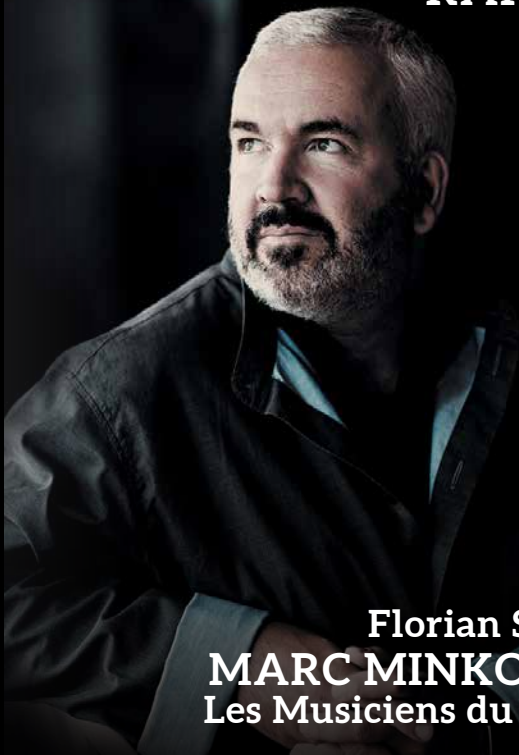


Château de
VERSAILLES
Spectacles

MUSiciens
DU LOUVRE
MARC MINKOWSKI 40 ANS

NOUVELLE SYMPHONIE RAMEAU



Florian Sempey
MARC MINKOWSKI
Les Musiciens du Louvre

NOUVELLE SYMPHONIE

Extraits d'œuvres de Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764)

63'18

Castor & Pollux

1 Ouverture 4'11

Zoroastre, 1749

2 Air tendre en rondeau 1'30

Les Paladins, 1757

3 Acte II - Entrée très gaye de troubadours 2'23

4 Acte II, Scène 6 - « Je puis donc me venger moi-même » • *Orcan* 3'11

5 Acte II, Scène 8 - Air de Furie 1'52

Les Indes Galantes, 1735

6 Entrée I - Le Turc généreux - Scène 6 - Air pour les esclaves africains 1'52

7 Entrée III - Les Fleurs - Premier Air pour Zéphire 1'05

8 Entrée III - Les Fleurs - Deuxième Air pour Zéphire 2'01

9 Entrée III - Les Fleurs - Air pour Borée et la Rose 1'20

10 Entrée II - Les Incas du Pérou - « Soleil, on a détruit tes superbes asiles »
Adoration du Soleil • Air pour les Incas • Loure en rondeau •
Gavottes pour les Péruviens et Péruviennes 13'38

Acanthe & Céphise ou La Sympathie, 1751

11 Ouverture 3'42

12 Acte II, Scène 6 - Entrée [des Chasseurs et des Chasseresses] 1'52

13 Acte II, Scène 6 - Rigaudons 1, 2 et 3 1'44

La Naissance d'Osiris, 1754

14 Air de musette 1'22

Dardanus, 1739

15 Acte IV, Scène 4 - « Voici les tristes lieux... Monstre affreux...
Quel bruit ! » • *Anténor* 5'41

Pygmalion, 1748

16 Scène 4 - Sarabande pour la Statue 2'55

Castor & Pollux,

17 Acte I, Scène 4 - Tambourins pour les Spartiates, 1754 1'49

18 Acte II, Scène 1 - « Nature, Amour, qui partagez mon cœur », 1737 3'32

19 Acte II, Scène 5 - Air très gai, 1754 2'25

20 Acte V, Scène 4 - Chaconne, 1754 5'03



Marc Minkowski & Les Musiciens du Louvre, Opéra Royal de Versailles

Marc Minkowski, direction Les Musiciens du Louvre

Florian Sempey, baryton

Violons I

Thibault Noally
Alexandrine Caravassilis
Bérénice Lavigne
Mario Konaka
Geneviève Staley-Bois
Catherine Fischer
Laurent Lagresle
Sayaka Ohira

Violons II

Nicolas Mazzoleni
Pablo Gutiérrez Ruiz
Paula Waisman
Alexandra Delcroix Vulcan
Agnieszka Rychlik
Julia Boyer

Altos

David Glidden
Stéphane Rougier
Joël Oechslin
Michel Renard

Violoncelles

Gauthier Broutin
Aude Vanackère
Vérène Westphal
Pierre Charles

Contrebasses

Michele Zeoli
Clotilde Guyon
Gautier Blondel

Flûtes

Annie Laflamme
Jean Brégnac

Hautbois

Emmanuel Laporte
Guillaume Cuiller
Daniel Lanthier
Claire Sirjacobs

Clarinettes

Christian Laborie
François Lemoine

Bassons

Jani Sunnarborg
Josep Casadella
Thomas Quinquenel
Nicolas André

Cors

Gilbert Cami Farras
Camille Lebrequier

Timbales

David Dewaste

Clavecin

Yoann Moulin

Rameau - Nouvelle Symphonie

Par Marc Minkowski

En 2002, pour fêter leurs vingt ans, Les Musiciens du Louvre avaient glissé entre deux représentations de *La Belle Hélène* un « gala Rameau » si intense et si joyeux que personne ne voulait en rester là. Notre éditeur de l'époque, Deutsche Grammophon, non plus. Ainsi naquit *Une symphonie imaginaire*, suite toute personnelle d'ouvertures, de préludes et de danses venus de ce gala primordial, à laquelle j'avais ajouté une transcription « maison » de la scène funèbre de *Castor & Pollux*, et une autre de *La Poule*.

Enregistrée en 2003, cette *Symphonie* était pour nous un bol d'air libre et joyeux après une saison épuisante. Nous ne nous attendions pas du tout à ce qu'elle devienne un tel phénomène, presque notre « signature » – vingt ans après, les organisateurs nous la réclament toujours,

nous la reprenons régulièrement, William Forsythe en a même tiré un ballet...

Or voici qu'au cours du sombre hiver 2020-2021, tous théâtres fermés, l'Opéra royal de Versailles est contraint d'annuler la Trilogie Mozart-Da Ponte que nous préparions depuis cinq ans. Catastrophe! Les solistes restent cloîtrés chacun dans son pays, le décor s'enrhume dans un entrepôt désert. Mais l'orchestre se trouve ainsi disponible, et le gouvernement qui interdit les manifestations en public permet les enregistrements « salle vide ». D'où la proposition généreuse de notre ami Laurent Brunner, le directeur de Château de Versailles Spectacles: et si nous profitons de cette semaine perdue pour faire un disque!

De fil en aiguille nous voici donc à discuter d'une « Symphonie imaginaire n°2 ». Projet excitant. Vite les partitions! –

le fleuve Rameau ne sera jamais sec. Après l'Ouverture visionnaire de *Zaïs* enregistrée en 2003, affrontons l'Ouverture pyrotechnique, dans tous les sens du terme, d'*Acanthe & Céphise*, ses violons en feu, ses cors et ses clarinettes en folie! Dans *Castor & Pollux*, dans *Zoroastre*, *Les Paladins*, *Pygmalion* ou *La Naissance d'Osiris*, tant de pages somptueuses nous appelaient, féroces ou tendres, subtiles ou ingénues, rares ou célèbres, surprenantes dans tous les cas, même pour nous qui les lisons et relisons depuis plus de trente ans. Si le venimeux Charles Collé promettait à Rameau l'oubli éternel, faute de bons livrets, la même année 1764 ses deux premiers biographes s'accordent au moins sur un point: rien n'égale son orchestre. « C'était un violon à la main qu'il composait toute sa musique », se souvient Hugues Maret.

« Rameau, comme symphoniste d'opéra, n'eut jamais de modèle, ni de rival », conclut Chabanon.

Mais pourquoi nous arrêter là? Pourquoi nous contenter d'un *bis repetita*? Entre sa première et sa deuxième symphonie, Gustav Mahler avait eu cette illumination: s'ouvrir à la voix. Imaginons une symphonie de Rameau *avec voix*. Avec cette voix de baryton-basse à laquelle le compositeur destinait la plus vaste scène soliste du siècle dans ses *Indes galantes*. La voix de Pollux, d'Orcan, d'Antéonor. La voix si éloquente et si douce à la fois de Florian Sempey – le Comte de notre *Figaro*, libre, forcément.

Voilà comment naquit cette *Nouvelle Symphonie* sur la scène de l'Opéra royal. Quelques mois plus tard, elle faisait ses premiers pas en public à La Chaise-Dieu. Pour elle aussi, ce n'était qu'un début.

Rameau - New Symphony

By Marc Minkowski

To mark their twentieth anniversary in 2002, Les Musiciens du Louvre added a “Rameau gala” between two performances of *La Belle Hélène* that was so intense and so joyful that no one wanted to leave it at that. Neither did Deutsche Grammophon, our record label at the time. And so was born *Une Symphonie Imaginaire*, a very personal suite of overtures, preludes and dances from the original gala, to which I had added a “home-made” transcription of the funeral scene from *Castor & Pollux*, and another from *La Poule*.

Recorded in 2003, this *Symphonie* was a breath of fresh air and joy for us after an exhausting season. We never expected it to become such a phenomenon, almost our ‘signature’ piece - twenty years on, organisers still ask us for it, we perform it

regularly, William Forsythe even made a ballet out of it...

During the dark winter of 2020-2021, with all theaters closed, the Royal Opera of Versailles was forced to cancel the Mozart-Da Ponte Trilogy that we had been preparing for five years. A disaster! The soloists remained cloistered in their own countries, the set locked away in a cold, deserted warehouse. But the orchestra was available, and while the government had prohibited public performances, “empty hall” recordings were allowed. Hence the generous proposal from our friend Laurent Brunner, the director of Château de Versailles Spectacles: what if we used this lost week to make a record!

One thing led to another, and we found ourselves discussing a “Symphonie Imaginaire n°2”. An exciting project. Quick, to the scores! – the well of Rameau

will never run dry. After the visionary Overture to *Zaïs* recorded in 2003, let's face the pyrotechnic (in every sense of the word) Overture to *Acanthe & Céphise*, with its flaming violins, its horns and clarinets going wild! In *Castor & Pollux*, in *Zoroastre*, *Les Paladins*, *Pygmalion* or *La Naissance d'Osiris*, so many sumptuous pieces came to mind: ferocious or tender, subtle or ingenuous, rare or famous, surprising in all cases, even for us, having pored over them for over thirty years. If the venomous Charles Collé promised Rameau eternal oblivion for his lack of good librettos, in the same year 1764, his two first biographers agree on at least one point: his orchestral work has no equal. “It was with a violin in his hand that he composed all his music,” recalls Hugues Maret. “As an operatic symphonist,

Rameau never had a mentor or a rival,” concludes Chabanon.

But why stop there? Why should we be satisfied with a repeat performance? Between his first and second symphonies, Gustav Mahler had an epiphany: to bring in the human voice. Let's imagine a Rameau symphony with a voice. A bass-baritone voice for which the composer intended the largest solo staging of the century in his *Indes Galantes*. The voice of Pollux, Orcan, Anténor. The voice of Florian Sempey, so eloquent and so sweet – the Count from our *Figaro*, available, of course.

This is how this *Nouvelle Symphonie* came to be born on the stage of the Royal Opera. A few months later, it made its first public appearance at La Chaise-Dieu. For the Symphony too, it was just the beginning.

Rameau - Neue Symphonie

Von Marc Minkowski

Im Jahr 2002 hatten Les Musiciens du Louvre zur Feier ihres zwanzigjährigen Bestehens zwischen zwei Aufführungen von *La Belle Hélène* eine „Rameau-Gala“ eingeschoben, die so intensiv und fröhlich war, dass sich niemand damit begnügen wollte. Auch unser damaliger Verleger, die Deutsche Grammophon, tat dies nicht. So entstand *Une symphonie imaginaire*, eine ganz persönliche Suite von Ouvertüren, Präludien und Tänzen aus dieser Ur-Gala, zu der ich eine „hausgemachte“ Transkription der Trauerszene aus *Castor et Pollux* und eine weitere aus *La Poule* hinzufügte.

Die 2003 eingespielte *Symphonie* war für uns ein freudiger, freier Impuls nach einer anstrengenden Saison. Wir hatten keineswegs erwartet, dass sie zu einem solchen Phänomen, fast zu unserem „Markenzeichen“ werden würde - zwanzig Jahre später verlangen die Veranstalter immer noch nach ihr, wir führen sie regelmäßig auf, William

Forsythe hat sogar ein Ballett aus ihr gemacht...

