

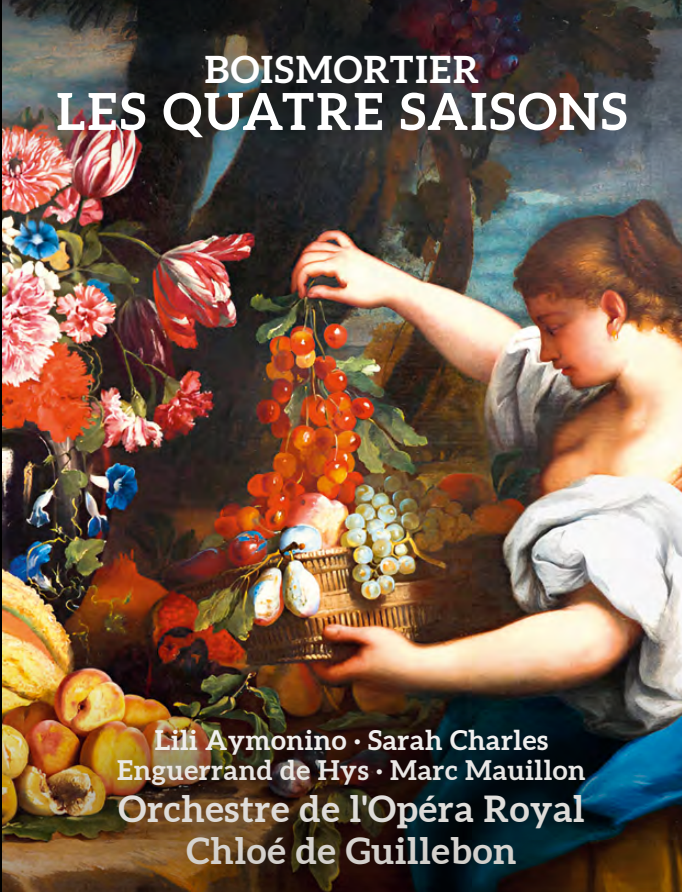
Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
LA CHAMBRE DES ROIS
N°14


CHÂTEAU DE VERSAILLES

BOISMORTIER LES QUATRE SAISONS



Lili Aymonino · Sarah Charles
Enguerrand de Hys · Marc Mauillon
Orchestre de l'Opéra Royal
Chloé de Guillebon

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

LES QUATRE SAISONS

73'50

*Cycle de quatre cantates à voix seule et avec symphonie,
parues pour la première fois chez Boivin en 1724.*

Le Printemps

1	« Les fougueux aquilons »	1'31
2	« Venez sous ces feuillages »	3'39
3	« J'entends des concerts d'allégresse »	0'55
4	« L'amour ordonne la fête »	0'27
5	« Règne, Amour »	2'42
6	« Le retour de la jeune Flore »	1'26
7	« Les grâces, les jeux innocents »	2'28

L'Été

8	« L'ardente canicule »	1'15
9	« Ô toi qui répands l'abondance »	5'42
10	« Mais quelle est mon erreur »	0'49
11	« Moissonnez ces fertiles plaines »	3'51
12	« Cependant, le Soleil »	0'37
13	« Zéphir agite ces feuillages »	1'35
14	« Ô nuit cache aux yeux indiscrets »	4'45

L'Automne

15	« Où suis-je ? »	1'21
16	« Chantons, dansons »	3'40
17	« Mais profitant des beaux jours de l'automne »	0'46
18	« Coule dans nos veines »	3'25
19	« Quel est donc de mon sens »	0'49
20	« En vain la plus fière beauté »	1'41
21	« C'en est fait, à Bacchus je cède la victoire »	4'03

L'Hiver

22	« Charmants Zéphirs »	3'37
23	« L'Hiver porte partout »	0'47
24	« Les vents brisent leurs chaînes »	2'56
25	« Le Ciel, pour nous livrer la guerre »	1'07
26	« Souverain maître du tonnerre »	6'22
27	« Mais au milieu de tant d'alarmes »	0'45
28	« Terpsichore conduit cette troupe »	0'40
29	« Tout retentit de concerts d'allégresse. »	0'36
30	« Quelle aimable fête »	3'43
31	« J'aperçois la Muse tragique »	0'39
32	« En vain Borée »	5'11

Sarah Charles · *Le Printemps*

Enguerrand de Hys · *L'Été*

Marc Mauillon · *L'Automne*

Lili Aymonino · *L'Hiver*

Chloé de Guillebon, Direction et clavecin

Orchestre de l'Opéra Royal

Koji Yoda, Akane Hagihara, Violons

Natalia Timofeeva, Viole de gambe

Léa Masson, Théorbe

Marta Gawlas, Traverso



Bouquet de fleurs dans un pot en terre sur un entablement, Jan Frans van Dael, fin du XVIII^e - début du XIX^e siècle





Fleurs, Dominicus Gottfried Waerdigh, entre 1715 et 1789



Frontispice de la première édition de la cantate du Printemps, parue chez l'éditeur Boivin, 1724

Boismortier : entre ode à la Nature et célébration de l'amour

Par Julien Dubruque — Centre de musique baroque de Versailles

Joseph Bodin de Boismortier naquit à Thionville en 1689. On ignore presque tout de sa jeunesse. Il fit d'abord carrière comme receveur de la régie royale des tabacs en Languedoc, entre environ 1713 et 1722. Mais il composa surtout un œuvre instrumental prolifique – plus de cent numéros d'opus – qu'il publia à Paris entre 1724 et le début des années 1740. Boismortier fut en effet l'un des premiers compositeurs à avoir vécu exclusivement de son art, par la vente de partitions gravées destinées au grand public, sans être attaché au service de l'Église ou d'un prince. En 1752, il se retira à Roissy, où il avait acquis, grâce à sa fortune, une belle propriété. Il y mourut en 1755.

Œuvre vocal de Boismortier

Depuis la fin du XX^e siècle, notamment grâce à Hervé Niquet, on s'est également intéressé aux œuvres lyriques de Boismortier, qui fut l'un des rares

compositeurs de son temps, avec Mondonville, à avoir connu le succès face à Rameau, avec son ballet des *Voyages de l'Amour* (1736), le ballet comique *Don Quichotte chez la duchesse* (1743) et la pastorale *Daphnis et Chloé* (1747); tous sont à présent enregistrés. Mais Boismortier, sans être aussi prolifique que certains de ses contemporains, composa également, outre de nombreux airs, un nombre appréciable de cantates françaises. L'une d'entre elles, *Actéon*, fut attribuée à Rameau dans les *Œuvres complètes* éditées sous la direction de Saint-Saëns, sous le nom de *Diane et Actéon*, et enregistrée, comme telle, dès l'ère du 78 tours. Néanmoins, la principale œuvre de Boismortier dans le genre de la cantate fut sans conteste la première, son cycle des *Quatre Saisons* op. 5. Leur thème familial, autant que leur beauté, n'ont pas peu contribué à en faire l'un

des cycles de cantates françaises les plus enregistrés, de Hugues Cuénod et Gérard Souzay jusqu'au présent enregistrement, avec de talentueux jeunes chanteurs, en passant par les grands noms de la révolution « baroqueuse ». L'histoire de ce cycle de cantates est pourtant empreinte d'incertitude, voire de mystère ; tentons de la retracer.

Les Quatre Saisons : une « musique de chambre » ?

Ce que nous pouvons savoir des *Quatre Saisons* est très fragmentaire. Comme souvent, dès qu'il y a plusieurs sources conservées, elles sont contradictoires. Les *Quatre Saisons* sont connues sous ce titre abrégé dans le catalogue des œuvres de Boismortier, mais ce n'est leur titre propre dans aucune de leurs deux principales éditions. La première consiste en fait en quatre publications séparées, avec de belles pages de titre ornées de motifs végétaux, qui varient naturellement selon les saisons :

- *Le Printemps, cantate française, ou musique de chambre*, avec une dédicace à la duchesse du Maine ;

- *L'Été, cantate française, ou musique de chambre* ;

- *L'Automne, cantate française, ou musique de chambre* ;

- *L'Hiver, cantate française, ou musique de chambre*.

Toutes parurent apparemment en 1724, mais successivement, comme l'atteste la mention sur la page de titre du *Printemps* : « L'auteur donnera les trois autres saisons de suite, qui feront le livre entier. » Le privilège (sorte de copyright de la France classique) étant daté du 22 mars 1724, on serait tenté de penser que Boismortier publia *Le Printemps*... au printemps, puis les trois autres saisons... au fil des saisons, mais rien ne le prouve.

Il existe également une deuxième édition, qui réunit les quatre saisons dans un « livre entier », sous le titre de *Cantates françaises, à voix seule, mêlées de symphonies*, par M. Boismortier, Œuvre cinquième, avec une dédicace à un certain à M. Chambon, receveur général des fermes, donc une sorte d'ancien collègue du fisc. Comme ce sont les mêmes planches qui ont servi à l'impression (de même d'ailleurs qu'aux

retirages successifs, dont les derniers sont datables grâce à la présence dans certains exemplaires d'un privilège renouvelé en 1738), il est possible que Boismortier, en marchand de musique avisé qu'il était, ait prévu d'emblée de vendre les *Quatre Saisons* soit à l'unité, soit en recueil.

Cela ne résout cependant pas le problème de leur origine. Certes, un compositeur n'avait pas besoin de prétexte ou de commande pour publier un livre de cantates à l'époque de la floraison du genre, dans le premier tiers du XVIII^e siècle, puisqu'il répondait ainsi à une demande soutenue de la part du public des amateurs. Mais la présence dans l'édition séparée du *Printemps* d'une dédicace à la duchesse du Maine, et le sous-titre de « musique de chambre » convergent pour suggérer que Boismortier avait d'abord destiné son cycle à la cour de Sceaux, où Louise-Bénédicte de Bourbon continuait alors de régner et de protéger poètes et musiciens ; et ce, malgré sa disgrâce depuis la conspiration de Cellamare, fameux complot contre le Régent dans laquelle elle avait trempé avec son époux, le duc du Maine. Plusieurs cantates

portant le sous-titre de « Musique de chambre » sont en effet liées aux fêtes de Sceaux ; le cinquième livre de cantates de Nicolas Bernier, qui réunit deux cantates semi-dramatiques, est ainsi intitulé *Les Nuits de Sceaux, concerts de chambre, ou cantates françaises à plusieurs voix, en manière de divertissements, mêlés d'air de violon et autres symphonies avec la basse continue, dédiés à Madame la Duchesse du Maine*. Boismortier fait manifestement référence à ces œuvres dans sa propre dédicace aux alexandrins aussi sincères que défectueux :

À Son Altesse Louise de Bourbon,
duchesse du Maine

Madame,
C'est à vous, ô déesse,
que je dois la fierté
D'une si belle gloire,
à Paris acceptée,
D'un transport si doux ;
vous m'aviez accueilli,
À présent c'est à vous que ces vers
je dédie.
Sous le beau pavillon,
à vos yeux éblouis,
Les satyres et les nymphes,
ont loué les attraits

Du domaine de Sceaux,
 les plaisirs si parfaits,
 Et le faste brillant
 de vos illustres nuits.
 Dans ces douces retraites,
 ombragées de cyprès,
 De Mouret, de Bernier,
 vous fîtes le succès.
 Pardonnez mon audace,
 acceptez aujourd'hui,
 En réponse à vos vœux,
 le bien sincère prix :
 Qu'un auguste printemps daigne
 vous témoigner
 Le respect infini du petit Boismortier.

Faut-il comprendre Boismortier remerciait la duchesse d'avoir bien voulu créer la seule cantate du *Printemps*? tout le cycle? en une ou plusieurs occasions? Ou bien qu'il lui offre *Le Printemps* pour la remercier de ses bienfaits passés? Comment interpréter le changement de dédicataire – on passe tout de même d'une princesse du sang à un financier – dans la deuxième édition en recueil? On ne le saura pas.

Ce qui est certain, c'est que le livret des *Quatre Saisons* possède le raffinement de ce jeu de société que constituait alors

une « musique de chambre ». Comme tant d'autres termes de l'ancien répertoire français, celui-ci est un faux-ami : le mélomane contemporain comprend par là une musique instrumentale à petits effectifs ; or l'essentiel des « musiques de chambre » du début du XVIII^e siècle relève de ce que nous appellerions la musique vocale profane, et pas forcément à petits effectifs. *Les Nuits de Sceaux* de Bernier, certes prévues pour les Nuits fastueuses de 1715, mobilisent un grand nombre de rôles, un chœur et un ensemble instrumental assez important. Or on imagine assez plusieurs passages des *Quatre Saisons* de Boismortier tant soit peu mis en scène ou chorégraphiés : quand le poète s'adresse à des allégories, on verrait volontiers des participants à la fête incarner des personnages muets, sous les regards amusés du reste de l'assistance. Il ne faudrait donc surtout pas déduire du lieu commun des quatre saisons et du genre de la cantate française, essentiellement cantonné aux petits effectifs, que l'opus 5 de Boismortier relèverait de l'art de la miniature, de ces Watteau qu'on croit reconnaître partout

dans la France du premier XVIII^e siècle : elles ont tout au contraire la sophistication des fêtes de cour et le raffinement du bel esprit. L'auteur des paroles demeure hélas inconnu, mais ses cantates ne déparent certes pas, comparées aux productions de l'élite des poètes de l'Académie royale de musique – Danchet, Roy, Fuzelier... –, mais aussi de Fontenelle et Voltaire, qui ont tous défilé à Sceaux.

Boismortier, sur cet excellent livret, n'a donc eu qu'à se laisser guider par les paroles et par le jeu poétique ; son propre jeu musical se révèle ici beaucoup plus français, c'est-à-dire imitatif, et, en somme, intellectuel, que dans l'ordinaire de sa production instrumentale, beaucoup plus marquée par l'italianisme. Parmi les compositeurs de cantates françaises, Boismortier appartient néanmoins au parti des italianisants, comme Bernier, Morin, Montéclair,

plutôt qu'à celui des lullysants, comme Campra. Tous ses récitatifs sont écrits à ̣ ; ses airs sont presque toujours *da capo*, de forme ABA si l'on veut, sans répétition de la ritournelle au retour du A.

