay in the title role. During the 2009-2010 season, he replaced James Levine for the Metropolitan's new Luc Bondy production of *Tosca*, including the worldwide HD transmission and DVD for EMI. During the 2011-2012 season he led performances of *Don Pasquale*.

From 2012-2014, Colaneri was in Australia as Artistic Director of the West Australian Opera, where he led productions of *Otello*, *Il trovatore*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *La traviata* and *Il barbiere di Siviglia*.

Among the distinguished opera companies with which Colaneri has guested are the Teatro Colón, Den Norske Opera, Atlanta Opera, Portland Opera and Chautauqua Opera. Orchestral gues-

ting credits of note include leading the Tokyo Philharmonic in a concert program of opera arias and musical theater selections starring soprano Renée Fleming, which was telecast throughout Asia by the NHK; conducting Jianyi Zhang and Richard Zeller in an opera highlights program with the National Symphony Orchestra of Taiwan in Taipei; conducting an 'All-Devils concert' in Orlando, Florida starring bass Samuel Ramey; conducting the prestigious Richard Tucker Gala at Lincoln Center's Avery Fisher Hall, and the Orchestra of St. Luke's in a celebrated Gay Men's Health Crisis benefit at Avery Fisher Hall.

A stalwart champion of young artists and audience outreach from the beginning of his career, Mo. Colaneri has served as guest artist in residence at the Juilliard School, the Seiji Ozawa Music Academy, Rice University and the San Francisco Opera Center. He was Music Director of the New York City Opera National Company (the touring arm) early on, producing and conducting national productions of *La fille du régiment*, *Tosca*, *Carmen*, *Madama Butterfly*, *Il barbiere di Siviglia*, *La traviata*,

and *La bohème*, as well as frequently conducting productions for the Western Opera Theater and the San Francisco Opera's Merola program, among them *La traviata*, *Rigoletto*, *Die Fledermaus*, *Gianni Schicchi* and *Suor Angelica*. As Artistic Director of the Opera Program at the Mannes School of Music in New York for 20 years, Mo. Colaneri guided emerging artists as they prepared for the demands of professional careers. Building on the success of the annual opera scenes program at the Sylvia and Danny Kaye Playhouse in New York, in 2004 Colaneri initiated fully-staged productions, which he conducted. The students of Mannes received outstanding praise from The New York Times. "*People in the opera world often ask: Where are all the good, healthy young voices? Here's an answer: at the Mannes College of Music... Credit goes to Joseph Colaneri, the evening's conductor, who has been the director of the Mannes Opera since 1998. If this is the kind of work he does here, the program should be getting even more attention.*" He has been recognized for his work with emerging artists with awards from the Gerda Lissner Foundation and the Licia Albanese – Puccini Foundation.

Joseph Colaneri was honored by New York City Opera with its Julius Rudel Award during the 1994 season. Beginning with his New York City Opera debut conducting *South Pacific* in 1987, he led over 60 performances of *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Tosca*, *La traviata*, *The New Moon and The Merry Widow*. Highlights of his work at City Opera include the highly acclaimed 1993 world premiere of Hugo Weisgall's *Esther*, and the 1995 American Premiere of Toshiro Mayuzumi's opera *Kinkakuji: The Temple of the Golden Pavilion*.

A frequent speaker on opera, Mr. Colaneri leads an annual lecture series for The Metropolitan Opera Club and has served as guest lecturer for the Metropolitan Opera Guild and the Los Angeles Opera League and has taught an annual series of Saturday Opera Seminars at New York University.

A graduate of New York University and Westminster Choir College in Princeton, New Jersey, from which he received a Master of Music degree, and the 1994 Distinguished Alumnus Award, Joseph Colaneri began his professional music career as an organist and choral conduc-

tor. He made his opera debut as Chorus Master of the New Jersey State Opera and continued his choral conducting career as Chorus Master of the New York City Opera before moving into the operatic and orchestral arenas. Mr. Colaneri began his career as a conductor with the New York City Opera (NYCO), a post he held for eleven years (1987-1998), and served as Music Director of NYCO's touring arm, the New York City Opera National Company, from 1991-1998. From 1995-1996 Mr. Colaneri served as Acting Music Director

of New York City Opera. Mr. Colaneri resides in the New York City area with his family.