Im trostlosen Winter 2020-2021 war die Opéra royal de Versailles gezwungen, die Mozart-Da Ponte-Trilogie, die wir seit fünf Jahren vorbereitet hatten, abzusagen, da alle Theater geschlossen waren. Was für eine Katastrophe! Die Solisten blieben in ihrem jeweiligen Land gefangen, das Bühnenbild verkühlte sich in einem verlassenen Lagerhaus. Aber das Orchester stand so zur Verfügung, und die Regierung, die öffentliche Veranstaltungen untersagte, erlaubte Aufnahmen in „leeren Sälen“. Daher der großzügige Vorschlag unseres Freundes Laurent Brunner, dem Leiter von Château de Versailles Spectacles: Wie wäre es, wenn wir diese entgangene Woche nutzen würden, um eine CD aufzunehmen?

Und so kam es, dass wir über eine „Imaginäre Symphonie Nr. 2“ diskutierten. Ein spannendes Projekt. Her mit

den Partituren! - Der Rameau-Fluss wird nie trocken sein. Nach der im Jahr 2003 aufgenommenen visionären Ouvertüre zu *Zaïs* wollen wir die pyrotechnische (im wahrsten Sinne des Wortes) Ouvertüre zu *Acanthe et Céphise* mit ihren brennenden Geigen, Hörnern und Klarinetten in Angriff nehmen. In *Castor et Pollux*, *Zoroastre*, *Les Paladins*, *Pygmalion* oder *La Naissance d'Osiris* lockten uns so viele prächtige Seiten, wild oder zärtlich, subtil oder einfältig, selten oder berühmt, in jedem Fall überraschend, sogar für uns, die wir sie seit mehr als dreißig Jahren immer wieder lesen. Während der erbitterte Charles Collé Rameau mangels guter Libretti ewiges Vergessen versprach, waren sich seine beiden ersten Biografen im selben Jahr 1764 zumindest in einem Punkt einig: Nichts kommt seinem Orchester gleich. „Er komponierte seine gesamte Musik mit einer Geige in der Hand“, erinnert sich Hugues Maret. „Als Opernsymphoniker hatte Rameau nie

ein Vorbild oder einen Rivalen“, schloss Chabanon.

Aber warum belassen wir es dabei? Warum begnügen wir uns mit einer *bis repetita*? Zwischen seiner ersten und seiner zweiten Symphonie hatte Gustav Mahler diese Erleuchtung: sich der Stimme zu öffnen. Stellen wir uns eine Symphonie von Rameau *mit Stimme* vor. Mit der Stimme eines Bassbaritons, der der Komponist in seinen *Indes galantes* die größte Solistenszene des Jahrhunderts zugeordnet hatte. Die Stimme von Pollux, Orkan, Antéonor. Die so eloquente und zugleich so sanfte Stimme von Florian Sempey - der Graf in unserem *Figaro*, natürlich frei.

So entstand diese *Neue Symphonie* auf der Bühne der Königlichen Oper. Einige Monate später wurde sie zum ersten Mal in La Chaise-Dieu öffentlich aufgeführt. Doch auch für sie war dies erst der Anfang.

Rameau et l'Art de l'Orchestre

Par Thomas Soury



Face à face : Rameau & Lully, d'après Caffieri et Cochin, gravés par Saint Aubin, 1760 & 1770

Durant la première moitié du XVIII^e siècle, la musique instrumentale fut souvent mal reçue en France, sans doute en raison d'un fort attachement au principe de la *mimesis*. Une musique sans paroles, sans « dessein » se concevait difficilement. Les compositeurs se risquant à ce répertoire se voyaient alors accusés de céder aux sirènes de la musique italienne plus détachée de l'imitation. Cependant, le célèbre « Sonate, que me veux-tu ? » de Fontenelle résuma un peu facilement la situation, laissant courir l'idée que les Français étaient foncièrement hostiles à toute musique instrumentale et à la musique symphonique en particulier. Certes, la symphonie, genre dérivé de la *sinfonia* italienne, ne se développa véritablement en France que durant la seconde moitié du siècle, lorsque la musique européenne gagna les faveurs du public.

Pour autant, il serait incorrect d'imaginer que les Français découvrirent la musique symphonique dans les sociétés de concert grâce au répertoire étranger venant d'Italie et de Mannheim puisque le public la fréquentait depuis longtemps à l'Opéra. Contrairement à l'opéra italien qui, à l'exception de l'ouverture, s'était vidé des séquences symphoniques, l'opéra français permettait d'entendre de la musique orchestrale à l'Académie royale de musique, bien avant l'ouverture du Concert Spirituel en 1725. Cette importance de la musique instrumentale dans l'opéra et le ballet français est d'ailleurs certainement ce qui freina en partie le développement d'un répertoire symphonique indépendant en France. Dès *Cadmus et Hermione*, leur premier essai en 1673, Quinault et Lully réservèrent des passages pour l'orchestre seul. Il s'agissait

alors d'intégrer au nouveau genre de la tragédie en musique les épisodes chorégraphiques du ballet de cour et des intermèdes des comédies-ballets qui avaient tant plu. Aussi, chaque acte comportait-il un divertissement permettant le déploiement des personnages collectifs incarnés par le chœur et les danseurs. Les airs de danses constituaient ainsi le plus important matériau symphonique de l'opéra français. Par ailleurs, l'intérêt pour les épisodes merveilleux en lien avec l'usage fréquent de la machinerie favorisa le développement d'un autre type de symphonie illustrant par la musique ce qui se jouait visuellement sur le théâtre. Tempêtes, sommeils ou bruits de guerre émaillaient la partition de chaque opéra et étaient une nouvelle occasion pour les compositeurs de montrer leur science orchestrale. En outre, loin de se limiter à la fonction d'accompagnement, de soutien harmonique de la voix, l'orchestre de l'opéra français prenait aussi une place non négligeable dans de multiples configurations vocales : airs, ensembles, chœurs mais aussi récitatifs accompagnés. Son usage n'était donc pas

stéréotypé comme chez les Italiens qui se servaient de l'orchestre quasi-exclusivement dans les arias, mais dépendait d'un choix esthétique de la part des compositeurs, faisant de l'orchestre un véritable outil dramaturgique, plantant le décor et rehaussant les affects. En soulignant certains vers du poème grâce à l'orchestre, les musiciens dessinaient la psychologie de leurs personnages.

Toutefois, la conception lulliste de l'opéra, faisant de la déclamation vocale le principal discours dramatique, empêchait l'orchestre d'être trop envahissant. En cela, l'arrivée de Rameau à l'Académie royale de musique en 1733 avec *Hippolyte et Aricie*, constitua une rupture dans la continuité. Sa première tragédie en musique, à l'origine de la querelle des lullistes et des ramistes, divisa le public. Les conservateurs trouvèrent que l'idole de Lully était profanée par un compositeur trop savant. On reprocha à Rameau d'incorporer trop de musique dans sa partition – de quoi faire dix opéras selon Campra – et de ne pas respecter les paroles alors même que le compositeur suivait le modèle lulliste à

la lettre. Le traitement orchestral dans *Hippolyte et Aricie* et *Les Indes galantes* n'était pourtant pas radicalement différent des œuvres précédentes et certaines pages de Montéclair, de Mouret ou de Rebel et Francœur préfiguraient déjà Rameau. Cependant, l'usage immodéré de la symphonie, en particulier dans les séquences vocales, était sans conteste une réelle nouveauté. L'inventivité mélodique associée à une harmonie savante, le développement de la virtuosité instrumentale achevèrent de positionner Rameau comme un novateur dès le début de sa carrière.

Après l'orage occasionné par la création d'*Hippolyte et Aricie*, Rameau s'attaqua pour son deuxième opus au genre plus léger du ballet, dans l'espoir sans doute de calmer l'animosité des lullistes braqués sur l'évolution de la tragédie. Mais, *Les Indes galantes*, créées en 1735, obtinrent le même accueil partagé. Par la suite, si le livret de *Castor et Pollux* (1737) par Gentil-Bernard fut apprécié et permit à l'œuvre d'obtenir un certain succès, celui de *Dardanus* (1739), du jeune Leclerc de La Bruère, fut trouvé

tellement invraisemblable que la pièce chuta. Amer, Rameau se mit en retrait pendant plusieurs années. La seconde partie de sa carrière qui s'ouvre au milieu des années 1740 fut plus sereine. En effet, Rameau gagna en reconnaissance et fut nommé compositeur du roi après avoir honoré plusieurs commandes pour la cour en 1745. En outre, son style complexe commençait à devenir le goût dominant dans la France musicale de Louis XV. L'acte de ballet *Pygmalion* créé en 1748 devint rapidement un des grands succès de l'Opéra de Paris. L'année suivante, sa tragédie *Zoroastre*, sur un poème de son proche collaborateur Louis de Cahusac, défraya encore la chronique. Bien sûr, quelques lullistes râleurs étaient encore là pour s'insurger contre cette musique trop sophistiquée à leurs yeux, mais l'œuvre marqua surtout le public par le traitement nouveau du sujet (l'opposition manichéenne des forces du bien et du mal, la dimension philosophique franc-maçonne) et la suppression du traditionnel prologue remplacé par une ouverture programmatique.

Rameau était alors au sommet de sa carrière et pas une saison ne passait sans que plusieurs de ses ouvrages soient programmés à l'Académie royale de musique. En 1751, il fut naturellement désigné pour composer une œuvre de circonstance en l'honneur de la naissance du duc de Bourgogne (*Acante et Céphise*). Cependant, la Querelle des Bouffons, qui sévit à Paris entre 1752 et 1754, opposant l'*opera buffa* italien et l'opéra français, freina Rameau, considéré comme le représentant de la tradition française. Dès lors, le compositeur s'éloigna de l'agitation parisienne pour se consacrer à ses ouvrages théoriques ou répondre à des commandes pour la cour avide de petites pièces musicales. *La Naissance d'Osiris*, représentée en 1754 à Fontainebleau pour la naissance du duc de Berry (futur Louis XVI), est un de ces ouvrages mineurs mais non sans charme. La même année, Rameau révisa profondément *Castor et Pollux*. Cette seconde version triompha à Paris et permit d'éclipser les Bouffons italiens, mais l'opéra français sérieux n'était plus autant goûté du public. En revanche,

l'opéra-comique ouvrait une nouvelle voie à l'opéra de langue française. Sensible à cette nouvelle esthétique, Rameau proposa en 1760 avec *Les Paladins* une synthèse des différentes traditions lyriques françaises et italiennes. Dans cette comédie-ballet fantasque, le compositeur renouvelait profondément son écriture. Malheureusement, l'œuvre ne convainquit pas le public, offensé par le mélange du comique et du tragique. Malgré l'échec de sa dernière création parisienne et l'arrêt brutal des répétitions des *Boréades* prévus pour la cour, Rameau resta adulé du public et reconnu comme le plus grand compositeur de la nation. Après sa mort en 1764, ses opéras continuèrent d'être régulièrement représentés à l'Académie royale de musique, côtoyant les ouvrages nouveaux de Gluck, Piccinni et Salieri. Si la musique vocale de Rameau, en particulier son récitatif, suscita la réserve de certains critiques posthumes, tout le monde, en revanche, s'accordait à encenser l'écriture orchestrale de celui qui était unanimement consacré comme le premier compositeur français moderne.

Les pièces du présent enregistrement des Musiciens du Louvre, en plus d'illustrer la carrière mouvementée du compositeur à travers certaines œuvres emblématiques, révèlent l'évolution de Rameau en matière de musique symphonique. Il suffit pour s'en convaincre d'observer le chemin parcouru entre l'ouverture de *Castor et Pollux* (1) et celle d'*Acante et Céphise* (11). La première respecte le modèle lulliste de l'ouverture à la française, avec tout de même une certaine fantaisie dans l'écriture accidentée du thème fugué de la deuxième partie. Mais, l'orchestre, présentant une disposition à quatre parties à la française (violons, hautes-contre, tailles, basses), reste encore sage. La seconde ouverture est un tableau multicolore, une explosion de timbre. Symphonie à programme décrivant des réjouissances populaires (les quatre mouvements peignent les «vœux de la nation», le «tocsin», un «feu d'artifice» et une «fanfare»), elle convie une impressionnante palette orchestrale (flûtes, clarinettes, trompettes, cors, percussions et cordes). De plus, dans le «feu d'artifice», l'écriture de Rameau s'écarte

d'une conception contrapuntique traditionnelle au profit d'une conception timbrique que ne renieraient pas certains compositeurs du XX^e siècle, tels Stravinsky ou Berg.