On n'écouterait donc certes pas *Les Quatre Saisons* comme de la musique plaisante, aimable, juste jolie, mais sans en perdre un mot, en admirant leur construction, en s'amusant des surprises qu'elles réservent, en un mot en savourant leur caractère inextricablement poétique et musical. Leur variété est à la fois externe, par leur structure individuelle, et interne, par les climats que le poète anonyme et Boismortier réussissent à y créer. Qu'on en juge, avant d'analyser chaque cantate individuellement, par le tableau synthétique en page suivante. Leur seul point commun, c'est qu'elles sont toutes « à voix seule », c'est-à-dire pour un seul chanteur soliste :

	<i>Le Printemps</i>	<i>L'Été</i>	<i>L'Automne</i>	<i>L'Hiver</i>
Tessiture	dessus	dessus	basse-taille	dessus
	[soprano]	[soprano]	[baryon-basse]	[soprano]
«Symphonie» [instruments obligés]	violon ou flûte traversière (flûte à bec ad lib.)	sans symphonie	violon ou flûte traversière	flûtes traversières (div.) violons (div.)
Accompagnement	basse continue	basse continue	basse continue	basse continue (dont viole obligée)
Structure	1 récitatif 2 air 3 récitatif 4 air 5 récitatif 6 air	1 récitatif 2 air 3 récitatif 4 air 5 récitatif 6 air	1 récitatif 2 air 3 récitatif 4 air 5 récitatif 6 air [français] 7 air	1 air 2 récitatif 3 air 4 récitatif 5 air [français] 6 air [français] 7 air [de danse] 8 récitatif 9 air
Tonalité	<i>mi</i> mineur	<i>la</i> mineur	<i>ré</i> majeur	<i>si</i> mineur

Le Printemps

La première saison s'ouvre comme de juste sur la renaissance de la nature (piste 1); mais on aurait tort de prendre l'évocation des «petits oiseaux», habilement mêlés au lieu commun de l'écho, pour un innocent gazouillement; la mention du mythe de Philomèle, dans la partie B du premier air (2), offre une coloration tragique à ce retour du printemps, et convoque en même temps l'un des mythes de création du chant, de la musique... et de la cantate française. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide qui constituent le fond commun de la culture classique, Philomèle et Procné étaient deux princesses athéniennes, filles du roi Prandion. Térée, le mari de Procné, avait violé sa belle-sœur Philomèle, et, pour que celle-ci ne dénonce pas son crime, lui fit couper la langue et garder en lieu sûr. Mais Philomèle trouva le moyen, en lui faisant parvenir une tapisserie (le mythe suppose que l'écriture n'avait été inventée), de révéler la vérité à Procné. Procné se vengea en servant à manger à Térée le propre fils qu'elle avait eu de lui. Les dieux transformèrent les deux

sœurs en hirondelle et en rossignol, dont elles expliquent l'origine, ainsi que l'association avec le printemps et la naissance du chant. Philomèle est le mythe fondateur de la cantate française: la cantatrice, par sa technique de chant italien (répétitions, mélismes, vocalises, tenues...), est analogue au rossignol, qui, par ses mélodies dépourvues de signification pour nous, exprime néanmoins ce que ne peuvent faire le récitatif et l'opéra français inventés par Lully. On n'est donc pas surpris de voir surgir Philomèle dès le premier air de la première cantate de Boismortier. Dans la section suivante (3-5), où domine le ton relatif de sol majeur, le récitatif (3-4), inhabituellement développé, avec en son centre une imitation du «chalumeau» (sorte d'ancêtre du hautbois et de la clarinette), installe un climat pastoral. Les bergers, c'est bien connu, n'ont rien d'autre à faire de que l'amour, c'est-à-dire conter fleurette aux bergères: logiquement, l'air «gracieux» (5), aussi virtuose pour la voix que pour l'instrument obligé, le printemps à la renaissance de l'amour – le seul véritable sujet, comme on sait, de

toute poésie lyrique. Surprise: dans le dernier récitatif (6), le poète passe de la troisième personne à la première: «je» est amoureux d'une Philis (orthographe actuelle: Phyllis) anonyme, et se languit d'elle: contrairement aux oiseaux et aux bergers, le poète est «seul». Le dernier air (7), «tendre» est une déclaration d'amour qui clôt la cantate par l'habile image du printemps, des oiseaux et de l'amour marchant ensemble sur les pas de Philis. Cette troisième section offrait à l'interprète, en société, la possibilité d'un jeu: il est évident que cette Philis passe-partout pouvait être identifiée par un geste, par un clin d'œil, à une personne de l'assistance, et que le chanteur pouvait ainsi se déclarer à son amante en public, aussi bien qu'une chanteuse, assumant un «je» poétique masculin, flatter la dame d'un certain âge qui organisait cette «musique de chambre». En effet, même si l'écrasante majorité des cantates françaises sont notées pour une voix de dessus seul (nous dirions soprano solo), les compositeurs n'hésitaient jamais à indiquer que les hautes-contre (nous dirions les ténors) pouvaient s'approprier

ce répertoire, en chantant à l'octave inférieure.

L'Été

C'est précisément le choix qu'on fait ici nos interprètes dans *L'Été*, «cantate à voix seule sans symphonie», c'est-à-dire avec la seule basse continue pour accompagnement. Le poète commence par un paradoxe: alors que c'est normalement l'hiver qui est associé à la désolation, il fait dans le premier récitatif (8) le tableau d'un été qui n'est que catastrophes climatiques, canicule, sécheresse, orages – tableau d'une actualité inattendue? Le poète évoque la figure mythologique de Phaéton, ce fils du Soleil qui avait voulu conduire le char de son père et avait ravagé la terre, pour faire la transition avec le premier air, «lent», (9), qui consiste en une invocation au soleil, dont la figure constituera le centre de *L'Été*. Nouveau paradoxe: alors que le soleil est la source de la vie, le poète l'implore de cesser de briller. Boismortier seconde le poète par un ton plaintif, et, dans les préludes de basse continue, multiplie les retards harmoniques et utilise le registre aigu de

la basse de viole et du clavecin. Art du contraste systématique: dans le deuxième récitatif (10), le poète se repent d'avoir fait d'injustes reproches au soleil, puisque l'été est la saison des moissons. S'adressant aux humains dans le deuxième air (11), il leur rappelle qu'il faut savoir saisir «le moment favorable». Mais même l'été, le soleil se couche tous les jours, et la nuit tombe (12): la fraîcheur agréable revient avec une brise légère, y compris musicale – tempo rapide et mode majeur (13). Nouveau glissement de sens vers le thème attendu: les agréables nuits d'été sont faites à l'amour, évoqué par la périphrase du «dieu de Cythère» dans le dernier air «gracieux» (14), où règnent le «silence» et le «mystère» qui lui sont propices.

L'Automne

C'est naturellement la saison des vendanges qui fournit au poète le thème bacchique et la forme anacréontique de la troisième cantate du cycle, logiquement dévolue à la voix de basse-taille (nous dirions baryton-basse) – une transposition pour voix de femme serait sans doute inappropriée. Dans un

premier récitatif accompagné, ponctué de ritournelles «gaies» (15), dans la tonalité éclatante de ré majeur, le poète feint de se retrouver au milieu d'une fête, ou plutôt d'une beuverie. L'air tout aussi «gai» qui suit (16) donne directement la parole à un «nous» de buveurs anonymes; il rappelle la forme française de l'air à boire, très populaire tout au long de l'âge classique, avec sa doublure partielle de la basse chantante par la basse continue; mais Boismortier lui donne un tour plutôt italien en recourant à violon obligé (ou à la flûte), avec ses motifs rythmiques et ses notes répétées, ainsi qu'aux vocalises triomphantes et aux notes tenues au chant. Mais pourquoi les hommes boivent-ils? Parce que, naturellement, dit la partie B de l'air, ils préfèrent Bacchus à l'Amour. Mais aussi parce le vin, nouveau lieu commun, adoucit les peines de tous les humains (17), tant jeunes que vieux (18): dans l'air «gracieux», toujours accompagné par un violon obligé (ou une flûte) qui multiplie les notes égales répétées, Boismortier imite plaisamment le glougloutement du vin qu'on verse à boire. Une légère irrégion

se fait sentir dans les paroles, qui répètent que ce vin des humains est meilleur que le nectar des dieux. Mais tout le vin du monde peut-il faire oublier ce qu'on aime (19)? Sans doute, dit ce qui semble être le troisième et dernier air (20), un air français traditionnel, de forme binaire (AABB), avec doublure presque totale de la basse chantante par la basse continue, hormis le mélisme attendu sur les larmes que fait verser l'amour. L'auditeur est-il dérouter, voire déçu par cette conclusion « doucement » amenée? C'est en fait une ruse de Boismortier: le véritable dernier air commence alors, sans transition (21); voilà l'air italien que l'on attendait, da capo, développé, avec sa motivique entraînant, et virtuose, avec son tempo « gai », très rapide à E: ses arpèges, ses sauts mélodiques et ses vocalises. Qui ne conviendrait, dans ces conditions, même si l'on est tombé amoureux au printemps, il ne soit infiniment préférable de boire l'automne venu?

L'Hiver

La dernière cantate est assurément la plus extraordinaire des quatre, dans tous les

sens du terme. De nouveau destinée à une voix seule aiguë, elle est quasiment deux fois plus longue que chacune des trois autres, et réclame une « symphonie » plus riche, avec au moins trois instruments de dessus, deux violons et une flûte traversière, au lieu d'un seul. De façon inattendue, *L'Hiver* commence non par un récitatif, mais par un air caractérisé (22), dont la partie A est entièrement dépourvue de basse continue: c'est le second violon qui assure la basse réelle, doublé par le clavecin. La densité de l'écriture à quatre voix aiguës, saturée de retards harmoniques, dans la tonalité d'autant plus plaintive de si mineur que les tempéraments anciens exacerbaient la grandeur des intervalles diésés, imite à la fois l'idée du froid et le ton de la prière: le poète implore en effet les Zéphyr (les vents d'ouest) et Flore (la déesse des fleurs et du printemps) de ramener la douceur dans la nature. Le premier récitatif qui suit (23) est tout aussi inhabituel: construit sur une basse obstinée, il imite à son tour le froid par un trémolo noté par trois croches dont les deux premières sont liées, qui revient au début de chaque

mesure. La paire de morceaux suivante imite cette fois les ravages des vents du nord, plus destructeurs que la guerre (« Bellone »); Boismortier y mêle les techniques française d'imitation de la tempête et italienne de l'air de mouvement à vocalises dans le deuxième air (24), tandis que deuxième récitatif (25) se limite à une basse continue très écrite et très rythmique, comme dans la musique française dramatique. Le troisième air (26) constitue une nouvelle prière, très touchante, au dieu suprême: mais le poète ne se contente pas d'implorer la pitié de Jupiter – dans la partie A –, il menace – dans la partie B – de ne plus offrir de sacrifices s'il continue de permettre le malheur et la ruine des humains. Boismortier demande ici une instrumentation précise dont le raffinement avait fait ses preuves aussi bien à l'Opéra de Paris que dans la cantate française: une flûte traversière et une basse de viole obligée, émancipée de la basse continue, lui permettent d'écrire à quatre voix, en multipliant les retards expressifs, dans la tonalité plaintive de mi mineur, comme dans le premier air, mais avec une gravité nouvelle, permise par

l'utilisation des registres de ténor (viole obligée) et de basse (basse continue).

Le cours normal de la cantate est ici interrompu par une annonce instrumentale (27), qui marque, comme si l'on était à l'Opéra, l'arrivée de nouveaux personnages, soit que le poète et la cantatrice feignent de les voir, soit qu'une mise en scène permette un jeu avec le public qui prend part à cette musique de chambre. Apollon et les Muses entrent en scène pour une sorte de divertissement (27-31), dont la mise en musique par Boismortier commence par être parfaitement française. L'entrée collective du dieu et des déesses des arts est noble; celle de Terpsichore, la muse de la danse, entre naturellement au son d'un air français binaire (28), quoique pourvu d'une basse arpégée discrètement italienne. Mais, surprise – et soulagement (29)! Noblesse, danse et France sont immédiatement chassées par Comus, le dieu de la fête (débridée), et Bacchus, le dieu du vin, qui ramènent les rythmes sautillants de l'Italie dans un nouvel air (30). Tout semble se mêler, jusqu'à Mars et l'Amour, quand l'esprit de

sérieux se rebiffe (31) : le poète « aperçoi[t] la muse tragique », Melpomène, qui règne sur l'opéra français depuis Lully. Mais, à son tour, elle est chassée par Thalie, la déesse de la comédie : dans le dernier air, forcément « gai » (32), le poète conclut habilement son cycle par une morale hédoniste : certes, l'hiver est la plus effroyable des saisons, mais c'est celle où l'on jouit des fruits du printemps (où renaît la nature), de l'été (où l'on moissonne) et de l'automne (où l'on foule le raisin). Boismortier traite cet ultime air de façon luxueuse, toujours en quatuor dans la partie A (voix, premiers dessus, deuxièmes dessus, basse continue) ; dans la partie B, loin de se contenter d'une basse continue dans la tonalité relative, comme il était d'usage dans l'aria da capo, il insère un trio instrumental (flûte, violon, basse continue) en guise de prélude instrumental, puis un petit chœur (voix, flûte, violon) dans la partie B proprement dite, avant le da capo, dont le retour comble tous « nos désirs ».

Bibliographie

Nathalie Berton-Blivet, Julien Dubruque, Thomas Vernet, *Actes du séminaire sur la cantate en France au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, à paraître.

Catherine Cessac, *La duchesse du Maine, 1676-1753 : entre rêve politique et réalité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Jérôme Dorival, *La Cantate française au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999.

Stéphan Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier, 1689-1755 : un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*, Montpellier, les Presses du Languedoc, 2001.

David Tunley, *The Eighteenth-Century French cantata*, 2^e éd., Oxford, Clarendon Press, 1997.



Un paysage d'hiver avec des patineurs et une lavandière, Andreas Schelfhout, ca 1820

Boismortier: an ode to nature and a celebration of love

By Julien Dubruque — Centre de musique baroque de Versailles

Joseph Bodin de Boismortier was born in Thionville in 1689. Almost nothing is known about his youth. He began his career as a collector for the royal tobacco company in Languedoc, between 1713 and circa 1722. Above all, however, he was the composer of a prolific instrumental output – more than one hundred opus numbers – which he published in Paris between 1724 and the beginning of the 1740s. Boismortier was in fact one of the first composers to live exclusively from his art, selling engraved scores to the general public, without being accountable to the Church or a prince. In 1752, he retired to Roissy, where he had acquired a magnificent property thanks to his fortune. He died there in 1755.