Dedicated to the next generation of opera singers, Colaneri served as Artistic Director of Opera at the Mannes School of Music at The New School in New York City. During his tenure as Artistic Director of the West Australian Opera from 2012-2014 he led the company's mainstage productions and revitalized their Young Artists Program by creating expanded study opportunities in New York City

Chef d'orchestre international doué pour le répertoire d'opéra, d'oratorio et symphonique, Joseph Colaneri est reconnu pour sa polyvalence, sa profondeur musicale et sa capacité à «inspirer les musiciens». Tout au long de sa carrière, Joseph Colaneri n'a cessé de développer son engagement aussi bien auprès des orchestres et compagnies d'opéra américains qu'étrangers. Joseph Colaneri est le directeur musical du

célèbre festival de Glimmerglass depuis 2013. Dévoué à la prochaine génération de chanteurs d'opéra, Joseph Colaneri a été directeur artistique de la Mannes School of Music de la New School de New York. Durant son mandat de directeur artistique du West Australian Opera de 2012 à 2014, il a dirigé les productions principales de la compagnie et a contribué à revitaliser le programme pour jeunes artistes. En 2019-2020, Joseph Colaneri a dirigé en octobre

une nouvelle production d'*Aïda* de Verdi à l'Opéra de San Diego. En mars, il dirige *La Clémence de Titus* de Mozart à la Shepherd School of Music de Houston et débute à l'Opéra de Seattle en mai avec *La Bohème* de Puccini. L'été prochain, Joseph Colaneri retourne à Glimmerglass pour diriger les productions de Francesca Zambello dans *Die Feen* de Wagner et *The Sound of Music* de Rodgers et Hammerstein. Joseph Colaneri a été invité notamment par le Teatro Colón, le Den Norske Opera, l'Atlanta Opera, le Portland Opera, le Chautauqua Opera, l'Orlando Opera, l'UCLA et le San Francisco Opera Center.

Citons également son invitation par le Tokyo Philharmonic dans un programme de concerts d'airs d'opéra mettant en vedette la soprano Renée Fleming, diffusée dans toute l'Asie par la NHK. Il a également dirigé Jianyi Zhang et Richard Zeller avec l'Orchestre symphonique national de Taiwan à Taipei; Samuel Ramey à Orlando, et le prestigieux gala Richard Tucker du Lincoln Center. En parallèle à son travail de chef, Joseph Colaneri assure des conférences pour le Metropolitan Opera Club et est conférencier invité pour la Metropolitan Opera Guild et la Los Angeles Opera League.

er die großen Produktionen des Hauses und half mit, das Young Artists Programme zu erneuern. In der Spielzeit 2019-2020 dirigierte Joseph Colaneri im Oktober eine neue Produktion von Verdis *Aida* an der San Diego Opera. Im März 2021 leitet er Mozarts *La Clemenza di Tito* an der Shepherd School of Music in Houston und gibt im Mai mit Puccinis *La Bohème* sein Debüt an der Seattle Opera. Im nächsten Sommer kehrt Joseph Colaneri nach Glimmerglass zurück, um dort Francesca Zambellos Inszenierungen von Wagners *Feen* und Rodgers und Hammersteins *The Sound of Music* zu leiten.

Joseph Colaneri wurde an viele Opernhäuser eingeladen, darunter an das Teatro Colón, Den Norske Opera, die Atlanta Opera,

die Portland Opera, die Chautauqua Opera, die Orlando Opera, die UCLA und das San Francisco Opera Center. Nicht zu vergessen seine Einladung vom Philharmonieorchester Tokio, mit der Sopranistin Renée Fleming in einem Konzertprogramm mit Opernarien aufzutreten, das von NHK in ganz Asien übertragen wurde. Außerdem dirigierte er Jianyi Zhang und Richard Zeller mit dem National Taiwan Symphony Orchestra in Taipeh, Samuel Ramey in Orlando und die prestigeträchtige Richard-Tucker-Gala im Lincoln Center. Parallel zu seiner Arbeit als Dirigent hält Joseph Colaneri Vorträge für den Metropolitan Opera Club und ist Gastdozent für die Metropolitan Opera Guild und die Los Angeles Opera League.

Als weltweit für das Opern-, Oratorien- und symphonische Repertoire geschätzter Dirigent ist Joseph Colaneri bekannt für seine Vielseitigkeit, musikalische Tiefe und die Fähigkeit, „Musiker zu inspirieren“. Im Laufe seiner Karriere hat Joseph Colaneri seinen Einsatz ebenso bei amerikanischen wie bei ausländischen Orchestern und Operntruppen unaufhörlich gesteigert.