Il serait mesquin de rabaisser l'originalité de cette page au motif que la musique en est imitative, car, à l'instar de toute musique d'opéra, sa vocation est d'être au service d'un propos dramatique. L'orchestre de Rameau est ainsi entièrement dévolu à décrire la psyché des personnages et les affects mis en scène, bien que le compositeur, décrit par ses contemporains comme un harmoniste obsédé par les sons, garde encore aujourd'hui l'image d'un musicien peu tourné vers le théâtre. L'accompagnement orchestral est particulièrement efficace pour magnifier le sens des paroles des grands monologues, que d'aucuns trouveront faibles. N'est-ce pas grâce à l'orchestre que Huascar, dans *Les Incas du Pérou des Indes galantes*, révèle sa stature brillante de grand prêtre en même temps que sa noirceur d'amant éconduit (10)? N'est-ce pas l'agitation des violons qui traduit le dilemme de

Pollux, refoulant ses sentiments pour Téléaire, dans l'air «Nature, amour qui partagez mon cœur» (18)? De même, le rythme implacable de l'orchestre dans «Monstre affreux, monstre redoutable» de *Dardanus* (15) reflète le destin malheureux d'Antéonor. Et, le vacarme orchestral qui s'ensuit est autant la représentation de la tempête sur scène que l'expression des tourments intérieurs du personnage. Quant au monologue «Je puis donc me venger moi-même» dans *Les Paladins* (4), c'est encore une fois l'orchestre, par les folles syncopes des violons et le timbre à la fois lugubre et moqueur des bassons, qui décrit le mieux les hésitations d'Orcan, partagé entre sa peur et son désir de vengeance.

Du côté des airs de danse, la diversité des caractères convoqués dans cette «nouvelle symphonie imaginaire» montre aussi tout le savoir-faire du compositeur à transmettre une émotion en seulement quelques minutes de musique. Qu'il s'agisse de l'évocation des Troubadours et des Furies des *Paladins* (3, 5) ou des Spartiates de *Castor et Pollux* (17) à l'énergie et au swing communicatifs, des

Esclaves africains dans l'acte turc des *Indes galantes* que l'on imagine danser lourdement avec leurs chaînes aux pieds, des Bergers à la rusticité raffinée venus se réjouir de la naissance de leur prince dans *La Naissance d'Osiris* (14) ou de la Statue de Pygmalion dansant une sarabande amoureuse (18), la musique de Rameau colle à ses personnages et aux situations dramatiques. Le charme est d'autant plus grand que les moyens sont modestes: là un accent rythmique déplacé ou un silence surprenant, ici des cordes en pizzicati figurant les luths des ménestrels, un bourdon imitant les instruments pastoraux, plus loin une flûte suave ou un basson goguenard. Parfois, la musique est tellement picturale qu'elle contient en elle le geste chorégraphique et permet le développement naturel d'un ballet narratif. C'est le cas notamment de celui des Fleurs, qui met en scène l'enlèvement d'une rose par Borée (7, 8, 9) dans la troisième entrée des *Indes galantes*, ou de la chaconne de *Castor et Pollux* qui décrit la fête de l'univers (20). Planètes et Constellations y célèbrent les deux frères réunis.

Sans doute, est-ce à l'écoute de certaines de ces pages que le maître de ballet, Jean-Georges Noverre, qui militait pour une danse théâtrale, reconnaissait Rameau comme le premier chorégraphe français: «c'est aux traits et aux conversations spirituelles qui règnent dans ses airs que la danse doit tous ses progrès» disait-il dans ses *Lettres sur la danse* en 1760. Mais loin de se limiter aux progrès de la danse, Rameau développa considérablement les possibilités de son orchestre. Bien entendu, en cette première moitié de XVIII^e siècle, l'orchestre de l'Opéra de Paris n'a pas les dimensions d'un ensemble symphonique post-wagnérien. Néanmoins, il est déjà imposant. Cinq flûtes et hautbois, cinq bassons, une trompette, une paire de timbales, plus d'une trentaine de cordes et le clavecin le composent au début des années 1740 – ce qui diffère peu de l'instrumentarium et des effectifs de la période lulliste. Souvent, la musette ou les cors exécutés par des musiciens surnuméraires, se joignent à l'ensemble, ce dont Rameau, en musicien coloriste, ne se prive pas. À partir des années 1750, le

cor est d'ailleurs de plus en plus convié dans ses opéras, en particulier dans *Les Paladins* en 1760, année où deux cornistes sont titularisés. À la différence d'un Jean-Sébastien Bach devant adapter sans cesse l'écriture de ses cantates en fonction des instrumentistes à disposition, Rameau eut la chance de travailler avec un orchestre institutionnel aux effectifs constants. Aussi, cette stabilité lui permit-elle d'expérimenter des combinaisons instrumentales originales et de pousser les instrumentistes dans leurs retranchements alors même que la facture de certains instruments, notamment chez les vents, ne s'était pas encore perfectionnée. Outre l'augmentation de la virtuosité instrumentale, l'apport notable de l'orchestration ramiste réside également dans le détachement progressif de certains timbres à l'imitation. En effet, la rhétorique musicale baroque associait souvent un instrument à un climat, un lieu ou un personnage. Le hautbois et la musette peignaient les ambiances pastorales, la flûte imitait la douceur ou les oiseaux, la trompette les scènes de guerre ou de victoire, le cor les scènes de chasse.

Or, si Rameau continue de peindre par le timbre, il utilise souvent les instruments pour leur son propre, sans chercher à imiter. Sur l'ensemble de ses opéras, le basson et le cor sont sans conteste les instruments qui se sont le plus émancipés de leur rôle descriptif. Le goût pour les timbres se manifeste également chez Rameau par l'emploi d'instruments nouveaux comme la clarinette dans *Zoroastre* en 1749. Premier Français à l'utiliser dans l'orchestre, Rameau récidive en 1751 avec *Acante et Céphise* qui contient de nombreuses pages pour l'instrument, telle cette entrée des Chasseurs et Chasseresses caractéristique du style galant fleurissant en ce milieu de XVIII^e siècle (12).

La musique baroque est souvent perçue comme un répertoire laissant une grande liberté d'instrumentation à l'interprète.

Une mauvaise appréhension des sources en est souvent la cause. D'un côté, les partitions imprimées destinées aux amateurs, proposant des instrumentations *ad libitum* pour toucher un large public, insinuent qu'un hautbois peut se substituer à la flûte ou au violon; de l'autre, les sources destinées aux musiciens professionnels – qui n'ont pas besoin d'explication – sont avares d'indication. Or, l'absence de consigne instrumentale dans les sources ne signifie pas que les compositeurs baroques n'avaient pas d'exigence en matière d'instrumentation. Au contraire, les manuscrits autographes de Rameau, très précis, témoignent du soin avec lequel le compositeur pensa l'art de l'orchestration. Un art qu'il sut, selon sa devise, cacher par l'art même.



*On voit dans ce Portrait le Célèbre Rameau,
Fils chéri d'Apollon, Rival de l'Italie:
Et qui par un Chemin nouveau
A sçu nous découvrir les Loix de l'Harmonie.*

Caricature de Rameau dans la Querelle des Bouffons,
gravée par Fayet, XVIII^e siècle

Rameau and the Art of the Orchestra

By Thomas Soury

During the first half of the eighteenth century, instrumental music was often poorly received in France, no doubt due to a strong attachment to the principle of mimesis. Music without words, without a “design”, was difficult to conceive. Composers who ventured into this repertoire were accused of giving in to the sirens of Italian music, which was more detached from imitation. However, Fontenelle's famous remark “Sonate, que me veux-tu?” (“Sonata, what do you want from me?”) summed up the situation a little too easily, leaving the idea that the French were fundamentally hostile to all instrumental music and to symphonic music in particular. It is true that the symphony, a genre derived from the Italian *sinfonia*, did not really develop in France until the second half of the century, when European music

gained public favour. However, it would be wrong to imagine that the French discovered symphonic music in concert society thanks to the foreign repertoire from Italy and Mannheim, since the public had long been frequenting it at the Opéra. In contrast to Italian opera, which, with the exception of the overture, had been emptied of symphonic sequences, French opera allowed orchestral music to be heard at the Académie Royale de Musique, long before the Concert Spirituel opened in 1725. This importance of instrumental music in French opera and ballet is certainly partly responsible for hampering the development of a symphonic repertoire in France. As early as *Cadmus et Hermione*, their first attempt in 1673, Quinault and Lully reserved passages for the orchestra alone. The aim was to integrate the choreographic

episodes of the court ballet and the interludes of the comédies-ballets that had been so popular into the new genre of tragedy in music. Thus, each act included an entertainment that allowed the cast of characters embodied by the chorus and dancers to be deployed. The dance arias thus constituted the most important symphonic material in French opera. In addition, the interest in fantastic sequences with the frequent use of machinery favoured the development of another type of symphony illustrating through music what was being played out visually on the stage. Storms, slumbers and the sounds of war peppered the score of each opera and were a new opportunity for composers to demonstrate their orchestral prowess. Moreover, far from being limited to the function of accompanying and harmonically

supporting the voice, the orchestra in French opera also played a significant role in a variety of vocal configurations such as arias, ensembles and choruses, and also accompanied recitatives. Its use was therefore not stereotypical in the Italian style, who used the orchestra almost exclusively in the arias, but depended on an aesthetic choice on the part of the composer, making the orchestra a real dramaturgical tool, setting the scene and enhancing the affects. By underscoring certain lines of the text with the orchestra, the musicians were drawing the psychology of their characters.

Lully's conception of opera, however, which made vocal declamation the main dramatic discourse, prevented the orchestra from being too intrusive. In this respect, Rameau's arrival at the Académie Royale de Musique in 1733

with *Hippolyte et Aricie* was a break in continuity. His earliest musical tragedy, which gave rise to the quarrel between the Lullistes and the Ramistes, divided the public. The conservatives felt that Lully's reputation was being profaned by a composer who was too learned. Rameau was criticised for incorporating too much music into his score – enough to make ten operas, according to Campra – and for not respecting the words, even though the composer followed the Lulliste model to the letter. The orchestral treatment in *Hippolyte et Aricie* and *Les Indes Galantes* was not, however, radically different from earlier works, and certain passages by Montéclair, Mouret or Rebel and Francœur already foreshadowed Rameau. However, his immoderate use of the symphony, particularly in the vocal sequences, was undoubtedly a real novelty. Melodic inventiveness associated with studied harmony and the development of instrumental virtuosity completed Rameau's position as an innovator from the beginning of his career.

After the storm caused by the première of *Hippolyte et Aricie*, Rameau tackled

the lighter genre of ballet for his second opus, no doubt in the hope of calming the animosity of the Lullistes who were focused on the evolution of tragedy. But *Les Indes Galantes*, which premiered in 1735, received the same mixed reception. Subsequently, while the libretto of *Castor et Pollux* (1737) by Gentil-Bernard was appreciated and allowed the work to achieve a certain success, the libretto of *Dardanus* (1739), by the young Leclerc de La Bruère, was found to be so implausible that the work was a failure. Bitterly, Rameau took a back seat for several years. The second part of his career, which began in the mid-1740s, was more serene. Indeed, Rameau gained recognition and was appointed King's Composer after fulfilling several commissions for the court in 1745. Moreover, his complex style was beginning to become the dominant taste in the musical France of Louis XV. The ballet *Pygmalion*, which premiered in 1748, quickly became one of the great successes of the Paris Opera. The following year, his tragedy *Zoroastre*, based on a poem by his close collaborator Louis de Cahusac, was again the talk of

the town. Of course, a few grumbling Lullistes remained in protest against this music, which was too sophisticated in their eyes, but the work made its mark on audiences primarily through the novel treatment of the subject (the Manichean opposition of the forces of good and evil, the masonic philosophical dimension) and the removal of the traditional prologue, replaced by a programmatic overture. Rameau was then at the height of his career and not a season went by without several of his works being programmed at the Académie Royale de Musique. In 1751, he was the natural choice to compose a special work in honour of the birth of the Duke of Burgundy (*Acante et Céphise*). However, the Querelle des Bouffons, which raged in Paris between 1752 and 1754, pitting Italian *opera buffa* against French opera, put the brakes on Rameau, who was seen as the representative of the French tradition. From then on, the composer moved away from the Parisian turmoil to devote himself to his theoretical works or to commissions for the court, which was eager for short

musical pieces. *La Naissance d'Osiris*, performed in 1754 at Fontainebleau for the birth of the Duke of Berry (the future Louis XVI), is one of these minor works, not without charm. In the same year Rameau made a thorough revision of *Castor et Pollux*. This second version triumphed in Paris and helped to eclipse the Italian Bouffons, but serious French opera had dwindled in popularity. On the other hand, opéra-comique opened up a new avenue for French-language opera. Sensitive to this new aesthetic, Rameau offered a synthesis of the various French and Italian operatic traditions in *Les Paladins* in 1760. In this whimsical comedy-ballet, the composer profoundly transformed his writing. Unfortunately, audiences were not impressed, offended by the mixture of comedy and tragedy. Despite the failure of his most recent Parisian première and the abrupt halt of rehearsals for *Les Boréades*, which was intended for the court, Rameau remained adored by the public and recognised as the nation's greatest composer. After his death in 1764, his operas continued to be performed regularly at the Académie

Royale de Musique, alongside new works by Gluck, Piccinni and Salieri. While Rameau's vocal music, especially his recitative, was met with reservations by some critics after his death, everyone agreed in praise of the orchestral writing of the man unanimously acknowledged as the first modern French composer.