Boismortier's vocal works

Since the end of the 20th century, thanks in particular to Hervé Niquet, there has also been interest in the operatic works

by Boismortier, who was one of the rare composers of his time, along with Mondonville, to have been successful in competition with Rameau, with his ballet, *Les Voyages de l'Amour* (1736), the ballet comique *Don Quichotte chez la duchesse* (1743), and the *pastorale Daphnis et Chloé* (1747); all of which have now been recorded. But Boismortier, although not as prolific as some of his contemporaries, also composed a considerable number of French cantatas as well as many arias. One of these, *Actéon*, was attributed to Rameau in the *Œuvres complètes* published under the direction of Saint-Saëns, and entitled *Diane et Actéon*, recorded as such at the time of 78 rpm recordings. Nevertheless, Boismortier's main work in the cantata genre was undoubtedly the first, his cycle of *Les Quatre Saisons* op. 5. Their familiar theme, as well as their beauty, have done much to make them one of the most recorded French cantata cycles,

from Hugues Cuénod and Gérard Souzay to the present recording, with talented young singers, by way of the great names of the “baroque revolution”. The history of this cycle of cantatas, however, is fraught with uncertainty and even mystery; let us attempt to reconstruct it.

Les Quatre Saisons: “chamber music”?

What we know of *Les Quatre Saisons* is very fragmentary. As is often the case when several sources are preserved, they are contradictory. *Les Quatre Saisons* are known under this abbreviated title in the catalogue of Boismortier's works, but it is not their proper title in either of the two existing main editions. The first edition is in fact made up of four separate publications, with attractive title pages decorated with plant motifs, which naturally vary according to the season:

- *Le Printemps* (Spring), *cantate française, ou musique de chambre* (French cantata, or chamber music), or chamber music, with a dedication to La Duchesse du Maine;
- *L'Été* (Summer), *cantate française, ou musique de chambre* (French cantata, or chamber music);

- *L'Automne* (Autumn), *cantate française, ou musique de chambre*;

- *L'Hiver* (Winter), *cantate française, ou musique de chambre*

All apparently appeared in 1724, but successively, as attested by the statement on the title page of *Le Printemps*: “The author will give the three other seasons in succession, which will make up the whole book”. As the *privilege* (a sort of copyright for classical France) is dated 22 March 1724, we might be tempted to imagine that Boismortier published *Le Printemps*... in spring, followed by the other three seasons... as the seasons came along, but there is no proof of this.

There is also a second edition, which brings together the four seasons in a single publication, under the title *Cantates françaises, à voix seule, mêlées de symphonies, par M. Boismortier, Œuvre cinquième*, (French cantatas, for solo voice, interspersed with symphonies, by Mr. Boismortier, *Fifth Work* (Opus 5).) with a dedication to a certain M. Chambon, *receveur général des fermes*, (general tax collector for farms) i.e. a sort

of former colleague from the tax office. As the same plates were used for the printing (and also for the successive reprints, the last of which can be dated thanks to the presence in some copies of a renewed *privilege* (copyright) in 1738), it is possible that Boismortier, as a shrewd music salesman, planned from the outset to sell *Les Quatre Saisons* either individually or as a collection.

This does not, however, solve the problem of their origin. Admittedly, a composer did not need a pretext or commission to publish a book of cantatas when in the first third of the eighteenth century the genre was flourishing. He was therefore responding to a sustained demand from the amateur public. However, the presence in the separate edition of *Le Printemps* of a dedication to La Duchesse du Maine, and the subtitle “chamber music”, suggest that Boismortier had originally intended his cycle for the court of Sceaux, where Louise-Bénédicte de Bourbon continued to reign and to protect poets and musicians: this despite her disgrace following the “Cellamare conspiracy”, a well-known plot against the regent in

which she had been involved along with her husband, Le Duc du Maine. Several cantatas bearing the subtitle “Musique de chambre” are in fact associated with the fêtes de Sceaux; Nicolas Bernier's fifth book of cantatas, which includes two semi-dramatic cantatas, is thus entitled *Les Nuits de Sceaux, concerts de chambre, ou cantates françaises à plusieurs voix, en manière de divertissements, mêlés d'aria de violon et autres symphonies avec la basse continue, dédiés à Madame la Duchesse du Maine*. (*Les Nuits de Sceaux*, chamber concerts, and French cantatas in several parts, in the manner of *divertissements*, mixed with arias for violin and other symphonies with *basso continuo*, dedicated to Madame la Duchesse du Maine). Boismortier clearly refers to these works in his own dedication, which is as sincere as it is flawed:

To Her Highness Louise de Bourbon,
Duchesse du Maine

Madame,
It is to you, O goddess, that I owe
The pride of such great glory,
Paris knows,
Of sweet elation;

you welcomed me anew,
And now these verses I dedicate to you.
Under the fair pavilion,
to your dazzled eyes,
Satyrs and nymphs have praised
the allure
Of Sceaux's domain,
its pleasures so pure,
And the brilliant splendour
of your illustrious skies.
In these sweet retreats,
shaded by cypress trees,
Of Mouret, of Bernier,
you wrought successes with ease.
Forgive my boldness, accept today
In answer to your wishes,
a sincere display:
May a noble spring deign to show
The infinite respect of little Boismortier.

Should we understand that Boismortier was thanking the duchess for having graciously agreed to create only the cantata *Le Printemps*? The entire cycle? On one or several occasions? Or is he offering *Le Printemps* to her to thank her for past favours? How should we interpret the change of dedicatee — after all, it goes from a princess of royal blood to a financier — in the second edition

presented as a collection? We may never know.

What is certain is that the libretto of *Les Quatre Saisons* has the refinement of the social pastime that “chamber music” represented at the time. Like so many other terms in the old French repertoire, this one is misleading: the contemporary music lover understands it to mean instrumental music with a small number of players, whereas most of the “chamber music” of the early eighteenth century is what we would call secular vocal music, and not necessarily with a small number of musicians. Bernier's *Nuits de Sceaux*, although intended for the *Nuits fastueuses* of 1715, it involved a large number of roles, a choir and a fairly sizable instrumental ensemble. Yet many passages in Boismortier's *Quatre Saisons* can be imagined as being staged or choreographed to some extent: when the poet addresses allegories, it would be easy to see those taking part in the festivities embodying mute characters, while the rest of the audience looks on in amusement. One should not, therefore,

deduce from the common theme of the four seasons and the genre of the French cantata—typically confined to small ensembles—that Boismortier's *Opus 5* belongs to the art of the miniature, like those Watteau paintings we tend to recognize everywhere in early 18th-century France. On the contrary, they have the sophistication of court festivities and the refinement of wit and elegance. Unfortunately, the author of the words remains anonymous, but these cantatas certainly do not pale in comparison to the works of the elite poets of l'Académie royale de musique—Danchet, Roy, Fuzelier...—as well as Fontenelle and Voltaire, all of whom made appearances at Sceaux.

Boismortier, with this excellent libretto, had only to let himself be guided by the words and by the poetic style; his own musical style here is much more French, that is to say imitative, and, in short, intellectual, than in his usual instrumental output, which is far more marked by Italianism. Among composers of French cantatas, Boismortier nonetheless

belonged to those who were Italianists, such as Bernier, Morin and Montéclair, rather than to those who were Lullyists, such as Campra. All his recitatives are written at A ; his arias are almost always *da capo*, in ABA form if you wish, with no repetition of the ritornello on the return of the A.

Les Quatre Saisons should certainly not be listened to as pleasant, likable, simply nice music, but not a word of them must be missed, while admiring their construction, enjoying the surprises they hold in store. In short, the most must be made of their inextricably poetic and musical character. Their variety is both external, through their individual structure, and internal, through the atmospheres that the anonymous poet and Boismortier manage to create within them. Before analysing each cantata individually, let us examine the following summary table. The only thing they have in common is that they are all for solo voice, in other words, for a single solo singer:

	<i>Le Printemps</i> Spring	<i>L'Été</i> Summer	<i>L'Automne</i> Autumn	<i>L'Hiver</i> Winter
Tessitura	dessus	dessus	basse-taille	dessus
	[soprano]	[soprano]	[bass-baritone]	[soprano]
« Symphonie » [obligato instruments]	violin or transverse flute (recorder ad lib.)	without "symphonie"	violin or transverse flute	transverse flutes (div.) violins (div.)
Accompaniment	<i>basso continuo</i>	<i>basso continuo</i>	<i>basso continuo</i>	<i>basso continuo</i> (incl. obligato viol)
Structure	1 recitative 2 aria 3 recitative 4 aria 5 recitative 6 aria	1 recitative 2 aria 3 recitative 4 aria 5 recitative 6 aria	1 recitative 2 aria 3 recitative 4 aria 5 recitative 6 aria [french] 7 aria	1 aria 2 recitative 3 aria 4 recitative 5 aria [french] 6 aria [french] 7 aria [danse] 8 recitative 9 aria
Key	<i>E minor</i>	<i>A minor</i>	<i>D minor</i>	<i>B minor</i>

Le Printemps [Spring]

The first season appropriately opens with the rebirth of nature (track 1); but it would be wrong to mistake the evocation of “little birds”, skilfully mixed with the cliché of the echo, for an innocent chirping; the mention of the myth of Philomela, in part B of the first aria (2), gives a tragic colouring to this return of spring, and at the same time conjures up one of the creation myths of song, of music... and of the French cantata. In Ovid's *Metamorphoses*, which form the common foundation of classical culture, Philomela and Procne were two Athenian princesses, daughters of King Prandion. Tereus, Procne's husband, had raped his sister-in-law Philomela, and to keep her from revealing his crime, had her tongue cut out and kept in a safe place. But Philomela found a way to reveal the truth to Procne by sending her a tapestry (the myth assumes that writing had not yet been invented). Procne takes her revenge by giving Tereus a meal made out of the only son, she had had with him. The gods transform the two sisters into a swallow and a nightingale, which

explains their origin, as well as their association with spring and the birth of song. Philomela is the founding myth of the French cantata: the singer, with her Italian singing technique (repetitions, melismas, vocalisations, held notes...), is analogous to the nightingale, which, with its melodies that have no meaning for us, nevertheless expresses what the French recitative and opera invented by Lully cannot. It comes as no surprise, then, that Philomela appears in the very first aria of Boismortier's first cantata. In the following section (3-5), dominated by the relative key of G major, the unusually developed recitative (3-4), with its central imitation of the “chalumeau” (a kind of ancestor of the oboe and the clarinet), sets a pastoral mood. Shepherds, as is well known, have nothing else to do but make love, that is, to flirt with shepherdesses: logically, the “graceful” aria 5, as virtuosic for the voice as for the obbligato instrument, connects spring with the rebirth of love — the only true subject, as we know, of all lyric poetry. Surprise: in the final recitative... (6), the poet switches from the third person to the first: “I am in

love with an anonymous Philis (present-day spelling: Phyllis), and long for her: unlike the birds and shepherds, the poet is “alone”. The last aria (7), “tendre”, is a declaration of love that closes the cantata with the clever image of spring, birds and love walking together in Philis's footsteps. This third section offered the performer, in society, the possibility of a game: it is obvious that this all-purpose Philis could be identified by a gesture, by a wink, to someone in the audience, and that the singer could thus declare himself to his lover in public, just as a female singer, assuming a masculine poetic “I”, could flatter the elderly lady who was organising this “chamber music”. Indeed, even though the overwhelming majority of French cantatas are scored for a solo dessus voice (we would say solo soprano), composers never hesitated to indicate that the *hautes-contre* (we would say high tenors) could appropriate this repertoire by singing in a lower octave.

L'Été [Summer]

This is precisely the choice our performers have made here in *L'Été*, a “cantata

for solo voice without *symphonie*”, i.e. with only the *basso continuo* as accompaniment. The poet begins with a paradox: while it is normally winter that is associated with desolation, in the first recitative he describes (8) the picture of a summer that is nothing but climatic disasters—heatwaves, droughts, storms—an unexpectedly topical picture? The poet invokes the mythological figure of Phaëton, the son of the Sun, who had wanted to drive his father's chariot and ended up ravaging the earth, to transition into the first aria, “lent”(slow) (9) which consists of an invocation to the sun, the figure of which will form the centrepiece of *L'Été*. A new paradox: while the sun is the source of life, the poet implores it to stop shining. Boismortier backs up the poet with a plaintive tone and, in the *basso continuo préludes*, multiplies harmonic suspensions and uses the high register of the bass viol and the harpsichord. The art of systematic contrast: in the second recitative (10), the poet repents having unjustly reproached the sun, since summer is the harvest season. Addressing the humans in the second

aria (11), he reminds them to seize “the right moment”. But even in summer, the sun sets every day and night falls... (12) Pleasant freshness returns with a gentle breeze, including music - fast tempo and major mode (13). A new shift towards the expected theme: the pleasant summer nights are made for love, suggested by the periphrase of the “god of Cythera” in the final *air gracieux* (14), where “silence” and “mystery” are conducive to it.

L'Automne [Autumn]

Naturally, it is the grape harvest season that provides the poet with the bacchic theme and the anacreontic form of the cycle's third cantata, logically assigned to the *basse-taille* voice (today we say bass-baritone) – a transposition for female voice would no doubt be inappropriate. In a first accompanied recitative, punctuated by “gaies” ritornellos (15), in the bright key of D major, the poet pretends to be in the middle of a celebration, or rather a drinking party. The equally “gai” aria that follows (16) gives an opportunity of expression directly to a collective “we” of anonymous drinkers; it recalls the French

form of the *air à boire*, (drinking song) very popular throughout the classical age, with its partial doubling of the lyrical bass line by the *basso continuo*; but Boismortier gives it a rather Italian twist by using the obbligato violin (or flute), with its rhythmic motifs and repeated notes, as well as triumphant vocalisations and held notes in the vocal line. But why do men drink? Because, naturally,” goes on to say part B of the aria, “they prefer Bacchus to Love. But also, because a new popular belief is that wine eases all human beings” pain (17), young and old alike. (18) In the air “gracieux”, still accompanied by an obbligato violin (or flute) with repeated *notes égales*, Boismortier pleasingly imitates the gurgling of wine being poured to be drunk. A slight irreverence can be felt in the words, which repeat that this human wine is better than the nectar of the gods. But can all the wine in the world make one forget what they love (19)? No doubt, seems to confirm what appears to be the third and final aria (20), a traditional French aria, in binary form (AABB), with the *basso continuo* doubling almost entirely the lyrical bass line, with

the exception of the expected melisma on the tears brought on by love. Is the listener unsettled, or even disappointed by this “calmly” delivered conclusion?

This is in fact a ruse of Boismortier's invention: the real final aria then begins, without transition (21) ; Here is the Italian aria we've been waiting for, a developed motivic virtuoso *da capo*, with its “gai” tempo, very fast in E time: its arpeggios, melodic leaps and vocalisations. Who would not agree, then, that even if you fell in love in spring, it would be infinitely preferable to drink in autumn?