Seit 2013 ist Joseph Colaneri musikalischer Leiter des berühmten Glimmerglass Festivals. Er engagiert sich für die nächste Generation von Opernsängern und war in diesem Sinn künstlerischer Leiter der Mannes School of Music an der New School in New York. Während seiner Zeit als künstlerischer Leiter der West Australian Opera von 2012 bis 2014 leitete



The Ghosts of Versailles, Opéra Royal de Versailles

Orchestre de l'Opéra Royal

An orchestra is a story... or a story to be built! This is what the brand new Royal Opera Orchestra, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing.

Gathering musicians working regularly with the greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat Mater pour deux castrats* (CD, in concert in Versailles in April 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opéra Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded Vivaldi, the *12 Concerto de Paris*, conducted by Stefan Plewniak, *The Four Seasons* with Andrès Gabetta

(CD to be released in June 2021), then *Senna Festeggiante*, conducted by Diego Fasolis. Still for the Château de Versailles Spectacles label, he accompanied not only the three countertenors Valer Sabadus, Filippo Mineccia and Samuel Mariño in recital on Italian arias for castrati, but also the soprano Florie Valiquette, and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau...

Theater of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centers of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets:

all the great names and international performers succeed one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Royal Opera Orchestra was born, bringing together

the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

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

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

La fin de l'année 2020 se révèle être une période d'effervescence artistique pour l'Orchestre de l'Opéra Royal: loin d'être réduite au silence, la musique jaillit de toutes parts. En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les *12 Concerto de Paris*, dirigés par Stefan Plewniak, *Les Quatre Saisons* avec Andrès Gabetta à la baguette (CD à paraître en Juin 2021), puis *Senna Festeggiante*, dirigé par Diego Fasolis. Toujours pour le label Château de Versailles Spectacles, il accompagne les trois contre-ténors Valer Sabadus, Filippo Mineccia et Samuel Mariño en récital sur des airs italiens pour castrats, mais aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin, dirigé par Reinhard Goebel, *les Caractères de la Danse*, programme reprenant des œuvres de compositeurs tels que Lully, Rebel et Rameau.

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

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

Über ein Orchester gibt es viel zu sagen... auch wenn es noch am Anfang seiner Geschichte steht! Genau das versucht das ganz neue Orchester de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von *Fantômes de Versailles* im Dezember 2019 gegründet wurde.

Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire

arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das *Stabat Mater pour deux castrats* (CD, Wiederaufnahme im Konzert im April 2021). Ende 2020 war für das Orchester de l'Opéra Royal eine Zeit der artistischen Aufruhr: die Musik ertönte von Überall und wollte nicht zum Ausklingen gebracht werden.

In der Tat nimmt das Orchester nicht nur die *12 Concerti di Parigi* von Vivaldi, unter der Leitung von Stefan Plewniak sowie *Le Quattro Stagioni* dirigiert von Andr s Gabetta auf (die CD wird im Juni 2021 herausgebracht), sondern auch *Senna Festeggiante*, mit Diego Fasolis. Das Orchester begleitet ebenfalls für Ch teau de Versailles Spectacles die Kontertenoren Valer Sabadus, Filippo Mineccia und Samuel Marino bei Rezitalen für italienische Kastraten, sowie die Sopranistin Florie Valiquette. Zuletzt begleitet es unter der Leitung von Reinhard Goebel *Les Caractères de la Danse*, ein Repertoire, das Werke von Komponisten wie Lully, Rebel oder Rameau übernimmt.

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Schauplatz von Festlichkeiten (Bällen und Banketten für

fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar... Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versailles eines der wichtigsten Zentren des Musikschaflens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Spielzeit 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Operauff hrungen, Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf. Das Orchestre de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es f hrt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastk nstler anzupassen.



The Ghosts of Versailles, Opéra Royal de Versailles

Synopsis

Act I

The ghosts of the court of Louis XVI arrive at the theatre of Versailles. Bored and listless, even the King is uninterested when Beaumarchais arrives and declares his love for the Queen. As Marie-Antoinette is too haunted by her execution to reciprocate his love, Beaumarchais announces his intention to change her fate through the plot of his new opera "A Figaro for Antonia".

The cast of the opera-within-the-opera is introduced. Following the familiar escapades of the Figaro characters, Almaviva has rejected the Countess after she had a son, Leon, with Cherubino. Leon wants to marry Florestine, Almaviva's illegitimate daughter, but the Count has forbidden the

union as retribution for his wife's infidelity and has promised Florestine instead to his friend Bégearss.