The pieces on this recording by the Musiciens du Louvre, in addition to illustrating the composer's eventful career through certain iconic works, reveal Rameau's evolution in symphonic music. To prove this point, one only needs to observe the journey taken between the overture to *Castor et Pollux* (1) and that to *Acante et Céphise* (11). The former respects Lully's model of the French overture, with a certain amount of fantasy in the uneven writing of the fugal theme in the second part. But the orchestra, with its French-style four-part arrangement (violins, *haute-contras*, *tailles*, basses), is still adventurous. The second overture is a multicoloured tableau, an explosion of timbre. A symphony programme describing popular festivities (the four movements depict the “wishes of a

nation”, a “tocsin”, a “fireworks display” and a “fanfare”), it features an impressive orchestral palette (flutes, clarinets, trumpets, horns, percussion and strings). Moreover, in the “fireworks”, Rameau's writing departs from a traditional contrapuntal conception in favour of a timbral form that some 20th century composers, such as Stravinsky and Berg, would not disavow.

It would be mean-spirited to belittle the originality of this work on the grounds that the music is imitative, for, like all operatic music, its vocation is to serve a dramatic purpose. Rameau's orchestra is thus entirely devoted to describing the psyche of the characters and the affects on stage, although the composer, described by his contemporaries as a harmonist obsessed with sound, still retains the image of a musician little oriented towards the theatre. The orchestral accompaniment is particularly effective in magnifying the meaning of the great monologues, whose words some may find lacking. Is it not thanks to the orchestra that Huascar, in *Les Incas du Pérou* from *Les Indes galantes*, reveals his

brilliant stature as a high priest as well as his darkness as a spurned lover (10)? Is it not the restlessness of the violins that expresses Pollux's dilemma, repressing his feelings for Tellaire, in the aria “Nature, amour qui partagez mon cœur” (18)? Similarly, the relentless rhythm of the orchestra in “Monstre affreux, monstre redoutable” from *Dardanus* (15) reflects Antenor's unhappy fate. And the orchestral din that ensues is as much a representation of the storm on stage as it is an expression of the character's inner torment. As for the monologue “Je puis me venger moi-même” in *Les Paladins* (4), it is once again the orchestra, through the wild syncopations of the violins and the mournful and mocking timbre of the bassoons, that best describes Orcan's hesitations, torn between his fear and his desire for revenge.

As for the dance arias, the diversity of characters in this “new imaginary symphony” also demonstrates the composer's ability to convey emotion in just a few minutes of music. Whether it be the evocation of the Troubadours and Furies in *Les Paladins* (3, 5) or the

Spartans of *Castor et Pollux* (17) with their communicative energy and swing, the African Slaves in the Turkish act of the *Indes Galantes* who are imagined dancing heavily with their chains on their feet, Rameau's music fits the characters and the dramatic situations, from the refined rusticity of the shepherds who have come to rejoice in the birth of their prince in *La Naissance d'Osiris* (14) to the Statue of Pygmalion dancing an amorous sarabande (16). The charm is all the greater given that the methods are modest: a displaced rhythmic accent or a surprising silence, pizzicati strings representing minstrels' lutes, a drone imitating pastoral instruments, followed by a suave flute or a mocking bassoon. Sometimes the music is so pictorial that it contains the choreographic gesture within it and allows the natural development of a narrative ballet. This is notably the case with *Fleurs*, which depicts the abduction of a rose by Boreas (7, 8, 9) in the third entry of the *Indes Galantes*, or with the chaconne of *Castor et Pollux*, which describes the celebration of the universe (20).

The Planets and Constellations celebrate the two brothers together.

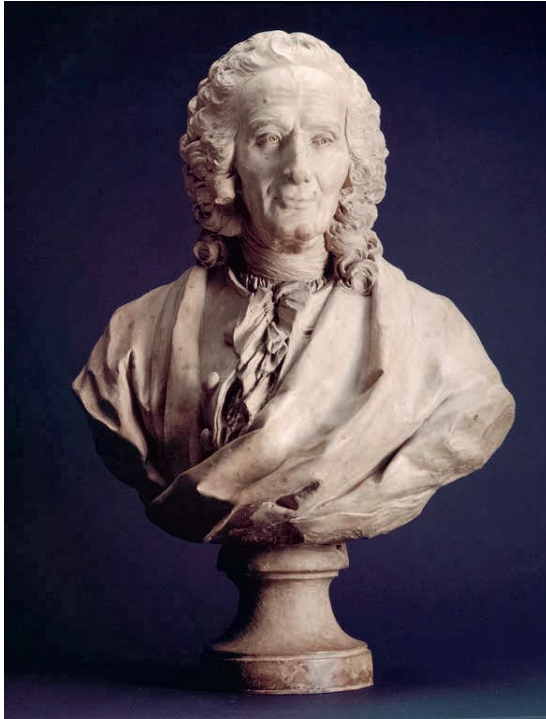
It was undoubtedly by listening to some of these passages that the ballet master, Jean-Georges Noverre, who argued in favour of theatrical dance, recognised Rameau as the first French choreographer: “it is to the features and witty conversations that reign in his arias that dance owes all its progress” he said in his *Lettres sur la danse* in 1760. But far from limiting himself to advancing the field of dance, Rameau considerably developed the possibilities of his orchestra. Of course, in this first half of the eighteenth century, the orchestra of the Paris Opéra did not have the dimensions of a post-Wagnerian symphonic ensemble. Nevertheless, it was already imposing. Five flutes and oboes, five bassoons, a trumpet, a pair of timpani, more than thirty strings and a harpsichord made up the orchestra in the early 1740s – which differs little from the instrumentation and number of players in Lully’s day. Often the musette or horns, played by extra musicians, were added to the ensemble, which Rameau, as a colourist musician, used

to the full. From the 1750s onwards, the horn played more and more of a part in his operas, particularly in *Les Paladins* in 1760, where two horn players are featured. Unlike Johann Sebastian Bach, who had to constantly adapt the writing of his cantatas according to the instrumentalists available, Rameau had the good fortune to work with an institutional orchestra of consistent size. This stability allowed him to experiment with original instrumental combinations and to push the instrumentalists to their limits, even though the construction of certain instruments, particularly the wind instruments, had not yet been perfected. In addition to improved instrumental virtuosity, the notable contribution of Rameau’s orchestration also lies in the progressive detachment of certain timbres from imitation. Baroque musical rhetoric often associated an instrument with a climate, a place or a character. The oboe and the musette painted pastoral atmospheres, the flute imitated sweetness or birds, trumpets were found in war or victory scenes, and horns in hunting scenes. However, while Rameau

continued to paint through timbre, he often used the instruments for their own sound, without seeking to imitate. In all of his operas, the bassoon and the horn are without question the instruments that are most emancipated from their descriptive role. Rameau’s taste for timbre is also evident in the use of new instruments such as the clarinet in *Zoroastre* in 1749. He was the first French composer to use it in the orchestra, and he followed suit in 1751 with *Acante et Céphise*, which contains numerous passages for the instrument, such as the entry of the Chasseurs et Chasseresses, characteristic of the galant style flourishing in the middle of the eighteenth century (12).

Baroque music is often perceived as a repertoire that leaves great freedom of instrumentation to the performer.

This is often due to a misunderstanding of the sources. On the one hand, printed scores intended for amateurs, proposing instrumentations *ad libitum* to reach a large audience, imply that an oboe can replace the flute or the violin; on the other hand, sources intended for professional musicians – which do not need explanation – are devoid of indication. However, the absence of instrumental instructions in the sources does not mean that Baroque composers did not have any requirements regarding instrumentation. On the contrary, Rameau’s handwritten manuscripts are very precise and bear witness to the care with which the composer thought about the art of orchestration. An art that he was able, in his own words, to conceal through art itself.



Buste de Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Caffieri, 1760

Rameau und die hohe Kunst des Orchesters

Von Thomas Soury

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Instrumentalmusik in Frankreich oft schlecht aufgenommen, was wahrscheinlich auf die starke Bindung an das Prinzip der *Mimesis* zurückzuführen ist. Eine Musik ohne Worte, ohne „Absicht“, erschien schwer vorstellbar. Komponisten, die sich an dieses Repertoire wagten, wurden beschuldigt, den Sirenen der italienischen Musik nachzugeben, die sich von der bloßen Nachahmung losgesagt hatte. Fontenelles berühmtes „Sonate, que me veux-tu?“ drückte die Problematik jedoch etwas zu leicht aus und ließ die Vorstellung entstehen, dass die Franzosen jeglicher Instrumentalmusik und insbesondere der Sinfoniemusik grundsätzlich ablehnend gegenüberstehen würden. Die Symphonie, ein von der italienischen *Sinfonia* abgeleitetes Genre, entwickelte sich in

Frankreich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als die europäische Musik die Gunst des Publikums gewann. Es wäre allerdings falsch anzunehmen, dass die Franzosen die symphonische Musik in den Konzertgesellschaften erst durch das ausländische Repertoire aus Italien und Mannheim entdeckten, da das Publikum diese Musik in der Oper schon lange pflegte. Im Gegensatz zur italienischen Oper, die sich bis auf die Ouvertüre von symphonischen Sequenzen entleert hatte, konnte man in der französischen Oper in der Académie royale de musique schon lange vor der Eröffnung des Concert Spirituel im Jahr 1725 Orchestermusik hören. Diese Bedeutung der Instrumentalmusik in der französischen Oper und im Ballett war im Übrigen sicherlich auch ein Grund dafür, dass die Entwicklung eines eigenständigen

symphonischen Repertoires in Frankreich teilweise gebremst wurde. Quinault und Lully hatten bereits bei ihrem ersten Versuch *Cadmus et Hermione* im Jahr 1673 Passagen ausschließlich für das Orchester vorbehalten. Sie wollten die choreographischen Episoden des Hofballetts und die Intermezzi der Ballettkomödien, die so beliebt waren, in das neue Genre der Tragödie mit Musik integrieren. So enthielt jeder Akt einen Unterhaltungsteil, in dem sich die vom Chor und den Tänzern verkörperten kollektiven Charaktere entfalten konnten. Die Tanzmelodien bildeten somit das wichtigste symphonische Material der französischen Oper. Das Interesse an wundersamen Episoden in Verbindung mit dem häufigen Einsatz von Maschinen förderte die Entwicklung einer anderen Art von Symphonie, die das visuelle Geschehen auf dem Theater durch Musik illustrierte. Stürme, Schlafszene oder Kriegsgeräusche durchzogen die Partitur jeder Oper und gaben den Komponisten eine weitere Gelegenheit, ihre orchestralen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Außerdem war das Orchester

in der französischen Oper keineswegs auf die Funktion der Begleitung und harmonischen Unterstützung der Singstimme beschränkt, sondern nahm auch einen wichtigen Platz in zahlreichen Gesangskonfigurationen ein: Arien, Ensembles, Chöre, aber auch begleitete Rezitative. Das Orchester war also nicht stereotypisiert, wie in Italien, wo es fast ausschließlich in Arien verwendet wurde. Vielmehr war es eine ästhetische Entscheidung der Komponisten, die das Orchester als dramaturgisches Instrument einsetzten, um die Szenerie zu gestalten und die Wirkung zu verstärken. Die Musiker hoben bestimmte Verse des Gedichts durch das Orchester hervor und gestalteten so die Psychologie ihrer Figuren.

Allerdings verhinderte das lullistische Konzept der Oper, das die vokale Deklamation zum wichtigsten dramatischen Diskurs machte, dass das Orchester zu einnehmend wurde. In dieser Hinsicht stellte Rameaus Ankunft an der Académie royale de musique im Jahr 1733 mit *Hippolyte et Aricie* einen Bruch in der Kontinuität

dar. Seine erste Tragödie in Musik, die den Streit zwischen den Lullisten und den Ramisten auslöste, spaltete das Publikum. Die Konservativen waren der Ansicht, dass Lullys Idol durch einen allzu gelehrten Komponisten entehrt wurde. Man warf Rameau vor, zu viel Musik in seine Partitur einzubauen - laut Campra genug für zehn Opern - und sich nicht an die Texte zu halten, obwohl der Komponist das lullistische Modell genau befolgte. Die orchestrale Behandlung in *Hippolyte et Aricie* und *Les Indes galantes* unterschied sich jedoch nicht grundlegend von den vorherigen Werken, und einige Seiten von Montéclair, Mouret oder Rebel und Francoeur deuteten bereits auf Rameau hin. Dennoch war der großzügige Einsatz der Symphonie, insbesondere in den Vokalsequenzen, zweifellos eine echte Neuheit. Der melodische Schöpfergeist in Verbindung mit einer gelehrten Harmonie und die Entwicklung der instrumentalen Virtuosität machten Rameau von Beginn seiner Karriere an zu einem Innovator.