L'Hiver [Winter]

The last cantata is undoubtedly the most extraordinary of the four, in every sense of the word. Again, intended for a single high voice, it is almost twice as long as each of the other three, and calls for a richer “symphonie”, with at least three high-pitched instruments; two violins and a transverse flute, instead of just one. Unexpectedly, *L'Hiver* begins not with a recitative, but with a highly distinctive aria (22), Part A of which does not involve the *basso continuo*: The second violin

provides the actual bass, doubled by the harpsichord. The dense four-part writing, saturated with harmonic suspensions, in the particularly plaintive key of B minor—made all the more intense by ancient temperaments that heighten the sharpened intervals—evoking both the idea of cold and the mood of prayer. The poet implores the Zephyrs (the westerly winds) and Flora (the goddess of flowers and spring) to bring mildness back to nature. The first recitative that follows (23) is just as unusual: built on an *ostinato* bass, it in turn imitates the cold with a *tremolo* notated in three quavers, the first two of which are tied, and recurring at the beginning of each bar. The next pair of pieces imitates the ravages of the north winds, more destructive than war (“Bellone”); Boismortier combines the French technique of storm imitation and the Italian technique of the *aria de mouvement à vocalises* (movement aria with vocalisations) in the second aria (24), whereas the second recitative (25) is limited to a fully written out and rhythmic *basso continuo*, as in dramatic French music. The third aria (26) constitutes a

new, deeply moving prayer to the supreme god. But the poet doesn't simply beg for Jupiter's mercy in part A—he threatens in part B to stop offering sacrifices if Jupiter continues to allow human misery and ruin. Here, Boismortier calls for a precise instrumentation whose refinement had proven effective both at the Paris Opera and in the French cantata: a transverse flute and an obbligato viol, freed from the continuo, allowing him to write in four parts, multiplying expressive suspensions in the plaintive key of E minor, as in the first aria, but with a new gravity made possible by the use of the tenor (obbligato viol) and bass (continuo) registers.

The normal course of the cantata is interrupted here by an instrumental intervention (27), which marks the arrival of new characters, as if we were at the Opera, either because the poet and the singer pretend to see them, or because a staging permits a game with the audience who take part in this chamber music. Apollo and the Muses take to the stage for a sort of *divertissement* (27-31), whose music by Boismortier begins in perfectly French style. The collective entrance

of the gods and goddesses of the arts is noble; that of Terpsichore, the muse of dance, enters naturally to the sound of a binary French aria (28), albeit with a discreetly Italian arpeggiated bass. But surprise - and relief (29)! Nobility, dance, and France are immediately driven away by Comus, the god of uninhibited revelry, and Bacchus, the god of wine, who bring back the bouncing rhythms of Italy in a new aria (30). Everything seems to mix together, even Mars and Love, when the spirit of seriousness pushes back (31): The poet “catches sight of the tragic muse,” Melpomène, who has reigned over French opera since Lully. But, in turn, she is driven away by Thalie, the goddess of comedy: in the final aria, inevitably “gai” (32), The poet skillfully concludes his cycle with a hedonistic moral: winter may be the most ghastly of seasons, but it is the one in which we enjoy the fruits of spring (when nature is reborn), summer (when we harvest) and autumn (when we tread the grapes). Boismortier gives this final aria a luxurious treatment, still as a quartet in part A (voices, first dessus, (soprano) second dessus, (soprano) *basso*

continuo); In part B, far from contenting himself with a *basso continuo* in the relative key, as was customary in the *da capo* aria, he inserts an instrumental trio (flute, violin, *basso continuo*) as an instrumental prelude, then a *petit chœur* (voice, flute, violin) in part B proper, before the *da capo*, whose return fulfils all “our desires”.

Bibliography

Nathalie Berton-Blivet, Julien Dubruque, Thomas Vernet, *Minutes of the seminar on the cantata in France in the 18th century*, Turnhout, Brepols. Publication pending.

Catherine Cessac, *La duchesse du Maine, 1676-1753 : entre rêve politique et réalité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Jérôme Dorival, *La Cantate française au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999.

Stéphan Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier, 1689-1755 : un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*, Montpellier, les Presses du Languedoc, 2001.

David Tunley, *The Eighteenth-Century French cantata*, 2^e éd., Oxford, Clarendon Press, 1997.



Flora, déesse des fleurs, Luca Giordano, 1697

Boismortier: Zwischen Ode an die Natur und Feiern der Liebe

Von Julien Dubruque — Centre de musique baroque de Versailles

Joseph Bodin de Boismortier wurde 1689 in Thionville geboren. Über seine Jugend ist fast nichts bekannt. Mit Sicherheit weiß man allerdings, dass er zwischen etwa 1713 und 1722 Karriere als Einnehmer der königlichen Tabakverwaltung im Languedoc machte. Vor allem aber komponierte er ein umfangreiches Instrumentalwerk – über hundert Opuszahlen –, das er zwischen 1724 und den frühen 1740er Jahren in Paris veröffentlichte. Boismortier war nämlich einer der ersten Komponisten, der ausschließlich von seiner Kunst leben konnte, indem er gestochene Noten seiner Werke für die breite Öffentlichkeit verkaufte, sodass er weder an den Dienst der Kirche noch an den eines Fürsten gebunden war. 1752 zog er sich nach Roissy zurück, wo er dank

seines Vermögens ein schönes Anwesen erworben hatte und im Jahr 1755 starb.

Boismortiers Vokalwerk

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts hat man sich insbesondere dank Hervé Niquet auch für das Opernschaffen Boismortiers interessiert, der neben Mondonville einer der wenigen Komponisten seiner Zeit war, dessen Erfolge seines Balletts „Voyages de l'Amour“ (1736), des komischen Balletts „Don Quichotte chez la duchesse“ (1743) und der Pastorale „Daphnis et Chloé“ (1747) mit denen Rameaus konkurrieren konnten. Von allen diesen Werken gibt es heute Aufnahmen. Boismortier war zwar auf dem Gebiet der Vokalmusik nicht so produktiv wie einige seiner Zeitgenossen, komponierte aber neben zahlreichen Arien auch eine ansehnliche Anzahl französischer Kantaten. Eine

davon, „Actéon“, wurde in den unter der Leitung von Saint-Saëns herausgegebenen „Œuvres complètes“ [Gesamtausgabe] unter dem Namen „Diane et Actéon“ Rameau zugeschrieben und als solche bereits im Zeitalter der 78rpm Schellack-Schallplatten aufgenommen. Dennoch war Boismortiers Hauptwerk in der Gattung der Kantate zweifellos seine erste, nämlich sein Zyklus „Quatre Saisons“ [„Vier Jahreszeiten“] op. 5. Das vertraute Thema dieser Kantate und ihre Schönheit haben wesentlich dazu beigetragen, dass sie zu einem der meist aufgenommenen französischen Kantatenzyklen wurde, von Hugues Cuénod und Gérard Souzay über die großen Namen der historisierenden „barocken“ Revolution bis hin zu dieser Aufnahme mit talentierten jungen Sängern. Dennoch ist die Entstehung dieses Kantatenzyklus von Ungewissheit, ja sogar von Rätseln geprägt; versuchen wir, die Geschichte nachzuvollziehen.

Sind „Les Quatre Saisons“ „Kammermusik“?

Was wir über die „Quatre Saisons“ wissen, ist sehr bruchstückhaft. Wie so oft, sobald es mehrere erhaltene Quellen gibt, sind

diese widersprüchlich. Die „Quatre Saisons“ sind unter diesem Kurztitel bekannt, der im Werkverzeichnis von Boismortier aufscheint, doch ist dies in keiner ihrer beiden wichtigsten Auflagen ihr eigentlicher Titel. Die erste besteht aus vier separaten Publikationen mit schönen Titelseiten, die mit Pflanzenmotiven geschmückt und der jeweiligen Jahreszeit entsprechend gestaltet sind:

- *Le Printemps [Der Frühling], französische Kantate, oder Kammermusik, mit einer Widmung an die Herzogin von Maine;*

- *L'Été [Der Sommer], französische Kantate, oder Kammermusik;*

- *L'Automne [Der Herbst], französische Kantate, oder Kammermusik;*

- *L'Hiver [Der Winter], französische Kantate, oder Kammermusik.*

Alle erschienen offenbar im Jahr 1724, allerdings nacheinander, wie der Hinweis auf der Titelseite von „Printemps“ belegt: „Der Autor wird die anderen drei Jahreszeiten, die das ganze Buch ausmachen, aufeinanderfolgend

herausgeben.“ Da das Privileg (eine Art Copyright im klassischen Frankreich) auf den 22. März 1724 datiert ist, wäre man versucht zu glauben, dass Boismortier „Le Printemps“... im Frühling veröffentlichte, und danach die drei anderen *Saisons* ... jeweils im Laufe der Jahreszeiten herausgab, aber dafür gibt es keine Beweise.

Es gibt auch eine zweite Ausgabe, die die vier Jahreszeiten in einem „ganzen Buch“ unter dem Titel „Cantates françaises, à voix seule, mêlées de symphonies, par M. Boismortier, Œuvre cinquième“ [„Französische Kantaten für Solostimme, mit Symphonien vermischt von Hrn. Boismortier, fünftes Werk“], zusammenfasst. Diese Ausgabe ist einem gewissen M. Chambon, Generalsteuereinnahmer, gewidmet, also einer Art ehemaligem Kollegen vom Finanzamt. Da für den Druck dieselben Druckplatten wie für die erste Publikation verwendet wurden (und auch für die späteren Nachdrucke, von denen die letzten datierbar sind, da einige Exemplare ein erneuertes Privileg aus dem Jahr 1738 erwähnen), ist es möglich, dass Boismortier als kluger Musikhändler

von Anfang an geplant hatte, die „Quatre Saisons“ entweder einzeln oder als Sammlung zu verkaufen.

Dies löst jedoch nicht das Problem ihrer Entstehung. Sicherlich brauchte ein Komponist in der Blütezeit dieser Gattung im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts keinen Vorwand oder Auftrag, um ein Kantatenbuch zu veröffentlichen, da er damit die anhaltende Nachfrage des Amateurpublikums befriedigte. Die Widmung an die Herzogin von Maine in der separaten Ausgabe des „Printemps“ und der Untertitel „Kammermusik“ deuten jedoch daraufhin, dass Boismortier seinen Zyklus ursprünglich für den Hof von Sceaux geschrieben hatte, wo Louise-Bénédicte de Bourbon weiterhin regierte und Dichter und Musiker förderte; und das, obwohl sie seit der Verschwörung von Cellamare in Ungnade gefallen war, einer berüchtigten Konspiration gegen den Regenten, in die sie gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Herzog von Maine, verwickelt war. Mehrere Kantaten mit dem Untertitel „Kammermusik“ stehen in der Tat in Verbindung mit den Festen in Sceaux. So trägt das fünfte Kantatenbuch

von Nicolas Bernier, das zwei „Cantates semi-dramatiques“ vereint, den Titel „Les Nuits de Sceaux, concerts de chambre, ou cantates françaises à plusieurs voix, en manière de divertissements, mêlés d'air de violon et autres symphonies avec la basse continue, dédiés à Madame la Duchesse du Maine“ [„Die Nächte von Sceaux, Kammerkonzerte oder mehrstimmige französische Kantate in Art von Divertissements gemischt mit Violin-Airs und anderen Symphonien mit Basso continuo, Frau Herzogin von Maine gewidmet“]. Boismortier bezieht sich offensichtlich in seiner eigenen Widmung mit ebenso aufrichtigen wie fehlerhaften Alexandrinern auf diese Werke:

Ihrer Hoheit Louise de Bourbon,
Herzogin von Maine

Madame,
Euch, oh Göttin, verdanke ich den Stolz
Eines so schönen, in Paris akzeptierten
Ruhms,
Einer so süßen Leidenschaft; Ihr nehmt
mich auf,
Nun widme ich euch diese Verse.
Unter der schönen Fahne lobten vor
euren bezauberten Augen
Die Satyrn und Nymphen die Reize

Des Landsitzes von Sceaux, die so
vollkommenen Vergnügungen
Und den strahlenden Prunk der
berühmten Nächte.
In diesen süßen, von Zypressen
beschatteten Zufluchtsorten,
Brachtet Ihr Mouret und Bernier zum
Erfolg.
Verzeiht meine Kühnheit, nehmet heute
Diesen aufrichtigen Preis als Antwort
auf eure Wünsche an:
Möge ein erhabener Frühling sich
herablassen, euch
Den unendlichen Respekt des kleinen
Boismortier zu bezeugen.

Ist dies so zu verstehen, dass Boismortier der Herzogin dafür dankte, dass sie die Kantate „Le Printemps“ uraufführen ließ? Oder den gesamten Zyklus? Bei einer oder mehreren Gelegenheiten? Oder schenkte er ihr „Le Printemps“, um ihr für ihre vergangenen Wohltaten zu danken? Wie ist der Wechsel des Widmungsträgers zu deuten – immerhin handelte es sich in der ersten Ausgabe um eine adelige Fürstin und in der zweiten Ausgabe in Form eines Sammelbands um einen Finanzier? Das werden wir nie erfahren.

Sicher ist, dass das Libretto der „Quatre Saisons“ die Erlesenheit des damaligen „Gesellschaftsspiels“ besitzt, das die „Kammermusik“ zu dieser Zeit war. Wie so viele andere Begriffe aus dem alten französischen Repertoire ist auch der der „Kammermusik“ ein falscher Freund: Der zeitgenössische Musikliebhaber verstand darunter Instrumentalmusik in kleiner Besetzung; aber der Großteil der „Kammermusik“ des frühen 18. Jahrhunderts gehört zu dem, was wir als weltliche Vokalmusik bezeichnen würden, und das nicht unbedingt in kleiner Besetzung. Berniers „Nuits de Sceaux“, die für die *Nuits fastueuses* [prächtigen Nächte] von 1715 vorgesehen waren, beanspruchen zahlreiche Rollen, einen Chor und ein recht großes Instrumentalensemble. Nun kann man sich mehrere Passagen aus Boismortiers „Quatre Saisons“ recht gut inszeniert oder choreographiert vorstellen: Wenn sich etwa der Dichter an Allegorien wendet, wäre es durchaus denkbar, dass Teilnehmer des Festes unter den amüsierten Blicken der übrigen Anwesenden stumme Figuren

verkörpern. Aus dem Gemeinplatz der vier Jahreszeiten und der Gattung der französischen Kantate, die hauptsächlich auf kleine Besetzungen beschränkt ist, sollte man also keinesfalls ableiten, dass Boismortiers Opus 5 zur Kunst der Miniatur gehört, zu den Watteaus, die man überall im Frankreich des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts zu erkennen glaubt. Sie haben ganz im Gegenteil die Eleganz von höfischen Festen und die Feinheit des Schöngestigen. Der Verfasser der Texte ist leider unbekannt, aber seine Kantaten können dem Vergleich mit den Werken der Elitepoeten der Académie royale de musique – Danchet, Roy, Fuzelier... –, aber auch mit Fontenelle und Voltaire, die alle in Sceaux vorbeikamen, sicherlich standhalten.