Figaro enrages the Count by warning him that his trusted Bégearss is in fact a revolutionary spy. Figaro is fired, but overhears Bégearss and his servant Wilhelm hatching a plot to arrest the Count that evening at the Turkish Embassy when he sells the Queen's necklace to the English Ambassador. Figaro intercepts the plot by infiltrating the party, dressed as a dancing girl. During the outrageous performance of the Turkish singer Samira, Figaro steals the necklace from the Count before the sale can take place, and runs away.

Act II

Figaro returns only to defy Beaumarchais's intention that he return the necklace to the queen, as he wants to sell it to help the Almavivas escape. To put the story back on course, Beaumarchais enters the opera and shocks Figaro into submission by allowing him to witness the unfair trial of Marie-Antoinette.

The Count, swayed by his wife's wishes, rescinds his offer to Bégearss of his daughter's hand. Even though Figaro gives him the necklace, Bégearss is enraged and sends the Spaniards to the prison where Marie-Antoinette lingers. Beaumarchais and Figaro, the only two to escape, arrive at

the prison to try to rescue the Almavivas. They are shortly followed by Bégearss whom Figaro denounces to the revolutionaries, revealing that he has kept the necklace rather than selling it to feed the poor. Bégearss is carried off, the Almavivas escape

to America and Beaumarchais is left with the keys to the Queen's cell. But the power of his love has made the Queen accept her fate and she refuses to let Beaumarchais alter the course of history. Marie is executed, and the pair is united in Paradise.

Synopsis

Acte I

Les fantômes de la Cour de Louis XVI arrivent au Théâtre de la Reine du Petit Trianon, à Versailles. Ennuyé et apathique, même le Roi est indifférent lorsque Beaumarchais déclare son amour à la Reine. Alors que Marie-Antoinette est trop hantée par son exécution pour lui répondre à cette déclaration, Beaumarchais annonce son intention de changer le destin tragique de la Souveraine grâce à l'intrigue de son nouvel opéra «Un Figaro pour Antonia».

La distribution de cet opéra dans l'opéra est présentée. L'action se déroule vingt ans après les événements du Mariage de Figaro, et on est maintenant en pleine Révolution française. Figaro apparaît alors, poursuivi

par sa femme Susanna, son Maître le Comte Almaviva, ses nombreux créanciers et de nombreuses femmes affirmant qu'il est le père de leurs enfants. Figaro, maintenant âgé mais toujours aussi rusé et intelligent, répertorie ses nombreuses prouesses dans un long aria. Pendant ce temps, le Comte Almaviva est engagé dans un plan secret pour vendre le célèbre collier de la Reine (celui de Marie-Antoinette !) à l'Ambassadeur d'Angleterre, de manière à faire disparaître de France cet objet compromettant. Le Comte, explique Beaumarchais, est séparé de son épouse Rosina en raison de sa liaison avec Cherubin des années auparavant. Bien que Cherubin soit maintenant mort, Rosina lui donna un fils, Léon. Léon veut épouser

Florestine, fille illégitime d'Almaviva, mais le Comte a interdit cette union pour se venger de l'infidélité de sa femme et a promis Florestine à son ami Patrick Honoré Bégearss.

Figaro et Susanna font enrager le comte en l'avertissant que le fidèle Bégearss est en fait un espion révolutionnaire. Figaro est licencié, mais surprend Bégearss et son serviteur, Wilhelm, qui préparent un complot pour arrêter le Comte ce soir-là à l'ambassade de Turquie lorsqu'il vendra le collier de la Reine à l'Ambassadeur d'Angleterre. Beaumarchais explique ses intentions à Marie-Antoinette: Figaro arrêtera les bandits dans leur entreprise, les jeunes amants seront autorisés à se marier, et la Reine sera libérée et embarquée sur un navire à destination du Nouveau Monde, où lui, Beaumarchais, sera là pour la divertir.

La Comtesse plaide auprès du Comte l'union de Léon et de Florestine, «aidée» hypocritement (et donc inutilement) par

Bégearss, mais le Comte la méprise. Dans un magnifique jardin, les amants chantent un duo, repris par Beaumarchais et Marie-Antoinette qui s'embrassent presque. Ils sont interrompus par le Roi qui, enragé, défie Beaumarchais en duel. Après un bref coup d'épée, le roi passe au travers de Beaumarchais, mais la blessure n'a aucun effet car ils sont tous déjà morts. Les fantômes trouvent cela hilarant et s'amuse à se poignarder.