Nach dem Sturm, den die Uraufführung von *Hippolyte et Aricie* verursacht

hatte, wandte sich Rameau in seinem zweiten Werk dem leichteren Genre des Balletts zu, wohl in der Hoffnung, die Feindseligkeit der Lullisten, die sich auf die Entwicklung der Tragödie konzentrierten, zu besänftigen. Die 1735 uraufgeführte Oper *Les Indes galantes* wurde jedoch ebenso uneinheitlich aufgenommen. In der Folgezeit wurde das Libretto von *Castor et Pollux* (1737) von Gentil-Bernard zwar geschätzt und verhalf dem Werk zu einem gewissen Erfolg, doch das Libretto von *Dardanus* (1739) des jungen Leclerc de La Bruère wurde für so unwahrscheinlich gehalten, dass das Werk unterging. Rameau war erbittert und zog sich für mehrere Jahre zurück. Die zweite Hälfte seiner Karriere, die Mitte der 1740er Jahre begann, verlief ruhiger. Tatsächlich gewann Rameau an Anerkennung und wurde zum Komponisten des Königs ernannt, nachdem er 1745 mehrere Hofkompositionen ausgeführt hatte. Außerdem begann sein komplexer Stil zum vorherrschenden Geschmack im musikalischen Frankreich Ludwigs XV. zu werden. Der 1748 uraufgeführte Ballettakt *Pygmalion*

avancierte schnell zu einem der größten Erfolge an der Pariser Oper. Im Jahr darauf sorgte seine Tragödie *Zoroastre*, die auf einem Gedicht seines engen Mitarbeiters Louis de Cahusac beruhte, für weitere Schlagzeilen. Natürlich gab es immer noch einige nörgelnde Lullisten, die gegen die in ihren Augen zu anspruchsvolle Musik wetterten, doch das Werk hinterließ beim Publikum vor allem durch die neue Behandlung des Themas (die manichäische Gegenüberstellung der Kräfte von Gut und Böse, die freimaurerische philosophische Dimension) und die Abschaffung des traditionellen Prologs, der durch eine programmatische Ouvertüre ersetzt wurde, einen bleibenden Eindruck. Rameau stand damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere und es verging keine Saison, in der nicht mehrere seiner Werke auf dem Programm der Académie royale de musique standen. Im Jahr 1751 wurde er ganz selbstverständlich dazu bestimmt, ein Werk zu Ehren der Geburt des Herzogs von Burgund zu komponieren (*Acante et Céphise*). Die Querelle des Bouffons, die zwischen 1752 und 1754 in Paris tobte

und die italienische *Opera buffa* und die französische Oper gegeneinander ausspielte, brachte Rameau, der als Vertreter der französischen Tradition galt, jedoch zum Schweigen. Von da an zog sich der Komponist aus dem Pariser Trubel zurück, um sich seinen theoretischen Werken zu widmen oder Aufträge für den Hof auszuführen, der nach kleinen Musikstücken verlangte. *La Naissance d'Osiris*, das 1754 in Fontainebleau anlässlich der Geburt des Herzogs von Berry (des späteren Ludwig XVI.) aufgeführt wurde, ist ein solches kleineres Werk, aber nicht ohne Charme. Im selben Jahr überarbeitete Rameau *Castor et Pollux* von Grund auf. Diese zweite Version triumphierte in Paris und sorgte dafür, dass die italienischen Bouffons in den Schatten gestellt wurden, aber die anspruchsvolle französische Oper war beim Publikum nicht mehr so beliebt. Stattdessen eröffnete die Opéra-comique einen neuen Weg für die französischsprachige Oper. Rameau, der für diese neue Ästhetik empfänglich war, schlug 1760 mit *Les Paladins* eine Synthese der verschiedenen französischen

und italienischen Operntraditionen vor. In dieser fantasievollen Ballett-Komödie erneuerte der Komponist seine Schreibweise grundlegend. Allerdings überzeugte das Werk das Publikum nicht, das durch die Vermischung von Komik und Tragik empört war. Trotz des Misserfolgs seiner letzten Pariser Uraufführung und des plötzlichen Abbruchs der Proben zu den für den Hof angesetzten *Boréades* blieb Rameau vom Publikum verehrt und als der größte Komponist der Nation anerkannt. Nach seinem Tod im Jahr 1764 wurden seine Opern weiterhin regelmäßig an der Académie royale de musique aufgeführt und standen neben den neuen Werken von Gluck, Piccinni und Salieri. Rameaus Vokalmusik, insbesondere seine Rezitative, stieß bei einigen Kritikern posthum auf Vorbehalte, doch die Orchestermusik des ersten modernen französischen Komponisten wurde von allen gelobt.

Die Stücke der vorliegenden Aufnahme von Les Musiciens du Louvre veranschaulichen nicht nur die bewegte Karriere des Komponisten anhand

einiger emblematischer Werke, sondern offenbaren auch Rameaus Entwicklung in der symphonischen Musik. Man braucht sich nur den Weg zwischen der Ouvertüre zu *Castor et Pollux* (1) und der zu *Acante et Céphise* (11) anzusehen, um einen Eindruck zu gewinnen. Die erste folgt dem lullistischen Modell der französischen Ouvertüre, wobei das fugierte Thema im zweiten Teil mit einer gewissen Phantasie versehen ist. Aber das Orchester ist mit seiner vierteiligen französischen Besetzung (Violinen, Oberstimme, Taille, Bass) noch immer sehr anschaulich. Die zweite Ouvertüre ist ein buntes Bild, eine Explosion der Klangfarben. Als Programmsymphonie, die Volksfeste beschreibt (die vier Sätze zeigen die „Gelübde der Nation“, die „Tocsin“, ein „Feuerwerk“ und eine „Fanfare“), bietet sie eine beeindruckende Orchesterpalette (Flöten, Klarinetten, Trompeten, Hörner, Perkussion und Streicher). Zudem entfernt sich Rameaus Komposition im „Feuerwerk“ von einer traditionellen kontrapunktischen Auffassung zugunsten einer timbrierten Auffassung, die von einigen Komponisten

des 20. Jahrhunderts, wie Strawinsky oder Berg, nicht bestritten werden kann.

Die Originalität dieses Werkes mit der Begründung zu untergraben, dass die Musik nachahmend ist, erscheint kleinlich, da sie, wie jede Opernmusik, dazu bestimmt ist, im Dienste einer dramatischen Handlung zu stehen. Rameaus Orchester widmet sich ganz der Beschreibung der Psyche der Figuren und der dargestellten Affekte, obwohl der Komponist, der von seinen Zeitgenossen als ein von Klängen besessener Harmonist dargestellt wurde, auch heute noch als ein dem Theater wenig zugewandter Musiker gilt. Die Orchesterbegleitung ist insbesondere wirksam, um die Bedeutung der Worte in den großen Monologen, die von manchen als schwach empfunden werden, zu unterstreichen. Ist es nicht dem Orchester zu verdanken, dass Huascar in *Les Incas du Pérou* aus *Les Indes galantes* seine strahlende Statur als Hohepriester und gleichzeitig die Dunkelheit eines abgewiesenen Liebhabers offenbart (10)? Ist es nicht die Unruhe der Violinen, die Pollux' Dilemma, seine Gefühle

für Telaïre zu unterdrücken, in der Arie „Nature, amour qui partagez mon cœur“ (18) widerspiegelt? Auch der unerbittliche Rhythmus des Orchesters in „Monstre affreux, monstre redoutable“ aus *Dardanus* (15) spiegelt Anténors unglückliches Schicksal wider. Der darauf folgende Orchesterlärm ist sowohl eine Darstellung des Sturms auf der Bühne als auch ein Ausdruck der inneren Qualen des Charakters. Im Monolog „Je puis donc me venger moi-même“ in *Les Paladins* (4) ist es wiederum das Orchester, das mit den wilden Synkopen der Violinen und dem düsteren und höhnischen Timbre der Fagotte am besten Orkans Zögern beschreibt, der zwischen seiner Angst und seinem Wunsch nach Rache hin- und hergerissen ist.

Auch auf der Seite der Tanzmelodien zeigt die Vielfalt der Charaktere, die in dieser „neuen imaginären Symphonie“ aufgeboten werden, das ganze Können des Komponisten, Emotionen innerhalb von nur wenigen Minuten Musik zu vermitteln. Ob es sich nun um die Beschwörung der Troubadoure und Furien in *Les Paladins* (3, 5) oder der

Spartaner in *Castor et Pollux* (17) mit ihrer ansteckenden Energie und ihrem Schwung handelt, um die afrikanischen Sklaven im türkischen Akt von *Les Indes galantes*, die man sich schwerfällig mit ihren Ketten an den Füßen tanzend vorstellen kann, von den raffiniert rustikalen Hirten, die sich über die Geburt ihres Prinzen in *La Naissance d'Osiris* (14) freuen, oder von der Pygmalion-Statue, die eine Liebes-Sarabande tanzt (16) - Rameaus Musik schmiegt sich an seine Figuren und die dramatischen Situationen an. Der Anreiz ist umso größer, je bescheidener die Mittel sind: dort ein unpassender rhythmischer Akzent oder eine überraschende Stille, hier pizzicati-Streicher, die die Lauten der Minstrels darstellen, eine Hummel, die Hirteninstrumente imitiert, weiter hinten eine liebeliche Flöte oder ein spöttisches Fagott. Manchmal ist die Musik so bildhaft, dass sie die choreografische Geste in sich aufnimmt und die natürliche Entwicklung eines narrativen Balletts ermöglicht. Dies gilt insbesondere für das Lied *Les Fleurs*, das die Entführung einer Rose durch Boreas

(7, 8, 9) im dritten Aufzug von *Les Indes galantes* darstellt, oder für die Chaconne von *Castor et Pollux*, die das Fest des Universums beschreibt (20). Planeten und Konstellationen zelebrieren die beiden Brüder zusammen.

Der Ballettmeister Jean-Georges Noverre, der sich für einen theatralischen Tanz einsetzte, erkannte Rameau als ersten französischen Choreographen an: „Den in seinen Arien herrschenden geistreichen Zügen und Gesprächen verdankt der Tanz alle seine Fortschritte“, schrieb er in seinen *Lettres sur la danse* im Jahr 1760. Doch Rameau beschränkte sich keineswegs auf die Fortschritte des Tanzes, sondern entwickelte auch die Möglichkeiten seines Orchesters maßgeblich weiter. Das Orchester der Pariser Oper hat in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar nicht die Ausmaße eines post-wagnerianischen Symphonieorchesters. Nichtsdestotrotz ist es bereits imposant. Fünf Flöten und Oboen, fünf Fagotte, eine Trompete, ein Paar Pauken, mehr als dreißig Streicher und das Cembalo gehörten Anfang der 1740er Jahre dazu - was sich kaum von

der Instrumenten- und Besetzungsliste der Lullisten-Periode unterscheidet. Häufig gesellen sich die Musette oder die Hörner, die von überzähligen Musikern gespielt werden, zum Ensemble, was Rameau als farbenfroher Musiker nicht unterlässt. Ab den 1750er Jahren wurde das Horn in seinen Opern immer häufiger eingesetzt, insbesondere in *Les Paladins* im Jahr 1760, als zwei Hornisten eine Festanstellung erhielten. Rameau hatte im Gegensatz zu Johann Sebastian Bach, der die Komposition seiner Kantaten immer wieder an die verfügbaren Instrumentalisten anpassen musste, das Glück, mit einem institutionellen Orchester mit konstanter Besetzung arbeiten zu können. Diese Stabilität ermöglichte es ihm, originelle Instrumentalkombinationen auszuprobieren und die Instrumentalisten bis an ihre Grenzen zu fordern, obwohl der Bau einiger Instrumente, insbesondere der Bläser, noch nicht perfektioniert war. Neben der Steigerung der instrumentalen Virtuosität bestand der nennenswerte Beitrag der ramistischen Orchestrierung auch darin, dass sich bestimmte

Klangfarben allmählich von der Imitation lösten. In der musikalischen Rhetorik des Barocks wurde ein Instrument meist mit einer Stimmung, einem Ort oder einer Person in Verbindung gebracht. Oboe und Musette porträtierten pastorale Stimmungen, die Flöte imitierte Sanftmut oder Vögel, die Trompete Kriegs- oder Siegeszenen und das Horn Jagdszenen. Rameau verwendet zwar weiterhin die Klangfarbe, aber er setzt die Instrumente oft wegen ihres eigenen Klangs ein, ohne zu versuchen, sie nachzuahmen. In allen seinen Opern sind das Fagott und das Horn zweifellos die Instrumente, die sich am meisten von ihrer beschreibenden Rolle gelöst haben. Die Vorliebe für Klangfarben zeigt sich bei Rameau auch in der Verwendung neuer Instrumente wie der Klarinette in *Zoroastre* aus dem Jahr 1749. Als erster Franzose, der sie im Orchester einsetzte, wiederholte Rameau dies 1751 mit *Acante et Céphise*, das zahlreiche Seiten für das Instrument enthält, wie z.B. den Auftakt zu *Chasseurs et Chasseresses*, der für den in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufblühenden galanten Stil charakteristisch ist (12).