Boismortier musste sich bei diesem ausgezeichneten Libretto also nur von den Worten und dem poetischen Spiel leiten lassen. Sein eigenes musikalisches Schaffen erweist sich hier als viel französischer, d. h. nachahmender und kurz gesagt intellektueller, als in seiner gewöhnlichen Instrumentalproduktion, die weit stärker vom Italianismus geprägt ist. Unter

den französischen Kantatenkomponisten gehörte Boismortier dennoch eher zur Gruppe derer, die sich wie Bernier, Morin und Montéclair von der italienischen Musik inspirieren ließen, als zu den Anhängern Lullys, wie etwa Campra. Alle seine Rezitative sind in A geschrieben. Seine Arien sind fast immer da capo, wenn man so will von der Form ABA, doch ohne Wiederholung des Ritornells bei der Rückkehr von A.

Man wird „Les quatre Saisons“ also sicherlich nicht als gefällige, lebenswerte, einfach nur hübsche Musik wahrnehmen,

sondern vielmehr ihren Aufbau bewundern, sich über die Überraschungen, die sie bereithalten, amüsieren, mit einem Wort, ihren untrennbar poetisch-musikalischen Charakter auskosten. Ihre Vielseitigkeit ist durch ihre individuelle Struktur sowohl äußerlich, als auch durch die Stimmungen, die der anonyme Dichter und Boismortier in ihnen zu erzeugen vermögen, innerlich. Bevor wir jede Kantate einzeln analysieren, daneben befindlichen Übersichtstabelle davon überzeugen. Ihre einzige Gemeinsamkeit ist, dass sie alle „einstimmig“ sind, d. h. für einen einzigen Gesangssolisten:

	<i>Der Frühling</i>	<i>Der Sommer</i>	<i>Der Herbst</i>	<i>Der Winter</i>
Stimmungslage	dessus	dessus	basse-taille	dessus
	[Sopran]	[Sopran]	[Bassbaritone]	[Sopran]
« Symphonie » [obligate Instrumente]	Violine oder Querflöte (Blockflöte ad lib.)	Ohne Symphonie	Violine oder Querflöte	(div.) Querflöten (div.) Violinen
Begleitung	<i>basso continuo</i>	<i>basso continuo</i>	<i>basso continuo</i>	<i>basso continuo</i> (darunter obligate Gambe)
Aufbau	1 Rezitativ 2 Arie 3 Rezitativ 4 Arie 5 Rezitativ 6 Arie	1 Rezitativ 2 Arie 3 Rezitativ 4 Arie 5 Rezitativ 6 Arie	1 Rezitativ 2 Arie 3 Rezitativ 4 Arie 5 Rezitativ 6 Arie [französische] 7 Arie	1 Arie 2 Rezitativ 3 Arie 4 Rezitativ 5 Arie [französische] 6 Arie [französische] 7 [Tanz-] Arie 8 Rezitativ 9 Arie
Tonart	<i>e-Moll</i>	<i>a-Moll</i>	<i>D-Moll</i>	<i>h-Moll</i>

„Le Printemps“ [„Der Frühling“]

Die erste Jahreszeit beginnt passenderweise mit der Wiedergeburt der Natur (Titel 1); doch es wäre falsch, die Nennung der „kleinen Vögel“, die geschickt mit dem Gemeinplatz des Echos vermischt sind, für ein unschuldiges Gezwitscher zu halten; die Erwähnung des Mythos von Philomela in Teil B der ersten Arie (2) verleiht dieser Rückkehr des Frühlings eine tragische Färbung und erinnert gleichzeitig an einen der Schöpfungsmythen des Gesangs, der Musik und der französischen Kantate. In Ovids „Metamorphosen“, die den gemeinsamen Grundbestand der klassischen Kultur bilden, waren Philomela und Prokne zwei athenische Prinzessinnen, die Töchter des Königs Prandion. Proknes Ehemann Tereus hatte seine Schwägerin Philomela vergewaltigt. Damit sie sein Verbrechen nicht verrät, ließ er ihr die Zunge herauschneiden und sie an einem sicheren Ort einsperren. Doch Philomela fand einen Weg, Prokne die Wahrheit zu offenbaren, indem sie ihr einen Wandteppich zukommen ließ (der Mythos geht davon aus, dass die

Schrift damals noch nicht erfunden worden war). Prokne rächte sich, indem sie Tereus ihren gemeinsamen Sohn zum Mahl vorsetzte. Daraufhin verwandelten die Götter die beiden Schwestern in eine Schwalbe und eine Nachtigall. So erklären die Mythen deren Herkunft ebenso wie die Verbindung zum Frühling und die Entstehung des Gesangs. Philomela ist der Gründungsmythos der französischen Kantate: Die Sängerin ist durch ihre italienische Gesangstechnik (Wiederholungen, Melismen, Vokalisieren, Bindungen usw.) der Nachtigall vergleichbar, deren Melodien für uns zwar keine konkrete Bedeutung haben, mit denen sie aber dennoch ausdrückt, was das von Lully erfundene französische Rezitativ und die französische Oper nicht können. Es überrascht daher nicht, dass Philomela bereits in der ersten Arie der ersten Kantate von Boismortier auftaucht. Im folgenden Abschnitt (3-5), in dem die Paralleltonart G-Dur vorherrscht, wird mit dem ungewöhnlich entwickelten Rezitativ (3-4), in dessen Zentrum eine Nachahmung des „Chalumeau“ (eine Art Vorläufer von Oboe und Klarinette) steht,

eine pastorale Stimmung erzeugt. Schäfer haben bekanntlich nichts anderes zu tun, als sich der Liebe zu widmen, d. h. den Schäferinnen schönzutun: Folgerichtig ist die „anmutige“ [„gracieux“] Arie (5), die sowohl für die Stimme als auch für das obligate Instrument virtuos ist, dem Frühling gewidmet, in dem die Liebe wiedergeboren wird – wie wir wissen, das einzig wahre Thema jeder lyrischen Dichtung. Im letzten Rezitativ (6) wechselt der Dichter überraschend von der dritten zur ersten Person: „Ich“ ist in eine anonyme Philis (heutige Schreibweise: Phyllis) verliebt und sehnt sich nach ihr: Im Gegensatz zu den Vögeln und Hirten ist der Dichter „allein“. Die letzte Arie (7), mit der Angabe „tendre“ [„zärtlich“], ist eine Liebeserklärung, die die Kantate mit dem treffenden Bild des Frühlings, der Vögel und der Liebe abschließt, die gemeinsam auf den Spuren von Philis wandeln. Dieser dritte Abschnitt bot dem Interpreten in der Gesellschaft die Möglichkeit eines Spiels: Es ist offensichtlich, dass der Sänger die Möglichkeit hatte, diese nicht näher definierte Philis durch eine Geste oder durch ein

Augenzwinkern mit einer Person aus dem Publikum zu identifizieren, um sich so seiner Geliebten in der Öffentlichkeit zu erklären, ebenso wie eine Sängerin, die ein männliches poetisches „Ich“ annahm, der älteren Dame schmeicheln konnte, die diese „Kammermusik“ organisierte. Denn obwohl die überwältigende Mehrheit der französischen Kantaten allein für einen Dessus notiert ist (wir würden sagen: Sopransolo), zögerten die Komponisten nie, darauf hinzuweisen, dass die Hautes-contre wir würden sagen: Tenöre) sich dieses Repertoire zu eigen machen könnten, indem sie eine Oktave tiefer sangen.

„L'Été“ [„Der Sommer“]

Genau diese Wahl haben unsere Interpreten hier in „L'Été“ getroffen, einer „Kantate für eine Solostimme ohne Symphonie“, d. h. nur mit dem Basso continuo als Begleitung. Der Dichter beginnt mit einem Paradoxon: Während es üblicherweise der Winter ist, der mit Trostlosigkeit in Verbindung gebracht wird, zeichnet er im ersten Rezitativ (8) das Bild eines Sommers, der

nur aus Klimakatastrophen, Hitzewellen, Dürren und Gewittern besteht - ein Bild von unerwarteter Aktualität! Der Text erwähnt die mythologische Figur des Phaeton, jenes Sohnes der Sonne, der den Wagen seines Vaters lenken wollte und die Erde verwüstete. So wird ein Übergang zur ersten Arie - „lent“ [„langsam“] - (9) geschaffen, die aus einer Anrufung der Sonne besteht, deren Gestalt das Zentrum von „L'Été“ bildet. Hier kommt es erneut zu einem Paradoxon: Obwohl die Sonne die Quelle des Lebens ist, fleht der Dichter sie an, nicht mehr zu scheinen. Boismortier unterstützt den Dichter mit einem klagenden Tonfall, er vermehrt in den *Préludes* für Basso continuo harmonische Vorhalte und nutzt das hohe Register der Bassgambe und des Cembalos. Unter Verwendung systematischer Kontraste als Kunstmittel bereut der Dichter im zweiten Rezitativ (10), der Sonne ungerechte Vorwürfe gemacht zu haben, da der Sommer die Jahreszeit der Ernte ist. In der zweiten Arie (11) wendet er sich an die Menschen und erinnert sie daran, dass sie „den günstigen

Augenblick“ ergreifen müssen. Doch selbst im Sommer geht die Sonne täglich unter und die Nacht bricht herein (12): Angenehme Kühle kehrt mit einer leichten Brise zurück, auch musikalisch - im schnellen Tempo und in Dur (13). Erneut kommt es zu einer Verschiebung des Sinns hin zum erwarteten Thema: Die angenehmen Sommernächte sind für die Liebe wie geschaffen, die durch die Periphrase des „Gottes von Kythira“ in der letzten Arie - „gracieux“ [„anmutig“] - (14) heraufbeschworen wird, wo die für sie günstige „Stille“ und das „Geheimnis“ herrschen.

„L'Automne“ [„Der Herbst“]

Natürlich ist es die Weinlese, die dem Dichter das bacchische Thema und die anakreontische Form der dritten Kantate des Zyklus liefert, die logischerweise für die Stimme eines *Basse-taille* (wir würden sagen Bassbariton) bestimmt ist - eine Transposition für Frauenstimmen wäre hier wohl unangebracht. In einem ersten begleiteten Rezitativ, das von „fröhlichen“ [„gaies“] Ritornellen (15) in der strahlenden Tonart D-Dur durchsetzt ist,

täuscht der Dichter vor, sich inmitten eines Festes oder vielmehr eines Trinkgelages zu befinden. Die darauffolgende ebenso „heitere“ [„gai“] Arie (16) lässt direkt ein „wir“ von anonymen Trinkern zu Wort kommen. Mit ihrer teilweisen Verdopplung des singenden Basses durch den Basso continuo erinnert sie an die französische Form des *Airs à boire* [Trinklied], das während des gesamten klassischen Zeitalters sehr beliebt war. Boismortier gibt dieser Arie jedoch eine eher italienische Wendung, indem er die obligate Violine (oder Flöte) mit rhythmischen Motiven und wiederholten Noten sowie triumphierende Vokalisieren und liegenbleibenden Noten im Gesang einsetzt. Aber warum trinken die Menschen? Weil sie natürlich, wie Teil B der Arie sagt, Bacchus der Liebe vorziehen. Aber auch, weil der Wein die Schmerzen aller Menschen (17), sowohl der jungen als auch der alten, mildert (18), was erneut ein Gemeinplatz ist: Die anmutige [„gracieux“] Arie wird immer von einer obligaten Violine (oder Flöte) begleitet, die vielfach wiederholte gleiche Noten spielt. Boismortier ahmt

hier auf scherzhafte Weise das glucksende Geräusch des Weines beim Einschenken nach. Eine leichte Irreligiosität macht sich in den Texten bemerkbar, die wiederholen, dass dieser Wein der Menschen besser sei als der Nektar der Götter. Doch kann aller Wein der Welt vergessen machen, was man liebt (19)? Ohne Zweifel, meint die dritte und scheinbar letzte Arie (20), eine traditionell französische in binärer Form (AABB) mit fast vollständiger Verdopplung des singenden Basses durch den Basso continuo, abgesehen von dem erwarteten Melisma über die Tränen, die die Liebe vergießen lässt. Ist der Zuhörer durch diesen „sanft“ herbeigeführten Schluss verwirrt oder gar enttäuscht? Es handelt sich in Wirklichkeit um einen Trick von Boismortier: Die eigentliche letzte Arie beginnt nun erst ohne Übergang (21): Es ist die erwartete italienische Da-capo-Arie. Sie ist ausgearbeitet und virtuos, mit einer mitreißenden Motivik und ihrem „fröhlichen“ [„gai“], sehr schnellen E-Tak, ihren Arpeggien, melodischen Sprüngen und Vokalisieren. Wer würde unter diesen Umständen nicht zustimmen, dass man

sich zwar im Frühling verliebt hat, es aber unendlich viel besser ist, im Herbst zu trinken?

„L'Hiver“ [Der Winter]

Die letzte Kantate ist sicherlich in jeder Hinsicht die außergewöhnlichste der vier. Wieder für eine hohe Solostimme bestimmt, ist sie fast doppelt so lang wie die anderen und erfordert eine reichhaltigere „Symphonie“ mit mindestens drei Diskantinstrumenten anstatt einem einzigen, nämlich mit zwei Violinen und einer Querflöte. Unerwarteterweise beginnt „L'Hiver“ nicht mit einem Rezitativ, sondern mit einer charakteristischen Arie (22), deren Teil A gänzlich ohne Basso continuo auskommt: Die zweite Violine übernimmt den Fundamentalbass und wird vom Cembalo verdoppelt. Die Dichte der Kompositionsweise für vier hohe Stimmen ist mit harmonischen Verzögerungen übersät. In der Tonart h-Moll, die einen umso klagenderen Tonfall annimmt, als in den alten Temperaturen die Größe der mit Kreuzen versehenen Intervalle verstärkt wird, ahmt

die Arie sowohl die Vorstellung von Kälte als auch den Tonfall des Gebets nach: Der Dichter bittet nämlich die Zephire (Westwinde) und Flora (die Göttin der Blumen und des Frühlings), die Natur wieder aufblühen zu lassen. Das erste Rezitativ, das darauf folgt (23), ist ebenso ungewöhnlich: Auf einem Basso ostinato aufbauend, schildert es seinerseits die Kälte durch ein Tremolo, das am Anfang jedes Taktes wiederkehrt und mit drei Achteln notiert ist, von denen die ersten beiden gebunden sind. Das Paar der nächsten beiden Stücke imitiert diesmal die von den Nordwinden verursachten Schäden, die noch zerstörerischer sind als der Krieg („Bellona“). Boismortier kombiniert in der zweiten Arie (24) die französische Technik der Sturmimitation mit der italienischen Technik der vokalisierten bewegten Melodie, während sich das zweite Rezitativ (25) auf einen sehr ausgeschriebenen und stark rhythmischen Basso continuo beschränkt, wie er in der dramatischen französischen Musik üblich ist. Die dritte Arie (26) ist ein weiteres, sehr rührendes Gebet an den höchsten Gott: Doch der

Dichter bittet Jupiter nicht nur um Gnade – in Teil A –, sondern droht – in Teil B –, keine Opfer mehr zu bringen, wenn der Gott weiterhin das Unglück und den Untergang der Menschen zulässt. Boismortier verlangt hier eine präzise Instrumentierung, deren Raffinesse sich sowohl an der Pariser Oper als auch in der französischen Kantate bewährt hatte: eine Querflöte und eine obligate Bassgambe, die sich vom Basso continuo emanzipiert, ermöglichen es ihm, vierstimmig zu schreiben und gleichzeitig die expressiven Verzögerungen zu vervielfachen. Dabei verwendet Boismortier hier wie in der ersten Arie die klagende Tonart e-Moll, aber mit einer neuen Ernsthaftigkeit, die durch die Verwendung der Register von Tenor (obligate Gambe) und Bass (Basso continuo) ermöglicht wird.