Beaumarchais change de décor avec l'Ambassade de Turquie, pour une fête déchaînée organisée par l'Ambassadeur Suleyman Pasha. Bégearss prépare ses hommes à arrêter le Comte, mais Figaro infiltre le complot, déguisé en danseuse. Profitant de la représentation scandaleuse de la chanteuse turque Samira, Figaro vole le collier au Comte avant que la vente puisse avoir lieu et s'enfuit, poursuivi avec fureur par tous les autres.

Acte II

Beaumarchais met en place le début du second acte. Figaro est de retour, mais à la surprise de Beaumarchais et à l'amusement des Fantômes, il s'oppose à l'intention de de

l'auteur de rendre le collier à la Reine, car il veut le vendre pour aider les Almaviva à s'échapper. Pour remettre le sujet sur la bonne voie et malgré le danger qu'il

encourt, Beaumarchais entre lui-même dans l'opéra et force Figaro à assister au procès à charge contre Marie-Antoinette.

Le Comte, influencé par les souhaits de son épouse, annule l'offre de la main de sa fille à Bégearss. Bien que Figaro lui donne le collier, Bégearss enrage et envoie les Espagnols dans la prison où Marie-Antoinette est retenue. Mais, à cause de son entrée dans l'opéra, les pouvoirs de Beaumarchais ont disparu: il est affaibli et incapable d'empêcher l'arrestation, mais lui et Figaro parviennent finalement à s'échapper.

En prison, le Comte réalise sa sottise et se réconcilie avec son épouse, Florestine et Léon. Beaumarchais et Figaro arrivent à la prison pour tenter de sauver les Almaviva, mais ce sont la Comtesse, Susanna et Florestine qui élaborent un plan: utiliser leurs ruses féminines contre le pauvre Wilhelm, leur geôlier, lui voler ses clés, déverrouiller leur cellule et, après l'avoir enfermé à l'intérieur, tenter de fuir. Bégearss et les soldats semblent empêcher

leur fuite avec la Reine et Bégearss annonce féroce que Wilhelm sera également exécuté pour son échec. Figaro dénonce Bégearss aux révolutionnaires, révélant qu'il a gardé le collier plutôt que de l'utiliser pour nourrir les pauvres et qu'il est secondé par Wilhelm.

Bégearss est arrêté en tant que traître à la Révolution, les Almaviva s'enfuient et Beaumarchais, après avoir fait ses adieux à sa création préférée (à savoir Figaro), se voit remettre les clés de la cellule de la Reine et procède à la réalisation de son plan. Mais la Souveraine refuse de laisser Beaumarchais changer le cours de l'histoire. Le pouvoir de son amour l'a aidée à accepter son destin et il l'a en fait libérée de sa propre peur et de son chagrin qui l'ont maintenue comme un fantôme sur la Terre. Elle est maintenant libre de déclarer son propre amour pour Beaumarchais. Les événements continuent donc selon la trame du destin: la Reine est exécutée. Figaro, Susanna et les Almaviva s'enfuient en Amérique. Marie-Antoinette et Beaumarchais peuvent enfin être unis au paradis...

Inhalt

Akt I

In Versailles am Hof Ludwigs XVI. versammeln sich die Fantome im Petit Trianon, dem Theater der Königin. Der König ist so gelangweilt und apathisch, dass ihn sogar die Liebeserklärung Beaumarchais an die Königin völlig gleichgültig lässt. Aber auch Marie-Antoinette reagiert auf dieses Geständnis überhaupt nicht, da sie viel zu sehr von den Gedanken an ihre Hinrichtung verfolgt wird. Da verkündet Beaumarchais seine Absicht, das tragische Schicksal der Herrscherin mithilfe seiner neuen Oper Ein Figaro für Antonia zu ändern.

Beaumarchais stellt die Figuren dieser Oper in der Oper vor. Die Handlung spielt während der Französischen Revolution zwanzig Jahre nach den Ereignissen der Hochzeit des Figaro. Figaro tritt auf, verfolgt von seiner Frau Suzanne, seinem Herrn dem Grafen Almaviva, mehreren Gläubigern und vielen Frauen, die behaupten, er sei der Vater ihrer Kinder.