Barockmusik wird meistens als ein Repertoire wahrgenommen, das dem Interpreten eine große Freiheit bei der Instrumentierung ermöglicht. Dies ist häufig auf ein falsches Verständnis der Quellen zurückzuführen. Einerseits suggerieren gedruckte Partituren für Amateure, die *ad libitum* Instrumentierungen vorschlagen, um ein breites Publikum zu erreichen, dass eine Oboe eine Flöte oder Violine ersetzen kann; andererseits sind die Quellen für Berufsmusiker – die keiner

Erklärung bedürfen – mit Hinweisen sparsam. Nun bedeutet das Fehlen von Instrumentenanweisungen in den Quellen nicht, dass die Barockkomponisten keine Ansprüche an die Instrumentierung hatten. Im Gegenteil, die sehr ausführlichen autographen Manuskripte von Rameau zeugen von der Sorgfalt, mit der der Komponist über die Kunst der Orchestrierung nachdachte. Eine Kunst, die er, gemäß seinem Motto, durch die Kunst selbst verbergen konnte.



Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Par Laurent Brunner

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

En 1722, il revient définitivement à Paris, probablement pour superviser la publication de son *Traité d'harmonie*.

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

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

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

(1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), les Pastorales Héroïques *Zaïs* (1748) et *Nais* (1749), enfin les Comédies Lyriques dont l'exubérant chef d'œuvre *Platée* (1745), et *Les Paladins* (1760).

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

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

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

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

Opinion was divided into two camps: those who praised the beauty, the skill and the originality of the work (those who were called Ramists) and those who, nostalgic for the work of Lully, criticised his bad taste Italianisms (the Lullists). During the six following years, he composed the majority of his most emblematic works including *Les Indes galantes* (1735), a masterpiece of the *opéra-ballet* genre, which was performed sixty-four times until 1737, his tragedies en musique, *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), his Pastorales Héroïques

that is *Zaïs* (1748), and *Nais* (1749), and lastly his *Comédies Lyriques* including the exuberant master piece that is *Platée* (1745), and *Les Paladins* (1760).

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

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

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

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

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

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

Zwei gegensätzliche Meinungen darüber prallten aufeinander: Die einen lobten die Schönheit, das Können und die Originalität des Werkes (die so genannten Ramisten), während die anderen nostalgisch an

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

1752 brach der Buffonistenstreit aus. Der italienische Stil triumphierte in ganz Europa außer in Frankreich, der Bastion der ehemaligen Hegemonie des französischen Geschmacks mit Lullys

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



Marc Minkowski, Opéra Royal de Versailles

Marc Minkowski

Directeur artistique des Musiciens du Louvre et du festival Ré Majeure, Marc Minkowski dirige l'Opéra National de Bordeaux de 2016 à 2021, a été le Directeur artistique de la Mozartwoche Salzbourg de 2013 à 2017 et le Conseiller artistique de l'Orchestre de Kanazawa (Japon) de 2018 à 2021.

Il aborde très jeune la direction d'orchestre et fonde à l'âge de 19 ans Les Musiciens du Louvre, ensemble qui prend part au renouveau baroque, et avec lequel il défriche le répertoire français et Haendel, avant d'aborder Mozart, Rossini, Offenbach et Wagner.

Il est à l'affiche à Paris (Opéra National, Théâtre du Châtelet, Opéra Comique) ainsi qu'à l'Opéra Royal du Château de Versailles et à l'Opéra National de Bordeaux. Il est aussi invité à l'Opéra de San Francisco, aux festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence, au Grand Théâtre de Genève, à la Monnaie de Bruxelles, à

l'Opéra de Zurich, à la Fenice de Venise, à Moscou, au Staatsoper de Berlin, à l'Opéra d'Amsterdam, à Vienne (Theater an der Wien et Staatsoper), à Covent Garden et à La Scala.

Il a collaboré à l'opéra avec notamment les metteurs en scène Laurent Pelly, Olivier Py, Dmitri Tcherniakov, Krzysztof Warlikowski, Bartabas, Sir Richard Eyre, Klaus Michael Grüber, Ivan Alexandre, Vincent Huguet et Bob Wilson.

Il est l'invité d'orchestres symphoniques parmi lesquels: DSO Berlin, Staatskapelle Dresden, Orchestre Philharmonique de Berlin, Mozarteum Orchester de Salzburg, Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Mahler Chamber Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Kanazawa Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Swedish Radio Orchestra, Finnish Radio Orchestra, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse.

Artistic director of the Musiciens du Louvre and of the Ré Majeure festival, Marc Minkowski directed the Opéra National de Bordeaux between 2016 and 2021. He was the Artistic director of the Mozartwoche in Salzburg from 2013 to 2017, as well as the Artistic advisor of the Kanazawa Orchestra (Japan) from 2018 to 2021.

He began conducting at a very young age and at the age of 19 founded Les Musiciens du Louvre, a key ensemble in the Baroque revival, with whom he explored the French and Handel repertoires, before tackling Mozart, Rossini, Offenbach and Wagner.

He has performed in Paris (Opéra National, Théâtre du Châtelet, Opéra Comique) as well as at the Opéra Royal du Château de Versailles and the Opéra National de Bordeaux. He has also been invited to the San Francisco Opera, the Salzburg and Aix-en-Provence Festivals, the Grand Théâtre de Genève, La Monnaie in Brussels, the Zurich Opera, La Fenice

in Venice, Moscow, the Berlin Staatsoper, the Amsterdam Opera, Vienna (Theater an der Wien and Staatsoper), Covent Garden and La Scala.

He has collaborated on operas with directors such as Laurent Pelly, Olivier Py, Dmitri Tcherniakov, Krzysztof Warlikowski, Bartabas, Sir Richard Eyre, Klaus Michael Grüber, Ivan Alexandre, Vincent Hugué and Bob Wilson.

He has been a guest of symphony orchestras that include: DSO Berlin, Staatskapelle Dresden, Berlin Philharmonic Orchestra, Mozarteum Orchester Salzburg, Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Mahler Chamber Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Kanazawa Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Swedish Radio Orchestra, Finnish Radio Orchestra, Orchestre National du Capitole de Toulouse.

Marc Minkowski ist künstlerischer Leiter der Musiciens du Louvre und des Festivals Ré Majeure und war zwischen 2016 und 2021 Direktor der Opéra National de Bordeaux. Außerdem war er von 2013 bis 2017 künstlerischer Leiter der Mozartwoche in Salzburg und von 2018 bis 2021 künstlerischer Berater des Kanazawa Orchestra (Japan).

Er war noch sehr jung, als er die Orchesterleitung übernahm und mit 19 Jahren gründete er Les Musiciens du Louvre, ein Ensemble, das an der barocken Erneuerung teilnahm und mit dem er das französische Repertoire und Händel erkundete, bevor er sich Mozart, Rossini, Offenbach und Wagner zuwandte.

Er steht in Paris (Opéra National, Théâtre du Châtelet, Opéra Comique) sowie an der Opéra Royal du Château de Versailles und der Opéra National de Bordeaux auf dem Spielplan. Weitere Gastspiele führten ihn an die San Francisco Opera, die Festspiele von Salzburg und Aix-en-

Provence, das Grand Théâtre in Genf, La Monnaie in Brüssel, das Opernhaus Zürich, La Fenice in Venedig, Moskau, die Staatsoper Berlin, die Oper von Amsterdam, Wien (Theater an der Wien und Staatsoper), Covent Garden und die Scala.

An der Oper hat er unter anderem mit den Regisseuren Laurent Pelly, Olivier Py, Dmitri Tcherniakov, Krzysztof Warlikowski, Bartabas, Sir Richard Eyre, Klaus Michael Grüber, Ivan Alexandre, Vincent Hugué und Bob Wilson zusammengearbeitet.

Er ist Gast von Symphonieorchestern, darunter: DSO Berlin, Staatskapelle Dresden, Berliner Philharmonie, Mozarteumorchester Salzburg, Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Mahler Chamber Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Kanazawa Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Swedish Radio Orchestra, Finnish Radio Orchestra, die Orchestre National du Capitole von Toulouse.



Marc Minkowski & Les Musiciens du Louvre

Les Musiciens du Louvre

Fondés en 1982 par Marc Minkowski, Les Musiciens du Louvre font revivre les répertoires baroque, classique et romantique sur instruments d'époque. De renommée internationale, ils sont invités sur les scènes prestigieuses du monde entier. L'Orchestre s'est fait remarquer pour sa relecture des œuvres de Handel, Purcell et Rameau, mais aussi de Haydn et de Mozart ou, plus récemment, de Bach et de Schubert. Il est également reconnu pour son interprétation de la musique française du XIX^e siècle : Berlioz, Massenet, Offenbach...

Implanté à Grenoble en Auvergne-Rhône-Alpes, depuis 1996, l'Orchestre développe de nombreux projets pour partager le plaisir de la musique avec les jeunes, les malades, les habitants des quartiers de l'agglomération grenobloise et des villages du département. Les Musiciens du Louvre sont subventionnés par la Région Auvergne-Rhône-Alpes et le Ministère de la Culture (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes).



Founded in 1982 by Marc Minkowski, Les Musiciens du Louvre revive the baroque, classical and romantic repertoires on period instruments. They are internationally renowned and have been invited to perform on prestigious stages throughout the world. The orchestra

has made a name for itself with its interpretation of works by Handel, Purcell and Rameau, as well as Haydn and Mozart and, more recently, Bach and Schubert. It is also renowned for its interpretation of 19th century French music: Berlioz, Massenet, Offenbach...

Based in Grenoble in the Auvergne-Rhône-Alpes region since 1996, the orchestra develops a range of projects in the region to share the joy of music with young people, the sick, and the inhabitants of the Grenoble area

and the villages of the département. Les Musiciens du Louvre are subsidised by the Auvergne-Rhône-Alpes Region and the Ministry of Culture (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes).

Seit ihrer Gründung 1982 durch Marc Minkowski lassen die Les Musiciens du Louvre das barocke, klassische und romantische Repertoire auf historischen Instrumenten wieder hochleben. Sie sind international bekannt und werden auf renommierte Bühnen in der ganzen Welt eingeladen. Das Orchester hat sich durch seine Neuinterpretation der Werke von Händel, Purcell und Rameau, aber auch von Haydn und Mozart und zuletzt von Bach und Schubert einen Namen gemacht. Es ist auch für seine Interpretation der französischen Musik

des 19. Jahrhunderts bekannt: Berlioz, Massenet, Offenbach

Das Orchester, das seit 1996 in Grenoble, in der Region Rhône-Alpes, ansässig ist, entwickelt zahlreiche Projekte in der Region, um den Spaß an der Musik mit Jugendlichen, Kranken und den Bewohnern der Stadtviertel im Großraum Grenoble und der Dörfer des Departements zu teilen.

Les Musiciens du Louvre werden von der Region Auvergne-Rhône-Alpes und dem Kulturministerium (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes) subventioniert.



Les Musiciens du Louvre, Opéra Royal de Versailles



Florian Sempey

Florian Sempey, baryton

C'est par son incarnation passionnée et jubilatoire du Figaro rossinien que la carrière de Florian Sempey a pris un envol international, acclamé unanimement sur les scènes des Opéras de Paris, Londres, Rome, Pesaro, Tokyo, Bordeaux, Marseille, Saint-Étienne, du Théâtre des Champs-Élysées, du Grand Théâtre du Luxembourg, ou des Chorégies d'Orange.