Der übliche Verlauf der Kantate wird hier durch eine instrumentale Ankündigung (27) unterbrochen, die, als wäre man in der Oper, die Ankunft neuer Figuren kennzeichnet, sei es, dass der Dichter und die Sängerin vorgeben, sie zu sehen, sei es, dass eine Inszenierung ein Spiel mit dem Publikum ermöglicht,

das an dieser Kammermusik teilnimmt. Apollo und die Musen treten für eine Art *Divertissement* (27-31) auf, deren Vertonung durch Boismortier beginnt, einen vollkommen französischen Charakter anzunehmen. Der gemeinsame Auftritt des Gottes und der Göttinnen der Künste ist edel. Terpsichore, die Muse des Tanzes, erscheint natürlich zu den Klängen einer binären französischen Arie (28), die allerdings mit einem dezent italienischen Arpeggio-Bass versehen ist. Aber hier kommt es zu einer Überraschung – und Erleichterung (29)! Das Edle und Französische sowie der Tanz werden sofort von Komos, dem Gott des (zügellosten) Festes, und Bacchus, dem Gott des Weins, vertrieben, die die hüpfenden Rhythmen Italiens in einer neuen Arie zurückbringen (30). Alles scheint sich zu vermischen, bis hin zu Mars und Amor, als der Geist der Ernsthaftigkeit sich zur Wehr setzt (31): Der Dichter „erblickte die tragische Muse“, Melpomene, die seit Lully die französische Oper beherrscht. Doch sie wird ihrerseits von Thalia, der Göttin der Komödie, vertrieben: In der letzten,

zwangsläufig „heiteren“ [„gai“] Arie (32) schließt der Dichter seinen Zyklus geschickt mit einer hedonistischen Moral ab: Der Winter ist zwar die schrecklichste aller Jahreszeiten, aber er ist auch die Zeit, in der wir die Früchte des Frühlings (in dem die Natur wiedergeboren wird), des Sommers (in dem geerntet wird) und des Herbstes (in dem die Trauben gepresst werden) genießen. Boismortier behandelt diese letzte Arie auf luxuriöse Weise, immer noch als Quartett in Teil A (Stimmen, erste Oberstimmen, zweite Oberstimmen, Basso continuo). In Teil B begnügt er sich bei weitem nicht mit einem Basso continuo in der Paralleltonart, wie es in der Da-capo-Arie üblich war, sondern fügt ein Instrumentaltrio (Flöte, Violine, Basso continuo) als instrumentales Vorspiel ein und danach im eigentlichen Teil B einen kleinen Chor (Singstimme, Flöte, Violine) vor dem Da-capo, dessen Wiederkehr alle „unsere Wünsche“ erfüllt.

Bibliographie

Nathalie Berton-Blivet, Julien Dubruque, Thomas Vernet, *actes du séminaire sur la cantate en France au XVIII^e siècle* [Seminarschriften über die Kantate im Frankreich des 18. Jahrhunderts], Turnhout, Brepols, erscheint demnächst.

Catherine Cessac, *La duchesse du Maine, 1676-1753 : entre rêve politique et réalité poétique* [Die Herzogin von Maine, 1676-1753: Zwischen politischem Traum und poetischer Realität], Paris, Classiques Garnier, 2016.

Jérôme Dorival, *La Cantate française au XVIII^e siècle* [Die französische Kantate im 18. Jahrhundert], Paris, PUF, 1999.

Stéphan Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier, 1689-1755 : un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières* [Joseph Bodin de Boismortier, 1689-1755: ein lothringisch-katalanischer Musiker am Hof der Aufklärung], Montpellier, les Presses du Languedoc, 2001.

David Tunley, *The Eighteenth-Century French cantata* [Die französische Kantate des 18. Jahrhunderts], 2...Ausgabe, Oxford, Clarendon Press, 1997.



Apollon fait danser les quatre saisons, Jean-Jacques Avril, gravure du XVIII^e siècle



L'Automne, François Boucher, 1755



L'Été, François Boucher, 1755



Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

Par Thomas Tacquet

Cent deux numéros opus édités en vingt ans, dont cent à compte d'auteur; un génie musical apprécié des grands et reconnu par le tout Paris des années 1730 selon le *Mercure de France* et diverses correspondances; mais, au-delà de ces milliers de pages de musique, au-delà de ces citations méritoires, très peu de choses, tant administratives que privées, conservées sur l'homme et sur sa vie: tel est le paradoxe de Boismortier, ce «célèbre inconnu».

Grâce aux recherches d'Henri Tribout de Morembert¹, nous savons que Joseph Bodin de Boismortier naît le 23 décembre 1689 à Thionville, et est baptisé le 25 décembre 1689. Issu d'une bourgeoisie modeste (son père, Etienne Bodin «dit Boismortier» est marchand confiseur de la ville, et sa mère Lucie Gravet, femme au foyer), il est second d'une famille de cinq enfants, dont quatre seulement parviendront à l'âge adulte. Formé, semble-t-il, à une tout autre carrière que celle de

musicien professionnel, il se retrouve en 1713 à Perpignan comme receveur de la régie royale des tabacs, et c'est en cette cité catalane qu'il rencontre celle qui deviendra sa femme sept ans plus tard: Marie Valette, fille d'un orfèvre de la ville. Ce serait également par cet éloignement du cadre familial et cette charge professionnelle plutôt légère qu'il serait parvenu à affirmer ses talents d'artiste, lesquels le conduisent à voir un de ses airs publié dès 1721², puis à s'installer à Paris entre fin 1722 et début 1724³.

Dès ses premières années parisiennes, il publie abondamment: cinq recueils par an en moyenne, lesquels assureront progressivement sa gloire et serviront

de support à ses cours privés (de flûte notamment). L'attention qu'il porte dès le début à structurer ses éditions avec dates et numéros d'opus - bien que certaines gravures à très faible tirage n'aient pas encore été retrouvées - nous fournit une matière assez précise sur les caractéristiques et l'évolution de son œuvre: d'abord instrumentale, arborant une «petite manière» éminemment pédagogique et agréable aux amateurs éclairés dont le nombre se multiplie à Paris sous Louis XV⁴, elle évolue assez vite vers des genres peu goûtés par ses contemporains, comme ses diverses œuvres pour instruments champêtres («à la mode» dans les années 1730)⁵,

² «Lorsque je bois avec Aminthe», publié sous le patronyme de «M. Boismortier de Metz» in *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, Paris, Ballard, octobre 1721.

³ Plus exactement entre le 13 novembre 1722, date correspondant à la naissance de sa première fille à Perpignan, et le 29 février 1724, qui est celle de l'attribution de son privilège royal d'édition à Paris, selon S. Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier, «un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières»*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2001, p. 31.

⁴ Proche du courant pictural qui éclot de manière concomitante, la «petite manière» musicale privilégie les petites formes, sur des sujets légers ou galants, valorisant l'art du soliste sachant mêler à la virtuosité instrumentale l'art des ornements et le «bon goût».

⁵ *Vingt-septième œuvre, contenant six suites pour deux violes, musettes, flûtes à bec, flûtes traversières, & hautbois, suivies de deux sonates à dessus et basses*, Paris, 1730; *Trente-troisième œuvre, contenant six gentilleses, en trois parties, pour la viole, la viole, et la basse*, Paris, 1731; *Œuvre quarante deuxième, contenant six pastorales pour deux musettes ou violes*, Paris, 1732...

¹ Henri Tribout de Morembert, «Bodin de Boismortier: notes sur un musicien lorrain», in *Revue de Musicologie*, 53/1, 1967, p. 41-52.

de nombreux recueils d'airs sérieux et à boire⁶, et à l'inverse se distingue par un faible nombre d'œuvres religieuses ou en effectifs concertants - malgré certains succès en ce domaine⁷. Par ses compositions, il s'affirme également comme l'un des garants d'une certaine tradition française héritée des décennies précédentes, marquée par les mouvements de danse, tendant à privilégier les instruments du baroque français (flûte, viole), tout en intégrant progressivement à ses œuvres le vocable italien (« sonate », « adagio ») et des éléments virtuoses transalpins⁸.

En 1736, il obtient de pouvoir faire créer un premier opéra pour l'Académie royale de musique : un ballet - suivant le goût de l'époque - nommé *Les voyages*

de l'Amour, sur un livret du tout jeune Charles-Antoine Leclerc de La Bruère. À l'aise dans les genres plus légers, et bien qu'attendu par le tout Paris, il ne parvient pas à convaincre avec ce premier essai. Après dix-huit représentations et plusieurs versions alternatives écrites pour mieux satisfaire le public, l'œuvre est retirée, éloignant Boismortier de l'opéra de Paris pendant sept années, jusqu'à son *Don Quichotte chez la Duchesse* en collaboration avec le jeune Charles-Simon Favart. Une deuxième tentative bien plus fructueuse, tant pour Favart propulsé sur le devant de la scène à partir de cette date, que pour Boismortier nommé à la suite des représentations de ce ballet comique chef d'orchestre de la foire Saint-Laurent, puis de la foire Saint-Germain - témoignant ainsi d'une

certaine importance de Boismortier dans le développement du nouveau style de l'Opéra-Comique.

Sans doute, cette tâche nouvelle de chef d'orchestre, peut-être également une certaine lassitude, éloignent Joseph Bodin de Boismortier de la composition : après 1743 en effet, la publication de nouvelles œuvres se réduit considérablement. En 1748, l'Opéra de Paris crée un *Daphnis et Chloé* de sa plume, sur un livret de Pierre Laujon ; la lettre manuscrite de Boismortier conservée à la Bibliothèque Nationale de France fait état d'une autre œuvre qui aurait sans doute dû y être représentée ensuite, les *Quatre Parties du Monde*, mais, dit-il, « les italiens, qui ont pris le dessus à l'opéra, m'on[t] réduit à la retraite. »⁹

Après trente ans à Paris, Boismortier s'installe en 1752 dans une propriété à Roissy-en-Brie surnommée la Gâtinellerie ; il y décède trois ans plus tard, le 28 octobre 1755, et est enterré dans cette même ville. Longtemps considéré comme un compositeur « plus abondant que savant », auteur d'ouvrages « qu'on achète sans les estimer »¹⁰ selon les mots cinglants de l'abbé Raynal, Boismortier tombe ensuite assez vite dans l'oubli ; pourtant, si nombre de ses opus « pédagogiques » montrent certaines facilités d'écriture, suivent les modes du public, peuvent manquer d'une certaine profondeur structurelle chère aux analystes et musicologues, il nous montre également à de nombreuses reprises qu'il sait composer une musique

⁶ Après quelques chansons éparses publiées dans les recueils de Ballard de 1721 et 1724 puis un premier opus en 1727, il édite chaque année, de 1732 à 1744, un recueil entier de telles œuvres de sa composition.

⁷ En témoignent les divers motets donnés au Concert Spirituel à partir des années 1740 : *Exaudiat Dominus* (1741), *Cantate Domino* (1743) et évidemment son *Fugit Nox*, joué à partir de 1743 lors de chaque saison de concerts jusqu'en 1770. Cf. Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, 1725-1790, 1900 (publication Paris, Société Française de Musicologie, 1975).

⁸ Voir par exemple l'évolution entre ses premiers opus pour flûte de 1724 et l'*Œuvre Quarante Quatrième* de M. Boismortier, contenant six sonates pour la flûte traversière et la basse, Paris, 1733.

⁹ Lettre datée du 11 janvier 1753, *11e recueil de lettres autographes de musiciens du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France*, pages 951-952. En pleine querelle des Anciens et des Modernes, nous pouvons tout à fait supposer que Boismortier, comme bien d'autres musiciens français de la même génération, se trouve alors relégué au rang d'Ancien, et ce malgré l'italianisme de nombre de ses opus. Pour une étude plus précise de cette lettre, cf. Michel Quagliozzi, *À propos d'une lettre autographe de Joseph Bodin de Boismortier*, 2019, HAL - communication personnelle.

¹⁰ Cité par S. Perreau, op. cité, p. 167. Apparaîtrait dans les « Nouvelles littéraires de Raynal pour l'année 1747 », in Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., *Correspondance littéraire, philosophique et artistique*, tome 1, 1747-1748, réédition Clermont-Ferrand, Paleo, coll. Sources de l'Histoire de France, 2008.

bien plus ardue, entre autres quand il écrit pour les instrumentistes du Concert Spirituel. Et il ne faudrait pas omettre sa trajectoire singulière, qui affirme dès les années 1720 la possibilité d'une vie de compositeur libéral, indépendante

de toute fonction officielle, prenant appui sur le développement de la bourgeoisie européenne: une trajectoire que les romantiques érigeront quelques décennies plus tard comme le parangon d'une vraie vie d'artiste.

One hundred and two works published within 20 years, 100 of them by the author himself; a musical genius appreciated by the greats and recognised by all of Paris in the 1730s, according to the *Mercure de France* literary magazine and various letters. Yet despite these thousands of pages of music and impressive references, very little—public or private—has been preserved relating to the man and his life. Such is the paradox of Boismortier, the “unknown famous composer”.