Trotz seines fortgeschrittenen Alters ist Figaro so schlau und intelligent wie eh und je. In einer langen Arie zählt er seine

vielen Heldentaten auf. Währenddessen schmiedet Graf Almaviva einen geheimen Plan: Das berühmte Halsband der Königin Marie-Antoinette soll an den britischen Botschafter verkauft werden, damit dieses kompromittierende Schmuckstück aus Frankreich verschwindet. Beaumarchais erklärt, dass sich der Graf von seiner Frau Rosina wegen ihrer viele Jahre zurückliegenden Affäre mit Chérubin getrennt hat. Chérubin ist nun zwar tot, aber aus der Liaison mit Rosina entstammte ein Sohn namens Léon. Dieser möchte Florestine, Almavivas uneheliche Tochter, heiraten, doch der Graf hat diese Verbindung aus Rache für die Untreue seiner Frau verboten und das Mädchen stattdessen seinem Freund Patrick Honoré Bégearss versprochen. Figaro und Suzanne warnen den Grafen vor dem vermeintlich treuen Bégearss, den sie beschuldigen, ein Spion der Revolution zu sein. Aufs Äußerste erzürnt, entlässt Almaviva Figaro daraufhin. Als Bégearss und sein Diener Wilhelm ein Komplott schmieden, werden sie von Figaro belauscht, der erfährt, dass der Graf in dieser Nacht in der türkischen

Botschaft beim Verkauf des Schmuckstücks an den britischen Botschafter verhaftet werden soll. Beaumarchais erklärt Marie-Antoinette seine Absichten: Figaro soll die Banditen bei ihrem Vorhaben festnehmen, die jungen Liebenden werden heiraten dürfen, und die Königin wird befreit und auf ein Schiff in die Neue Welt gebracht, wo er, Beaumarchais, für ihre Unterhaltung sorgen wird.

Die Gräfin setzt sich beim Grafen für die Hochzeit von Léon und Florestine ein, wobei sie scheinheilig (und damit unnötigerweise) von Bégearss „unterstützt“ wird, aber der Graf verachtet sie nur. In einem prachtvollen Garten singen die Liebenden ein Duett, das von Beaumarchais und Marie-Antoinette aufgegriffen wird, wobei es fast zu einem Kuss kommt. Sie werden vom König unterbrochen, der

Akt II

Beaumarchais bereitet alles für den Beginn des zweiten Aktes vor. Figaro ist zurück, aber zu Beaumarchais' Überraschung und zur Belustigung der Geister widersetzt er sich der Absicht des Autors, der Königin das Halsband zurückzugeben, weil er es verkaufen will, um den Almavivas zur

Beaumarchais wütend zum Duell fordert und ihn mit seinem Schwert durchbohrt. Doch die Verwundung bleibt ohne Konsequenzen, da alle bereits tot sind. Die Geister finden das urkomisch und haben Spaß daran, sich gegenseitig zu erstechen.

Beaumarchais wechselt den Schauplatz, der zur türkischen Botschaft wird. Der Botschafter Süleyman Pascha gibt dort eine ausgelassenes Fest. Als Bégearss seine Männer auf die Verhaftung des Grafen vorbereitet, mischt sich Figaro als Tänzerin verkleidet unter die Gäste. Während die skandalöse Darstellung der türkischen Sängerin Samira die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zieht, stiehlt Figaro dem Grafen das Halsband, noch bevor der Verkauf stattfinden kann, und flieht, von allen wütend verfolgt.

Flucht zu verhelfen. Um dem Geschehen wieder die richtige Richtung zu geben, greift nun Beaumarchais trotz der Gefahr, in die er sich dadurch begibt, selbst in die Handlung ein und zwingt Figaro, dem Prozess gegen Marie-Antoinette beizuwohnen.

Von den Wünschen seiner Frau beeinflusst, zieht der Graf das Angebot zurück, Bégearss die Hand seiner Tochter zu geben. Obwohl Figaro Bégearss das Halsband gibt, ist dieser erzürnt und schickt die Spanier in das Gefängnis, in dem Marie-Antoinette festgehalten wird. Da Beaumarchais nun selbst in der Oper agiert, hat er seine Macht verloren: Geschwächt und unfähig, die Verhaftung zu verhindern, gelingt ihm und Figaro aber schließlich die Flucht.

Im Gefängnis erkennt der Graf seinen Irrtum und versöhnt sich mit seiner Frau, Florestine und Léon. Beaumarchais und Figaro kommen zum Gefängnis, um zu versuchen, die Almadivas zu retten. Aber nicht die beiden Männer, sondern die Gräfin, Suzanne und Florestine schmieden einen Plan: Sie setzen ihre weibliche List gegen ihren Kerkermeister, den armen Wilhelm, ein, stehlen seine Schlüssel, schließen ihre Zelle auf und versuchen, nachdem sie ihn eingesperrt haben, zu fliehen. Bégearss und die Soldaten scheinen, ihre gemeinsame Flucht mit der Königin zu verhindern, und Bégearss verkündet wütend, dass auch Wilhelm für

sein Versagen hingerichtet werden soll. Doch Figaro verrät den Revolutionären, dass Bégearss die Halskette behalten hat, anstatt sie für die Armen zu verwenden. Er klagt auch Wilhelm als dessen Gehilfen an.