Il a par ailleurs été invité, entre autre, à l'Opéra national de Paris (Papageno dans *Die Zauberflöte*, Malatesta dans *Don Pasquale*, Valentin dans *Faust*, Nevers dans *Les Huguenots*, Dandini dans *La Cenerentola*, Bellone et Adario dans *Les Indes Galantes*), au Royal Opera House de Londres (Marcello dans *La Bohème*), à l'Opéra de Cologne (Enrico dans *Lucia di Lamermoor*), au Dutch National Opera d'Amsterdam (Valentin dans *Faust*), au Deutsche Oper Berlin (rôle-titre d'*Hamlet*, Alfonso XI dans *La Favorite*), à la Fondazione Teatro Donizetti de Bergame (*L'Ange de Nisida* de Donizetti), au Drottningholms Slottsteater (le Comte dans *Le Nozze di Figaro*), à l'Opéra-Comique de Paris (Docteur Falke dans

Die Fledermaus), à l'Opéra de Marseille (Cecil dans *Maria Stuarda*), à l'Opéra de Limoges (Dandini dans *La Cenerentola*), à l'Opéra de Saint-Étienne (*Ciboulette* et *Le Mage*), ou encore aux Opéras de Bordeaux et Avignon (Enrico dans *Lucia di Lamermoor*).

Au concert on l'a entendu aux côtés du Wiener Symphoniker (*Lelio ou le retour à la Vie* de Berlioz), du Berliner Philharmoniker (*Apollo e Dafne* de Haendel), de l'Orchestre National du Capitole de Toulouse (*Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler), du NDR Sinfonieorchester (*Poème de l'amour et de la mer* de Chausson), de l'Orchestre National de France (*Messa di Gloria* de Puccini), de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France (*La Jacquerie* de Lalo), de l'Orchestre national de Lille (Zurga dans *Les Pêcheurs de Perles* et Escamillo dans *Carmen*), de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris (Claudio dans *Béatrice et Bénédicte*), de l'Orchestre national Bordeaux-Aquitaine (Ramiro dans *L'Heure espagnole*), des Musiciens du Louvre (Hidraot dans *Armide*)...

Florian Sempey's passionate and jubilant embodiment of Rossini's Figaro has given his career an international boost. He has been unanimously acclaimed on the stages of the opera houses of Paris, London, Rome, Pesaro, Tokyo, Bordeaux, Marseille, Saint-Étienne, the Théâtre des Champs-Élysées, the Grand Théâtre du Luxembourg and the Chorégies d'Orange.

He has also been invited to sing at the Opéra national de Paris (Papageno in *Die Zauberflöte* Malatesta in *Don Pasquale*, Valentin in *Faust*, Nevers in *Les Huguenots*, Dandini in *La Cenerentola*, Bellone and Adario in *Les Indes Galantes*), Royal Opera House London (Marcello in *La Bohème*), Cologne Opera (Enrico in *Lucia di Lamermoor*), Dutch National Opera Amsterdam (Valentin in *Faust*), Deutsche Oper Berlin (title role in *Hamlet*, Alfonso XI in *La Favorite*), at the Fondazione Teatro Donizetti in Bergamo (Donizetti's *L'Ange de Nisida*), at the Drottningholms Slottsteater (the Count in *Le Nozze di Figaro*), at the Opéra-Comique in Paris (Doctor Falke in *Die Fledermaus*), at the Opéra de Marseille (Cecil in *Maria Stuarda*), at the Opéra de

Limoges (Dandini in *La Cenerentola*), at the Opéra de Saint-Étienne (*Ciboulette* and *Le Mage*), and at the Opéra de Bordeaux and Avignon (Enrico in *Lucia di Lamermoor*).

On the concert platform, he has performed with the Wiener Symphoniker (Berlioz's *Lelio ou le retour à la Vie*), the Berliner Philharmoniker (Handel's *Apollo e Dafne*), the Orchestre National du Capitole de Toulouse (Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen*), the NDR Sinfonieorchester (Chausson's *Poème de l'amour et de la mer*), the Orchestre National de France (Puccini's *Messa di Gloria*), the Orchestre National de France (Puccini's *Messa di Gloria*), the Orchestre Philharmonique de Radio-France (Lalo's *La Jacquerie*), the Orchestre National de Lille (Zurga in *Les Pêcheurs de Perles* and Escamillo in *Carmen*), the Orchestre de l'Opéra National de Paris (Claudio in *Béatrice et Bénédict*), the Orchestre National Bordeaux-Aquitaine (Ramiro in *L'Heure Espagnole*), the Musiciens du Louvre (Hidraot in *Armide*)...

Mit seiner leidenschaftlichen und jubilierenden Verkörperung des Rossini-Figaro hat Florian Sempey eine internationale Karriere gestartet, die auf den Bühnen der Opernhäuser von Paris, London, Rom, Pesaro, Bordeaux, Marseille, Saint-Étienne, des Théâtre des Champs-Élysées, des Grand Théâtre du Luxembourg und der Chorégies d'Orange einhellig gefeiert wurde.

Darüber hinaus war er unter anderem an der Opéra national de Paris zu Gast (Papageno in *Die Zauberflöte*, Malatesta in *Don Pasquale*, Valentin in *Faust*, Nevers in *Les Huguenots*, Dandini in *La Cenerentola*, Bellone und Adario in *Les Indes Galantes*), am Royal Opera House in London (Marcello in *La Bohème*), an der Oper Köln (Enrico in *Lucia di Lamermoor*), an der Dutch National Opera in Amsterdam (Valentin in *Faust*), an der Deutschen Oper Berlin (Titelrolle in *Hamlet*, Alfons XI. in *La Favorite*), an der Fondazione Teatro Donizetti in Bergamo (Donizetti's *L'Ange de Nisida*), am Drottningholms Slottsteater (der Graf in *Le Nozze di Figaro*), an der Opéra-Comique in Paris (Doktor Falke in *Die Fledermaus*), an der Opéra de Marseille

(Cecil in *Maria Stuarda*), an der Opéra de Limoges (Dandini in *La Cenerentola*), an der Opéra de Saint-Étienne (*Ciboulette* und *Le Mage*), oder an den Opernhäusern von Bordeaux und Avignon (Enrico in *Lucia di Lamermoor*).

Im Konzert war er zu hören an der Seite der Wiener Symphoniker (*Lelio ou le retour à la Vie* von Berlioz), der Berliner Philharmoniker (*Apollo e Dafne* von Händel), des Orchestre National du Capitole de Toulouse (*Lieder eines fahrenden Gesellen* von Mahler), des NDR Sinfonieorchesters (*Poème de l'amour et de la mer* von Chausson), des Orchestre National de France (*Messa di Gloria* von Puccini), des Orchestre Philharmonique de Radio-France (*La Jacquerie* von Lalo), des Orchestre National de Lille (Zurga in *Les Pêcheurs de Perles* und Escamillo in *Carmen*), des Orchestre de l'Opéra national de Paris (Claudio in *Béatrice et Bénédict*), des Orchestre National Bordeaux-Aquitaine (Ramiro in *L'Heure espagnole*), des Les Musiciens du Louvre (Hidraot in *Armide*)...

Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764)

NOUVELLE SYMPHONIE

1. *Castor & Pollux* - Ouverture

1. *Castor & Pollux* - Overture

1. *Castor & Pollux* - Ouvertüre

2. *Zoroastre* - Air tendre en rondeau

2. *Zoroastre* - Tender air in rondeau

2. *Zoroastre* - Air im Rondeau

Les Paladins

3. Acte II - Entrée très gaye
de troubadours

3. Act II - Very cheerful entry
of Troubadours

3. Act II - Sehr lebhafter Eintrag
von Troubadours

4. Acte II, Scène 6

4. Act II, Scene 6

4. Akt II, Szene 6

Orcan

Orcan

Orkan

Je puis donc me venger moi-même
d'Argie et de son paladin!
Mais d'où vient que ce fer
qu'on a mis dans ma main
glace mon coeur d'une frayeur extrême?
Orcan, tu vas commettre un forfait odieux.
Son ombre chaque nuit,
paraissant à mes yeux
demandera vengeance.
Je meurs de peur quand j'y pense,
je tremble à me voir seul
dans ces funestes lieux,
et je frémis de leur silence,

I can now take my own revenge
on Argie and her Paladin!
But why does this blade
someone placed in my hand
chill my heart with terrible fear?
Orcan, you will be committing an odious crime.
Every night her shadow
will appear before my eyes
demanding revenge.
I die of fear thinking of it,
I tremble at my solitude
in this ominous place
and I shiver at its silence,

Damit ich mich selbst rächen kann
von Argie und ihrem Paladin!
Aber wie kommt es, dass dieses Eisen
das mir in die Hand gegeben wurde
mein Herz vor lauter Angst erstarren kann?
Orkan, du wirst ein abscheuliches Verbrechen begehen.
Sein Schatten jede Nacht,
vor meinen Augen erscheinen
und Vergeltung fordern.
Ich sterbe vor Angst, wenn ich daran denke,
ich zittere, wenn ich mich allein sehe
an diesen furchtbaren Orten,
und ich erschauere über ihr Schweigen,

chaque nuit, vengeance, vengeance,
son ombre, je tremble.
Orcan, un forfait, vengeance, vengeance,
je meurs de peur, je tremble chaque nuit,
son ombre, Orcan, un forfait, vengeance, vengeance.

every night, revenge, revenge,
her shadow, I tremble.
Orcan, a crime, revenge, revenge
I die of fright, I tremble every night,
her shadow, Orcan, a crime, revenge, revenge.

jede Nacht, Rache, Rache,
sein Schatten, ich zittere.
Orkan, eine Verwirkung, Rache, Rache,
ich sterbe vor Angst, ich zittere jede Nacht,
sein Schatten, Orkan, ein Büßer, Rache, Rache.

5. Acte II, Scène 8 - Air de Furie

5. Act II, Scene 8 - Air of Fury

5. Akt II, Szene 8 - Air der Furie

Les Indes Galantes

Entrée I - Le Turc généreux

Entree I - The noble Turc

Aufzug I - Der grossmütige Türke

6. Scène 6 - Air pour les esclaves africains

6. Scene 6 - Air of the African slaves

6. Szene 6 - Air für die afrikanischen Sklaven

Entrée III - Les Fleurs

Entree III - The Flowers

Aufzug III - Die Blumen in Persien

7. Premier Air pour Zéphire

7. First melody for Zephyr

7. Erste Melodie für Zephyr

8. Deuxième Air pour Zéphire

8. Second melody for Zephyr

8. Zweite Melodie für Zephyr

9. Air pour Borée et la Rose

9. Melody for Boreas and the Rose

9. Melodie für Boreas und die Rose

Entrée II - Les Incas du Pérou

Entree II - The Incas of Peru

Aufzug II - Die Inkas von Peru

10. Huascar

10. Huascar

10. Huascar

Soleil, on a détruit tes superbes asiles,
il ne te reste plus de temple que nos cœurs :
Daigne nous écouter dans ces déserts tranquilles,
Le zèle est pour les dieux le plus cher des honneurs.

O Sun, they have destroyed your superb refuges.
You have no temple left but our hearts.
Deign to hear us in these quiet deserts!
Zeal is the most precious honour to the Gods.

Sonne, man hat deine ehren Weihstätten zerstört;
dir bleibt kein Tempel ausser unseren Herzen.
So schenke uns Gehör in dieser stillen Einöde.
Der Eifer ist den Göttern ja die liebste Ehrung.

Brillant Soleil, jamais nos yeux, dans ta carrière,
N'ont vu tomber de noirs frimas!
Et tu répands dans nos climats
Ta plus éclatante lumière.

Clair flambeau du monde,
L'Air, la Terre et l'Onde
Ressentent tes bienfaits.
Clair flambeau du monde,
L'Air, la Terre et l'Onde
Te doivent leurs attraits.

Par toi dans nos champs tout abonde;
Nous ne pouvons compter les biens que tu nous fais!
Chantons-les seulement. Que l'écho nous réponde,
Que ton nom dans nos bois retentisse à jamais.
Tu laisses l'univers dans une nuit profonde,
Lorsque tu disparais!
Et nos yeux, en perdant ta lumière féconde,
Perdent tous leurs plaisirs; la beauté perd ses traits.

Clair flambeau du monde,
L'Air, la Terre et l'Onde
Ressentent tes bienfaits.

Permettez, Astre du jour,
Qu'en chantant vos feux nous chantions
d'autres flammes;
Partagez, Astre du jour,
L'encens de nos âmes
Avec le tendre Amour.
Le Soleil, en guidant nos pas,
Répand ses appâts
Dans les routes qu'il pare;
Raison, quand malgré tes soins,
L'Amour nous égare,

Brilliant Sun, never in your course have our eyes
Seen black frosts fall,
And you shed upon our climes
Your most dazzling light.

Bright torch of the world,
The air, the earth and the waves
Feel your favours!
Bright torch of the world.
The air, the earth and the waves
Owe their charms to you!