Thanks to research conducted by Henri Tribout de Morembert¹, we know that Joseph Bodin de Boismortier was born on 23 December 1689 in Thionville, north-east France, and was baptised on 25 December 1689. He was the second of five children born to a modest middle class family: his father, Etienne Bodin also known as “Boismortier”, owned a sweet shop and his mother, Lucie Gravet, was a housewife. Only four of the children made it to adulthood. Seemingly trained to take up quite a different career to that

of a professional musician, in 1713 he found himself in Perpignan working as a royal tax collector in charge of tobacco. It was in this Catalan city that he would meet his wife, seven years later: Marie Valette, the daughter of a goldsmith. This distance from his family and relatively undemanding professional role gave him the opportunity to hone his talents as an artist, leading to one of his airs being published in 1721² and a move to Paris at some point between the end of 1722 and early 1724³.

Within his first few years in Paris, he began to publish prolifically: five volumes per year on average, which gradually secured his fame

and served to finance his private lessons (primarily in the flute). Boismortier paid close attention from the outset to organising his publications by date and opus number (although some very small print runs have yet to be found), providing us with a fairly accurate picture of the characteristics and progression of his work. Initially instrumental and perfectly encapsulating the “petite manière”⁴ beloved of discerning amateurs, whose number rose steadily in Paris under Louis XV, it shifted fairly quickly towards genres that were less admired by his contemporaries, such as his various works for pastoral instruments (fashionable in the 1730s)⁵

² “Lorsque je bois avec Aminthe”, published under “M. Boismortier de Metz” in *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, Paris, Ballard, October 1721.

³ More precisely, between 13 November 1722, the date of birth of his first daughter in Perpignan, and 29 February 1724, the date he was granted his royal licence to publish music in Paris, according to S. Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier, un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2001, p. 31.

⁴ Similar to the trend that emerged in the art world at the same time, “la petite manière” referred to small-scale music on light or romantic subjects that emphasised the art of the soloist, combining instrumental skill with decorative art and “good taste”.

⁵ *Vingt-septième œuvre, contenant six suites pour deux violes, musettes, flûtes à bec, flûtes traversières, & hautbois, suivies de deux sonates à dessus et basses*, Paris, 1730; *Trente-troisième œuvre, contenant six gentilleses, en trois parties, pour la musette, la viole, et la basse*, Paris, 1731; *Ceuvre quarante deuxième, contenant six pastorales pour deux musettes ou violes*, Paris, 1732, etc.

¹ Henri Tribout de Morembert, “Bodin de Boismortier : notes sur un musicien lorrain”, in *Revue de Musicologie*, 53/1, 1967, pp. 41–52.

and numerous volumes of serious songs and drinking songs⁶, as well as quite different religious and concertante works—lesser in number, despite some success in this field⁷. His compositions also marked him as one of the custodians of a particular French tradition inherited from previous decades, influenced by dance movements, with a tendency to focus on French baroque instruments (flute, viola), while gradually incorporating Italian vocabulary (“sonata”, “adagio”) and virtuoso influence into his works⁸.

In 1736, he obtained the rights to create a first opera for the Académie Royale de Musique [Royal Academy of Music]: a ballet, as contemporary tastes decreed, called *Les voyages de l'Amour*, with a

libretto by the very young Charles-Antoine Leclerc de La Bruère. More used to lighter genres, and despite the work being eagerly awaited by the whole of Paris, Boismortier's first effort failed to convince. After 18 performances and several alternative versions written in an effort to satisfy audiences, the work was withdrawn, distancing Boismortier from the Paris Opera for seven years, until his *Don Quichotte chez la Duchesse*, a collaboration with the young Charles-Simon Favart. This second attempt, a comic ballet, proved much more fruitful, both for Favart, who found himself catapulted to fame, and for Boismortier, who was appointed the conductor for the Saint-Laurent and, later, Saint-Germain theatrical fairs following the

performances—evidence of Boismortier's significance in the development of the new *opéra-comique* style.

His new role as a conductor, combined perhaps with a certain weariness, undoubtedly led Joseph Bodin de Boismortier to move away from composing: his output of new published works fell considerably from 1743 onwards. In 1748, the Paris Opera performed his *Daphnis et Chloé*, with a libretto by Pierre Laujon. A handwritten letter by Boismortier held at the Bibliothèque Nationale de France [National Library of France] references another work, *Quatre Parties du Monde*, that was clearly due to be performed there next, but, he writes, “the Italians, who

have gained the upper hand in opera, have forced me to withdraw it”⁹.

In 1752, after thirty years in Paris, Boismortier moved into a property in Roissy-en-Brie known as La Gâtinerie. He died there three years later, on 28 October 1755, and is buried in the town. Long considered a composer who was “more prolific than skilful”, the author of works “purchased without consideration of their merit”¹⁰, to use the scathing words of Abbé Raynal, Boismortier was fairly soon forgotten. However, although some of his “instructive” opuses demonstrate a certain lack of sophistication, are designed to please the general public and may not have the structural depth beloved of critics and musicologists, he

⁶ After publishing the odd song in the Ballard volumes of 1721 and 1724 and his first opus in 1727, he published an entire volume of self-composed works of this kind each year between 1732 and 1744.

⁷ Examples include the various motets written for the Concert Spirituel from the 1740s onwards: *Exaudiat Dominus* (1741), *Cantate Domino* (1743) and, of course, his *Fugit Nox*, which was performed at every concert season from 1743 to 1770. See Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, 1725–1790, 1900 (Paris, Société Française de Musicologie, 1975).

⁸ See, for example, the shift that occurs between his first opuses for flute in 1724 and *Œuvre Quarante Quatrième de M. Boismortier, contenant six sonates pour la flûte traversière et la basse*, Paris, 1733.

⁹ Letter dated 11 January 1753, *11e recueil de lettres autographes de musiciens du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France*, pages 951–952. In the midst of the “quarrel of the Ancients and Moderns” (a conflict between French and Italian musical traditions), we can assume that Boismortier—like many French musicians of his generation—found himself relegated the rank of “Ancient”, despite the Italian influence evident in many of his opuses. For a more detailed analysis of the letter, see Michel Quagliozzi, *À propos d'une lettre autographe de Joseph Bodin de Boismortier*, 2019, HAL—personal correspondence.

¹⁰ Quoted in S. Perreau, *ibid.*, p. 167. Appeared in “Nouvelles littéraires de Raynal pour l'année 1747”, in Grimm, Diderot, Raynal, Meister, et al., *Correspondance littéraire, philosophique et artistique, tome 1, 1747–1748*, republished by Clermont-Ferrand, Paleo, coll. Sources de l'Histoire de France, 2008.

also shows us on multiple occasions that he knew how to compose much more complex music, including when writing for the musicians of the Concert Spirituel. And we must not forget his unique career path, which illustrated from as early as

the 1720s the possibility of life as a private composer, independent of any official role, supported by the development of Europe's middle class—a path that the Romantics would hold up decades later as a paragon of the true artistic life.

Einhundertzwei Opusnummern, die in zwanzig Jahren herausgegeben wurden, davon hundert im Eigenverlag; ein musikalisches Genie, das von den Großen geschätzt und laut *Mercure de France* und verschiedenen Korrespondenzen von ganz Paris der 1730er Jahre anerkannt wurde. Aber über diese Tausende von Musikseiten, über diese verdienstvollen Zitate hinaus, ist nur sehr wenig über den Mann und sein Leben erhalten, sowohl im administrativen

wie auch im privaten Leben: Das ist das Paradoxon von Boismortier, diesem „berühmten Unbekannten“.

Dank der Forschungen von Henri Tribout de Morembert¹ wissen wir, dass Joseph Bodin de Boismortier am 23. Dezember 1689 in Thionville geboren und am 25. Dezember 1689 getauft wurde. Er stammt aus einfachen bürgerlichen Verhältnissen (sein Vater, Etienne Bodin „Boismortier“ genannt, war ein Konditor der Stadt und seine Mutter, Lucie Gravet, Hausfrau) und

ist das zweite von fünf Kindern, von denen nur vier das Erwachsenenalter erreichen. Da er anscheinend für eine ganz andere Laufbahn als die des Berufsmusikers ausgebildet wurde, fand er sich 1713 in Perpignan als Steuereintreiber der königlichen Tabakgesellschaft wieder. In dieser katalanischen Stadt lernte er die Frau kennen, die er sieben Jahre später heiraten sollte: Marie Valette, die Tochter eines Goldschmieds der Stadt. Die Entfernung von der Familie und die geringe berufliche Belastung waren auch der Grund dafür, dass er sein künstlerisches Talent so gut entfalten konnte, und so kam es, dass 1721² eine seiner Melodien veröffentlicht wurde und er zwischen Ende 1722 und Anfang 1724³ nach Paris zog.

Bereits in seinen ersten Pariser Jahren veröffentlichte er zahlreiche Werke: durchschnittlich fünf Sammlungen pro Jahr, die ihm nach und nach zu Ruhm verhalfen und als Unterlagen für seinen Privatunterricht (insbesondere Flötenunterricht) dienten. Die Tatsache, dass er von Anfang an darauf achtete, seine Ausgaben mit Daten und Opuszahlen zu strukturieren – obwohl einige Stiche in sehr geringer Auflage noch nicht gefunden wurden –, liefert uns ziemlich genaues Material über die Merkmale und die Entwicklung seines Werks: Zunächst als Instrumentalwerk mit einer „petite manière“, die pädagogisch wertvoll und für die aufgeklärten Liebhaber, deren Zahl in Paris unter Ludwig XV.⁴ zunahm, angenehm war, entwickelte es sich

² „Lorsque je bois avec Aminthe“, veröffentlicht unter dem Patronyme „M. Boismortier de Metz“ in *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, Paris, Ballard, Oktober 1721.

³ Genauer zwischen dem 13. November 1722, dem Datum der Geburt seiner ersten Tochter in Perpignan, und dem 29. Februar 1724, dem Datum der Erteilung seines königlichen Verlagsprivilegs in Paris, laut S. Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier*, „Un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières“, Montpellier, Presses du Languedoc, 2001, S. 31.

⁴ Die musikalische „petite manière“, die der zeitgleich entstehenden Malerei ähnelt, bevorzugt kleine Formen mit leichten oder galanten Themen und hebt die Kunst des Solisten hervor, der die Virtuosität des Instruments mit der Kunst der Verzierungen und des „guten Geschmacks“ zu verbinden weiß.

¹ Henri Tribout de Morembert, „Bodin de Boismortier: notes sur un musicien lorrain“, in *Revue de Musicologie*, 53/1, 1967, S. 41-52.

recht schnell zu Genres, die von seinen Zeitgenossen wenig geschätzt wurden, wie seine verschiedenen Werke für ländliche Instrumente („à la mode“ in den 1730er Jahren)⁵, zahlreiche Sammlungen ernster Lieder und Trinklieder⁶. Im Gegensatz dazu zeichnete es sich durch eine geringe Anzahl religiöser Werke oder Werke für konzertierende Besetzungen aus - trotz einiger Erfolge in diesem Bereich⁷. Mit seinen Kompositionen etablierte er sich auch als einer der Garanten einer gewissen französischen Tradition, die er aus früheren Jahrzehnten geerbt hatte, die von Tanzbewegungen geprägt war und dazu tendierte, französische Barockinstrumente (Flöte, Gambe) zu bevorzugen, während er nach und

nach italienische Vokabeln („Sonate“, „Adagio“) und transalpine virtuose Elemente in seine Werke einfließen ließ⁸.

1736 erhielt er die Erlaubnis, eine erste Oper für die Académie Royale de Musique zu schreiben: ein Ballett, das dem damaligen Zeitgeschmack entsprach und den Namen *Les voyages de l'Amour* trug, auf ein Libretto des jungen Charles-Antoine Leclerc de La Bruère. Obwohl er sich in leichteren Genres wohlfühlte und von ganz Paris erwartet wurde, konnte er mit diesem ersten Versuch nicht überzeugen. Nach achtzehn Aufführungen und mehreren alternativen Fassungen, die geschrieben wurden, um dem Publikum besser zu gefallen, wurde

das Werk zurückgezogen und Boismortier blieb der Pariser Oper sieben Jahre lang fern, bis zu seinem *Don Quichotte chez la Duchesse* in Zusammenarbeit mit dem jungen Charles-Simon Favart. Weitaus erfolgreicher war dieser zweite Versuch, sowohl für Favart, der von diesem Zeitpunkt an ins Rampenlicht rückte, als auch für Boismortier, der nach den Aufführungen dieses komischen Balletts zum Orchesterchef der Foire Saint-Laurent und später der Foire Saint-Germain ernannt wurde - ein Beweis für Boismortiers Bedeutung bei der Entwicklung des neuen Stils der Opéra-Comique.

Zweifellos entfernte die neue Aufgabe des Orchesterleiters, vielleicht auch eine gewisse Müdigkeit, Joseph Bodin de Boismortier von der Komposition:

Nach 1743 wurden nämlich deutlich weniger neue Werke veröffentlicht. 1748 wurde an der Pariser Oper ein *Daphnis et Chloé* aus seiner Feder auf ein Libretto von Pierre Laujon uraufgeführt; Boismortiers handschriftlicher Brief in der Bibliothèque Nationale de France erwähnt ein anderes Werk, die *Quatre Parties du Monde*, das zweifellos danach dort hätte aufgeführt werden sollen, aber, so sagte er, „die Italiener, die in der Oper die Oberhand gewonnen haben, haben mich zum Rückzug gezwungen.“⁹

Nach dreißig Jahren in Paris ließ sich Boismortier 1752 auf einem Anwesen in Roissy-en-Brie nieder, das den Beinamen La Gâtinerie trug; dort starb er drei Jahre später, am 28. Oktober 1755, und wurde in derselben Stadt beigesetzt. Boismortier, der lange Zeit als Komponist

⁵ *Vingt-septième œuvre, contenant six suites pour deux vieilles, musettes, flûtes à bec, flûtes traversières, & hautbois, suivies de deux sonates à dessus et basses*, Paris, 1730 ; *Trente-troisième œuvre, contenant six gentilleses, en trois parties, pour la musette, la viole, et la basse*, Paris, 1731 ; *Œuvre quarante deuxième, contenant six pastorales pour deux musettes ou vieilles*, Paris, 1732.

⁶ Nach einigen verstreuten Liedern, die in Ballards Sammlungen von 1721 und 1724 veröffentlicht wurden, und einem ersten Opus im Jahr 1727, gab er von 1732 bis 1744 jedes Jahr eine ganze Sammlung solcher selbst komponierter Werke heraus.

⁷ Davon zeugen die verschiedenen Motetten, die ab den 1740er Jahren im Concert Spirituel aufgeführt wurden: *Exaudiat Dominus* (1741), *Cantate Domino* (1743) und natürlich sein *Fugit Nox*, das von 1743 an in jeder Konzertsaison bis 1770 gespielt wurde. Vgl. Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, 1725-1790, 1900 (Veröffentlichung Paris, Société Française de Musicologie, 1975).