Bégearss wird als Verräter an der Revolution verhaftet, die Almadivas fliehen, und nachdem sich Beaumarchais von seiner liebsten Erfindung (nämlich von Figaro) verabschiedet hat, übergibt man ihm die Schlüssel zur Zelle der Königin, so dass er seinen Plan durchführen kann. Aber die Herrscherin lässt nicht zu, dass Beaumarchais den Lauf der Geschichte verändert. Die Kraft seiner Liebe hat ihr geholfen, ihr Schicksal zu akzeptieren, und befreite sie tatsächlich von ihrer Angst und ihrem Kummer, Gefühle, die sie als Fantom auf der Erde zurückhielten. Sie ist nun frei, ihrerseits Beaumarchais ihre Liebe zu erklären. So nehmen die Ereignisse ihren Lauf, wie sie das Schicksal bestimmt hat: Die Königin wird hingerichtet. Figaro, Suzanne und die Almadivas fliehen nach Amerika, und Marie-Antoinette kann mit Beaumarchais endlich im Paradies vereint sein.



Bégearss, The Ghosts of Versailles, 2019 Glimmerglass Festival



Of Rage and Remembrance

A documentary on John Corigliano's *Symphony N°1*, directed by Gerald Herman.

A rare insight into the heart and mind of a great American composer, John Corigliano

In 1988, at the height of the AIDS crises in the United States, composer John Corigliano wrote his *Symphony N°1*, as a tribute to his many close friends who died from that terrible plague. Today this symphony is considered one of the greatest symphonic works by any American composer.

While it is impossible to see or hear most classical composers explain their works in detail, *Of Rage and Remembrance* features a conversation between John Corigliano and conductor David Alan Miller wherein Corigliano explains the references and meaning of every theme of his symphony. As we follow his narrative, we also hear a stunning performance of the piece by the Albany Symphony Orchestra, under the direction of David Alan Miller.

De la Colère et du Souvenir

Un documentaire sur la *Symphonie N°1* de John Corigliano, réalisé par Gerald Herman.

Un éclairage plutôt rare au cœur de la passion et de l'esprit d'un grand compositeur américain, John Corigliano.

En 1988, au plus fort de la crise du sida aux États-Unis, le compositeur John Corigliano a écrit sa *Symphonie N°1*, en hommage à ses nombreux amis proches qui sont morts de ce terrible fléau. Aujourd'hui, cette symphonie est considérée comme l'une des plus grandes

œuvres symphoniques de tout compositeur américain.

Alors qu'il est impossible de voir ou d'entendre la plupart des compositeurs classiques expliquer leurs œuvres en détail, *Of Rage and Remembrance* (De la Colère et du Souvenir) présente une conversation entre John Corigliano et le chef d'orchestre David Alan Miller dans laquelle Corigliano explique les références et la signification de chaque thème de sa symphonie. En suivant son récit, nous assistons également à une étonnante interprétation de la pièce par l'Orchestre symphonique d'Albany, sous la direction de David Alan Miller.

Von Zorn und Erinnerung

Ein Dokumentarfilm von Gerald Herman über die 1. *Symphonie* von John Corigliano.

Ein eher seltener Einblick in die tiefste Leidenschaft und den Geist eines großen amerikanischen Komponisten.

Im Jahr 1988 auf dem Höhepunkt der AIDS-Krise in den Vereinigten Staaten schrieb der Komponist John Corigliano seine *Symphonie Nr.1* als Hommage an seine vielen engen Freunde, die an dieser schrecklichen Krankheit starben. Heute zählt dieses Musikstück zu

den größten symphonischen Werken eines amerikanischen Komponisten.

Während wir bei den meisten klassischen Komponisten weder sehen noch hören können, wie sie ihre Werke im Detail erklären, präsentiert *Of Rage And Remembrance* ein Gespräch zwischen John Corigliano und dem Dirigenten David Alan Miller, in dem Corigliano die Bezüge und die Bedeutung jedes Themas seiner Symphonie erläutert. Folgen wir seinen Ausführungen, wohnen wir auch einer beeindruckenden Interpretation des Stückes durch das Albany Symphony Orchestra unter der Leitung von David Alan Miller bei.