Through you everything abounds in our fields.
We cannot count the bounties you grant us.
Let us but sing them! Let the echo answer us!
Let your name resound for ever in our woods!
You leave the universe in profound darkness
When you disappear!
And our eyes, deprived of your fruitful light,
Lose all pleasure, beauty loses its allurements.

Bright torch of the world,
The air, the earth and the waves
Feel your favours!

Vouchsafe, star of the day,
That while singing of your fires
we may sing of other flames:
Share, star of the day, flames
The incense of our souls
With tender love.
The sun, guiding our steps,
Scatters its enticements
Along the paths he adorns.
Reason, when, in spite of your solicitude,
Love leads us astray,

Strahlende Sonne, wir sahen dich in deinem Lauf
niemals von schwarzem Reif verfinstert werden;
du strömst ja über unsere Lande
den hellsten Glanz deines Lichts!

Lichte Fackel der Welt,
die Luft, die Erde und das Wasser
spüren deinen Segen.
Lichte Fackel der Welt,
die Luft, die Erde und das Wasser
verdanken dir ihre Schönheit

Dank dir wogen unsere blühenden Felder.
Deine Wohltaten sind unzählbar.
Besingen wir sie nur! Das Echo soll uns antworten!
Dein Name halle ewig aus unseren Wäldern wider!
Du stürzt das Weltall in tiefe Nacht,
wenn du untergehst; und wenn unsere Augen
dein fruchtbares Licht verlieren, so verlieren sie
all ihre Freuden, und die Schönheit ihr Antlitz.

Lichte Fackel der Welt,
die Luft, die Erde und das Wasser
spüren deinen Segen.

Vergönne uns, Stern des Tageslichts,
mit deinen Feuern auch
andere Flammen zu besingen;
teile denn, Stern des Tageslichts,
den Weihrauch unserer Seelen
mit dem zärtlichen Liebesgott.
Sonne, du leitest unsere Schritte,
wenn du deine Reize ausbreitest
auf den Wegen, die du verschönst.
Du bist der Gott der Vernunft; wenn uns aber trotz
deines Waltens der Liebesgott irreführt,

Nous plaît-il moins ?
Vous brillez, Astre du jour,
Vous charmez nos yeux par l'éclat de vos flammes ;
Vous brillez, Astre du jour ! L'astre de nos âmes,
C'est le tendre Amour.
De nos bois chassez la tristesse,
Régnez-y sans cesse, Dieux de nos coeurs!
De la nuit le voile sombre
Sur vos traits n'étend jamais son ombre ;
Tous les temps, aimables vainqueurs,
Sont marqués par vos faveurs.

Will he please us less?
You shine, star of the day,
You delight our eyes with the brilliance of your flames!
You shine, star of the day! The star of our souls
Is tender love.
Drive sadness from our woods,
Rule there perpetually, God of our hearts!
May night's dark veil
Never spread its shade upon your charms.
At all times amiable conquerors
Are marked by your favours.

gefällt er uns darum weniger?
Du leuchtest, Tagesstern,
du bezauberst unser Auge mit deinem Flammenschein!
Du leuchtest, Tagesstern. Aber der Stern unserer Herzen,
das ist die zärtliche Liebe.
Vertreibt den Trübsinn aus unseren Wäldern,
herrscht hier ewig, Götter unserer Herzen!
Der düstere Schleier der Nacht
breite nie seinen Scharten über eure Reize!
Alle Zeiten, ihr liebenswerten Sieger,
sind von euren Gaben geprägt!

Acanthe & Céphise ou La Sympathie

11. Ouverture

11. Overture

11. Ouvertüre

12. Acte II, Scène 6 - Entrée

12. Act II, Scene 6 - Entree

12. Akt II, Szene 6 - Auftritt

13. Rigaudons 1, 2 et 3

13. Rigaudons 1, 2 and 3

13. Rigaudons 1, 2 und 3

La Naissance d'Osiris

14. Air de musette

14. Air of musette

14. Air der Musette

Dardanus

15. Acte IV, Scène 4

15. Act IV, Scene 4

15. Akt IV, Szene 4

Anténor

Antenor

Antenor

Voici les tristes lieux que le monstre ravage.
Hélas ! Si pour moi seul je craignais sa fureur
Je l'attendrais sur ce rivage
Pour être sa victime, et non pas son vainqueur.

Here is the afflicted place that the monster ravages
Alas! If for myself alone I feared his fury,
I would wait for it on this shore
To be its victim, and not its conqueror

Hier nun der traurige Landstrich, den das Ungeheuer verwüstet.
Ach, wenn ich seine Wut für mich allein fürchtete,
würde ich es an diesem Ufer erwarten,
um sein Opfer, nicht sein Bezwinger zu werden.

Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah! Que le sort me serait favorable
S'il ne m'exposait qu'à vos coups!
Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah! L'Amour est encore plus terrible que vous
Contre votre fureur il est du moins des armes:

Mais contre ses alarmes,
Vainement on cherche un appui;
Il renaît des efforts qu'on fait pour le détruire;
Et le cœur même qu'il déchire
Est d'intelligence avec lui.

Monstre affreux, etc.

Quel bruit! Quelle tempête horrible!
Les flots s'élèvent jusqu'aux cieux;
Du tonnerre vengeur j'entends la voix terrible;
La nuit, d'un voile épais, environne ces lieux!
Sortez, sortez de vos grottes profondes,
Monstre cruel, sortez, sortez;
que votre aspect affreux,
Augmente encor l'horreur qui règne sur les ondes.

Rien ne peut effrayer un amant malheureux.
Je vois ce monstre formidable.
Allons... Mais je succombe,
un dieu vengeur m'accable.

Dread monster, fearsome monster,
Ah, how Fate would favour me
If he exposed me to your wounds alone!
Dread monster, fearsome monster,
Ah, Love is still more terrible than you.
Against your fury, at least there are weapons.

But against his alarms
In vain we seek support;
He is reborn of the efforts we make to destroy him
And the very heart he rends asunder
Is in collusion with him.

Dread monster, etc.

What a noise! What a horrible storm!
The waves rise up to the heavens;
I hear the terrible voice of vengeful thunder;
Night wraps this place in a thick veil!
Come forth from your deep caverns,
Cruel monster, come forth.
Let your hideous face
Add to the horror that reigns over these waves.

Nothing can daunt an unhappy lover.
I see this fearsome monster. Come on!
Come on... But I give in,
a vengeful god overwhelms me.

Schreckliches Ungeheuer, furchtbares Ungeheuer,
ach, wie gnädig wäre mir das Schicksal,
wenn es mich deinem Wüten aussetzte!
Schreckliches Ungeheuer, furchtbares Ungeheuer,
ach, die Liebe ist noch schrecklicher als du.
Gegen deine Wut gibt es zumindest Waffen.

Doch gegen ihre Qualen
such man vergebens ein Mittel.
Sie erhebt neu aus den Mühen, die sie zerstören sollen;
und das Herz selbst, das sie zerreißt,
ist insgeheim mit ihr im Einvernehmen.

Schreckliches Ungeheuer...

Welch ein Lärm! Welch ein schrecklicher Sturm!
Die Wellen steigen bis zum Himmel;
Des rachsüchtigen Donners hör' ich die schreckliche Stimme;
Die Nacht umhüllt diese Orte mit einem dichten Schleier!
Komm heraus, komm heraus aus deinen tiefen Höhlen!
Grausames Ungeheuer, komm heraus, komm heraus!
Dass dein furchtbarer Anblick,
Erhöht noch den Schrecken, der auf den Wellen herrscht.

Nichts kann einen unglücklichen Verliebten erschrecken.
Ich sehe dieses Ungeheuer.
Komm schon ... Aber ich unterliege,
ein rachsüchtiger Gott überwältigt mich.

Pygmalion

16. Scène 4 - Sarabande pour la Statue

16. Scene 4 - Sarabande for the statue

16. Szene 4 - Sarabande für die Statue

Castor & Pollux

**17. Acte I, Scène 4 - Tambourins
pour les Spartiates**

18. Pollux

Nature, Amour, qui partagez mon cœur,
Qui de vous sera le vainqueur ?
De Jupiter ici mon destin va dépendre;
L'amitié brûle d'obtenir
Ce que l'amour frémit d'entendre;
Et quelqu'arrêt que le ciel puisse rendre,
Il va pader pour punir
L'ami le plus fidèle, ou l'Amant le plus tendre.
Nature, Amour, etc.

19. Acte II, Scène 5 - Air très gai

20. Acte V, Scène 4 – Chaconne

Castor & Pollux

**17. Act I, Scene 4 - Tambourins
pour les Spartiates**

18. Pollux

Nature, love, you who share my heart,
Which of you shall be the vanquisher
My fate will depend upon Jupiter here
Friendship burns to obtain
What love shudders to hear,
And whatever judgment heaven may render,
It will pronounce the punishment
Of the most faithful friend or of the most tender lover.
Nature, love, etc.

19. Act II, Scene 5 - Very lively melody

20. Act V, Scene 4 – Chaconne

Castor & Pollux

**17. Akt I, Szene 4 - Tambourins
pour les Spartiates**

18. Pollux

Charakter, Liebe, die mein Herz ihr teilt
wer von euch wird Sieger sein ?
Von Jupiter hängt hier mein Schicksal ab:
die Freundschaft verlangt brennend
nach dem Schluß, vor dem die Liebe bangt
Welche Entscheidung auch der Himmel fällen mag,
er stimmt entweder dafür, den treuesten Freund
oder die innigste liebe zu strafen.
Charakter, Liebe... usw.

19. Akt II, Szene 5 - Sehr lebendige Melodie

20. Akt V, Szene 4 – Chaconne



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

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

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

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

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

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

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

The Royal Opera of Versailles

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

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

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

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

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

Die königliche Oper von Versailles

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

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

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

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

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

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

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



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

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

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



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

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

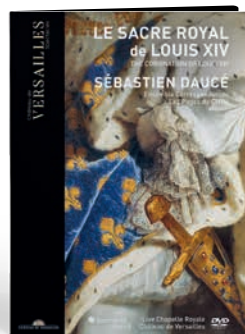
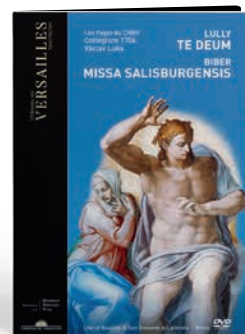
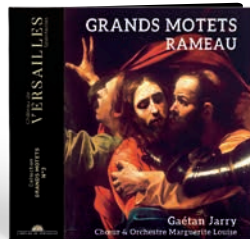
Contact: mecanat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



Enregistré du 18 au 22 janvier 2021 à l'Opéra Royal du Château de Versailles

Laure Casenave Péré, directeur artistique enregistrement
Etienne Rosset, ingénieur son
David Dewaste, assistant musical
Frédéric Mazin, régisseur orchestre

Partenariat studio enregistrement :
Château de Versailles Spectacles

Partenariat partitions : Les Arts Florissants – Editions Bärenreiter – Graham Sadler – Editions Billaudot – éditions Nicolas Sceaux

Partenariat instruments : CMBV – Percuchotte – Château Versailles Spectacles

Florian Sempy apparaît ici avec l'aimable autorisation d'Alpha Classics.

Les Musiciens du Louvre sont subventionnés par la Région Auvergne-Rhône-Alpes et le Ministère de la Culture (DRAC Auvergne Rhône-Alpes).

Partitions de Castor & Pollux, Les Paladins, Les Indes Galantes, La Naissance d'Osiris réalisées par Les Arts Florissants, William Christie

Partitions de *Dardanus* © Société Rameau Paris, représentée par Alkor-Edition Kassel

Partitions de *Zoroastre, Acanthe & Céphise ou La Sympathie* - Jean-Philippe Rameau / Sylvie Bouissou - Robert Fajon : © 1999 by Gérard Billaudot Editeur

Traductions anglaises et allemandes : ADT International

Collection Château de Versailles Spectacles
Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana Maria Sanchez, assistante d'édition
Stéphanie Hokayem, Ségolène Carron, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

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

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

[@CVSpectacles @OperaRoyal](https://www.youtube.com/channel/UCV5Spectacles)

[YouTube](https://www.youtube.com/channel/UCV5Spectacles) Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles



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

Couverture : © Marco Borggreve; p. 4, 46, 53 © Pascal Le Mée; p. 12, 21, 30 © Domaine public; p. 64 © Thomas Garnier; p. 68 © Agathe Poupenny; p. 50 © Benjamin Chelly; p. 54 © Cyril Cosson; 4^e de couverture : © Pascal Le Mée



Florian Sempey, Opéra Royal de Versailles