Marie-Antoinette being taken to her execution / Marie-Antoinette conduite à son exécution, William Hamilton, 1794



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

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alaracón, 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

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. Achievé 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

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 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.

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.



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.

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.

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



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.

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.

Contact: mecanat@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

Recorded on the 7th and 8th of December 2019
at the Royal Opera of Versailles.

Film director / *Réalisateur*: Olivier Simmonet
for OZANGO
Recording / *Enregistrement*: Denis Vautrin et
Benjamin Ribolet
Authoring DVD and Blu-Ray: Aurélien Plancher
French subtitles for *Of Rage and Remembrance* /
Subtitles for *The Ghosts of Versailles*: Richard Neel
Coproduction Opéra Royal / Château de Versailles
Spectacles, Festival de Glimmerglass (USA)

With the outstanding support of the ADOR and
M. Gerald Herman / *Avec le soutien exceptionnel*
de l'ADOR et de M. Gerald Herman.

Coproduction Opéra Royal / Château de Versailles
Spectacles, Festival de Glimmerglass (USA)
The Ghosts of Versailles Musique de John Corigliano,
livret de William Hoffman © G. Schirmer représenté
par Première Music Group.
English translation: Christopher Bayton
Deutsche Übersetzung: Silvia Berutti-Ronelt

Acknowledgments / Remerciements

This project would not have been possible without
the generous support of Paul Sekhri and Mark Gude,
Ann Ziff, and Carll Tucker and Jane Bryant Quinn.
My heartfelt thanks to them all.

*Ce projet n'aurait jamais vu le jour sans le généreux
soutien de Paul Sekhri et Mark Gude, Ann Ziff,
Carll Tucker et Jane Bryant Quinn.
Je les remercie du fond du cœur.*

– John Corigliano –

Château de
VERSAILLES
Spectacles

CHÂTEAU DE VERSAILLES



Glimmerglass
FESTIVAL

Collection Château de Versailles Spectacles
Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, 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

Couverture / Cover: © Vincent Alvarez – Gallery Stock; p. 6 E. Misch © Mark Bradley – Miller Photography, B. Schaefer © Simon Pauly; J. Latini © Alisa Innocenti; p. 6 K. Siembieda, C. Sanders, T. Perotta, J. Bryan, S. Britten, B. Wallin, P. Morgan © DR; p. 8, p. 19, p. 32 et p. 67 © Karli Cadel; p. 34 J. Corigliano © Jim Cooper; p. 38, p. 42, p. 54, p. 59 © Pascal Le Mée; p. 39 W. M. Hoffman © DR; p. 43 J. Lesenger © DR; p. 45 Les adieux à Louis XVI, Delaperche © Domaine Public; p. 48 J. Colaneri © DR; p. 68 G. Herman © DR; p. 69 Marie-Antoinette conduite à son exécution, 1794 © Domaine Public; p. 70 Opéra Royal © Thomas Garnier – EPV; p. 74 Richard Cœur de Lion, Opéra Royal © Agathe Poupeney; p. 76 Marie-Antoinette, Opéra Royal © Olivier Houeix – MBB; p. 80 Portrait de Marie-Antoinette © Domaine Public.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles

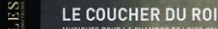


Samuel Mariño *soprano*
Filippo Mineccia *alto*

Marie Van Rijn
Orchestre de l'Opéra Royal

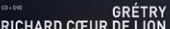


VALENTIN TOURNET
La Chapelle Harmonique

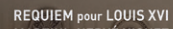


CD + DVD Bonus

Lully • Marais • Visée • Lalande
bapt Roussel, théorbe et direction



PIERRE NIQUET
Le Concert Spirituel



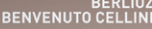
Le Concert Spirituel

Le Concert Spirituel

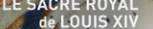


RAMEAU

GRADE 5

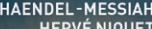


MISSA SALISBURGENSIS



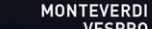
SÉBASTIEN DAUCÉ

Ensemble Correspondances
à La Pêche du QRM



Sandrine Plau, Anthea Pichanick

Krešimir Spicer, Božidar Smiljanić
Le Concert Spirituel



**VESPRO
DELLA BEATA VERGINE**

BARHAËI RICHON

RAPHAEL PICHON
Pygmalion, choir & orchestra



LA NAISSANCE DE L'OPÉRA CHEZ LES MÉDICIS

THE BIRTH OF OPERA AT THE MEDICI COURT

RAPHAEL PICHON
Pygmalion choir & orchestra



Marie-Antoinette, Alexandre Kucharski