⁸ Siehe z. B. die Entwicklung zwischen seinem ersten Flötenopus von 1724 und dem *Œuvre Quarante Quatrième de M. Boismortier, contenant six sonates pour la flûte traversière et la basse*, Paris, 1733.

⁹ Brief vom 11. Januar 1753, *11e recueil de lettres autographes de musiciens du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France*, Seiten 951-952. Inmitten des Streits zwischen den Alten und den Modernen können wir durchaus annehmen, dass Boismortier, wie viele andere französische Musiker derselben Generation, trotz des Italianismus vieler seiner Werke in den Rang eines Ancien gedrängt wurde. Für eine genauere Untersuchung dieses Briefes siehe Michel Quagliozzi, *À propos d'une lettre autographe de Joseph Bodin de Boismortier*, 2019, HAL - persönliche Mitteilung.

galt, der „mehr Fleiß als Geschick“ besaß und Werke schrieb, „die man kauft, ohne sie zu schätzen“¹⁰, wie Abbé Raynal es ausdrückte, geriet schnell in Vergessenheit. Doch obwohl viele seiner „pädagogischen“ Werke eine gewisse Leichtigkeit des Schreibens aufweisen und den Moden des Publikums folgen, lassen sie eine gewisse strukturelle Tiefe vermissen, die Analysten und Musikwissenschaftler so am Herzen liegt, zeigt er uns auch immer wieder, dass er weitaus anspruchsvollere Musik

komponieren kann, unter anderem, wenn er für die Instrumentalisten des Concert Spirituel schreibt. Und da wäre schließlich noch sein einzigartiger Werdegang, der bereits in den 1720er Jahren die Möglichkeit eines liberalen, von allen offiziellen Funktionen unabhängigen Komponistenlebens bestätigte, das sich auf die Entwicklung des europäischen Bürgertums stützt: ein Werdegang, den die Romantiker einige Jahrzehnte später als Musterbeispiel eines echten Künstlerlebens aufstellten.

¹⁰ Zitiert von S. Perreau, op. cit., S. 167. Soll erschienen sein in „Nouvelles littéraires de Raynal pour l'année 1747“, in Grimm, Diderot, Raynal, Meister usw., *Correspondance littéraire, philosophique et artistique*, Bd. 1, 1747-1748, Neuauflage Clermont-Ferrand, Paleo, coll. Sources de l'Histoire de France, 2008.



Nature morte avec des chataignes et un escargot, Herman Hestenberg, ca 1700



Chloé de Guillebon

Chloé de Guillebon

Alors qu'elle étudiait le piano avec Chantal Frayssé au CRR de Paris, Chloé de Guillebon découvre le clavecin et la basse continue avec Noelle Spieth et Frédéric Michel à l'âge de onze ans. Ayant trouvé dans ces instruments une expression musicale parfaitement en adéquation avec son identité, elle se consacre rapidement entièrement à la musique ancienne.

Après un Erasmus à Trossingen avec Marieke Spaans, elle termine ses études de licence à Munich avec Christine Schornsheim. Elle poursuit ensuite un master en Basso Continuo et Direction d'Ensemble à la Schola Cantorum Basiliensis avec Jörg Andreas Bötticher, suivi de deux années en tant qu'accompagnatrice dans la même institution.

Ayant remporté deux concours internationaux de clavecin à Pesaro et à Riga, elle commence à donner régulièrement des

récitals en Europe en plus de ses concerts de musique de chambre. Chloé rejoint l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles en 2021 en tant que claveciniste et est rapidement sollicitée pour diriger divers projets, tels qu'*Actéon* de Charpentier. Ses premiers concerts à Versailles ont rapidement été suivis d'invitations d'autres ensembles pour diriger des projets, tels que l'Ensemble Yara, avec qui elle a dirigé *Israel in Egypt*, et *Il Gardinello*, avec qui elle dirigera le concert de clôture du MA Festival Brugge en 2025.

Passionnée par les répertoires sous-estimés, notamment en musique française, elle a créé son propre ensemble, Le Concert de la Reine, afin de faire revivre des compositeurs méconnus tels qu'Hardouin, Bouzignac et Boesset. Chloé de Guillebon est en résidence à Saint-Pierre de Montmartre en tant que soliste ainsi qu'avec son ensemble.

At the age of eleven, while studying piano with Chantal Fraysse at the CRR in Paris, Chloé de Guillebon discovered the harpsichord and basso continuo with Noelle Spieth and Frédéric Michel. Having found a musical expression in these instruments that perfectly reflected her identity, she soon chose to devote herself entirely to early music.

After an Erasmus year in Trossingen with Marieke Spaans, she completed her bachelor's degree in Munich with Christine Schornsheim. She then pursued a master's degree in Basso Continuo and Orchestra Conducting at the Schola Cantorum Basiliensis with Jörg Andreas Bötticher, followed by two years as an accompanist at the same institution.

Having won two international harpsichord competitions in Pesaro and Riga, she started performing regular recitals in

Europe, in addition to her chamber music concerts. Chloé joined the Orchestra of the Opéra Royal de Versailles in 2021 as a harpsichordist and was soon asked to lead various projects, such as *Actéon* by Charpentier. Her first concerts at Versailles were quickly followed by invitations from other ensembles to lead projects, such as the Ensemble Yara, with whom she conducted *Israel in Egypt*, and *Il Gardinello*, with whom she will conduct the closing concert of the MA Festival Brugge in 2025.

Passionate about underestimated repertoires, particularly in French music, she has created her own ensemble, Le Concert de la Reine, to revive little-known composers such as Hardouin, Bouzignac and Boeset. Chloé de Guillebon is in residence in Saint-Pierre de Montmartre both as a soloist and with her ensemble.

Während sie Klavier bei Chantal Fraysse am CRR in Paris studierte, entdeckte Chloé de Guillebon im Alter von elf Jahren das Cembalo und den Basso continuo bei Noelle Spieth und Frédéric Michel. Da sie in diesen Instrumenten einen musikalischen Ausdruck gefunden hatte, der ihrer Persönlichkeit perfekt entsprach, widmet sie sich bald ganz der Alten Musik. Nach einem Erasmus-Stipendium in Trossingen bei Marieke Spaans beendete sie ihr Bachelorstudium in München bei Christine Schornsheim. Anschließend absolvierte sie ein Masterstudium in Basso Continuo und Ensemble-Dirigieren an der Schola Cantorum Basiliensis bei Jörg Andreas Bötticher, gefolgt von zwei Jahren als Begleiterin an derselben Institution.

Nachdem sie zwei internationale Cembalo-Wettbewerbe in Pesaro und Riga gewonnen hatte, begann sie neben ihren Kammermusikkonzerten auch

regelmäßig Recitale in ganz Europa zu geben. Chloé kam 2021 als Cembalo-Spielerin zum Orchester der Königlichen Oper von Versailles und wurde schnell als Dirigentin für verschiedene Projekte wie „Actéon“ von Charpentier beauftragt. Auf ihre ersten Konzerte in Versailles folgten sofort Einladungen von anderen Ensembles, um Projekte zu dirigieren – beispielsweise vom Ensemble Yara, für das sie „Israel in Egypt“ dirigierte, und „Il Gardinello“, dessen Abschlusskonzert beim MA Festival Brugge 2025 Chloé dirigieren wird.

Aufgrund ihrer Leidenschaft für unterschätzte Repertoires, insbesondere in der französischen Musik, gründete sie ihr eigenes Ensemble, Le Concert de la Reine, um verkannten Komponisten wie Hardouin, Bouzignac und Boeset Ehre zu zollen. Chloé de Guillebon residiert als Solistin und mit ihrem Ensemble in Saint-Pierre de Montmartre.



Sarah Charles

Sarah Charles

Sarah Charles est une jeune artiste lyrique originaire de Paris. Dès son plus jeune âge, elle se passionne pour le chant et le théâtre. Elle intègre le conservatoire du 18^e arrondissement de Paris dans la classe de Sophie Hervé parallèlement à des études de musicologie à l'université Paris-Sorbonne.

Elle débute sur scène dans le rôle d'Odette dans l'opérette *Elle est à vous* de Maurice Yvain et continue de se produire dans des projets variés. Elle intègre en 2022 la compagnie Les Brigands où elle interprète le rôle de Monique dans l'opérette *Un soir de Réveillon* au festival de Saint-Céré. Elle poursuit ensuite ses études à la maîtrise de Notre-Dame de Paris où elle aura la chance de chanter en soliste dans divers concerts notamment le *Dixit Dominus* de Handel ou encore dans *la Passion selon Saint-Jean* de Bach avec l'orchestre d'Auvergne à l'Opéra de Clermont-Ferrand et à l'Opéra de Vichy.

Portant un intérêt à la création contemporaine, elle travaille en collaboration avec une artiste plasticienne, Adélaïde Feriot, dans la création de performances mêlant arts plastiques et musique lors d'expositions en France et en Suisse.

Elle intègre en 2023 l'académie de l'Opéra Royal de Versailles où elle enregistre son premier disque, *La Cantate des saisons* de Boismortier, sous la direction de Chloé de Guillebon. En avril 2024, elle interprète le rôle de Belinda dans *Didon et Enée* de Purcell à la galerie des Glaces du château de Versailles ainsi qu'à l'Institut de France, rôle qu'elle reprend aux côtés de Sonya Yoncheva à l'Opéra Royal de Versailles ainsi qu'à l'Opéra de Toulouse en octobre 2024. Elle a également la chance de chanter le *Stabat mater* de Pergolèse sous la direction de Massimo Quarta avec le Rachmaninov international orchestra à Tolède en novembre.

En décembre 2024, elle chante dans le *Te Deum* de Charpentier sous la direction d'Hervé Niquet à la Fenice de Venise, mais également dans le rôle d'Elmira dans l'opéra de Handel, *Sosarme Ré di Media*, pour une version concert suivie de l'enregistrement d'un disque.

En 2025, elle se produira lors de concerts à la cathédrale Notre-Dame de Paris notamment dans le rôle de Filia dans *Jephté* de Carissimi. Vous pourrez également la retrouver dans la production de l'Académie de l'Opéra Royal de Versailles, *Actéon* de Charpentier, en juin 2025.

of Chloé de Guillebon. In 2024 April she performed the role of Belinda in Purcell's *Dido and Aeneas* in the Hall of Mirrors at the Château de Versailles, as well as at the Institut de France, reprising the role alongside Sonya Yoncheva at the

Opéra Royal de Versailles and Opéra de Toulouse in October 2024. She is also singing Pergolesi's *Stabat mater*, under the direction of Massimo Quarta, with the Rachmaninov International Orchestra in Toledo in November.

Sarah Charles is a young lyric artist from Paris. She has been passionate about singing and theatre from an early age. Alongside her studies in musicology at the Paris-Sorbonne University, she enrolled at the Conservatoire Gustave Charpentier in the 18th arrondissement of Paris, in the class led by Sophie Hervé.

She made her on-stage début in the role of Odette in the operetta *Elle est à vous* by Maurice Yvain and continued to perform in a variety of projects. In 2022, she joined the company Les Brigands, where she played Monique in the operetta *Un soir de Réveillon* at the Saint-Céré festival. She then continued her studies at the choir school of Notre-Dame de Paris, where she

had the opportunity to sing as a soloist in various concerts, including *Dixit Dominus* by Handel or in Bach's *St John Passion* with the Auvergne orchestra at the Opéra de Clermont-Ferrand and the Opéra de Vichy.

Her interest in contemporary creation has led her to work in collaboration with a visual artist, Adélaïde Feriot, to create performances combining visual arts and music at exhibitions in France and Switzerland.

In 2023, she joined the Academy of the Opéra Royal de Versailles, where she made her first record, Boismortier's *La Cantate des saisons*, under the direction

Sarah Charles ist eine junge Opernsängerin, die aus Paris stammt. Schon in jungen Jahren begeisterte sie sich für Gesang und Theater. Neben ihrem Studium der Musikwissenschaften an der Universität Paris-Sorbonne studierte sie in der Klasse von Sophie Hervé im Conservatoire du 18. Arrondissement in Paris.

Sie debütierte auf der Bühne in der Operette „Elle est à vous“ von Maurice Yvain, in der sie den Part der Odette übernahm. Sie stand darüber hinaus im Rahmen verschiedener anderer Projekte auf der Bühne. 2022 trat sie der Kompanie Les Brigands bei, bei der sie die Rolle der Monique in der Operette

„Un Soir de Réveillon“ auf dem Festival von Saint-Céré spielte. Anschließend verfolgte sie ihr Studium an der Notre-Dame de Paris weiter. Dabei erhielt sie die Gelegenheit als Solistin auf verschiedenen Konzerten zu singen. Dazu gehörten insbesondere „Dixit Dominus“ von Händel oder die „Johannes-Passion“ von Bach begleitet vom Orchestre d'Auvergne an der Oper von Clermont-Ferrand und der Oper von Vichy.

Sarah Charles interessiert sich für zeitgenössische Kunst und arbeitet eng mit der Künstlerin Adélaïde Feriot zusammen, um auf Ausstellungen in Frankreich und der Schweiz fantasievolle Performances zu erschaffen.

2023 trat sie der Akademie der Königlichen Oper von Versailles bei. Im Rahmen dieser Zusammenarbeit nahm sie unter der Leitung von Chloé de Guillebon ihr erstes Album, „La Cantate des saisons“ von Boismortier, auf. Im April 2024 übernahm Sarah Charles die Rolle der Belinda in „Dido and Aeneas“ von Purcell im Spiegelsaal des Schloss von Versailles sowie am Institut de France. Diese Rolle wird sie darüber hinaus im Oktober 2024 neben Sonya Yoncheva an der Königlichen Oper von Versailles sowie in der Oper von Toulouse interpretieren. Sarah erhielt zudem die Möglichkeit, im November unter der Leitung von Massimo Quarta mit dem Rachmaninov International Orchestra in Toledo das „Stabat mater“ von Pergolesi zu singen.

Im Dezember 2024 wird sie nicht nur in „Te Deum“ von Charpentier unter der Leitung von Hervé Niquet am Fenice in Venedig auftreten, sondern auch die Rolle von Elmira in der Händel-Oper „Sosarme Ré di Media“ für eine Konzertversion übernehmen, gefolgt von der Aufnahme eines Albums.

Im Jahr 2025 wird sie schließlich bei Konzerten in der Kathedrale Notre-Dame in Paris in der Rolle der Filia in Jephte von Carissimi zu sehen sein und im Juni 2025 haben Sie die Gelegenheit, Sarah während der Aufführung von Aceton aus der Feder von Charpentier in der Akademie der Königlichen Oper von Versailles wiederzubegegnen.



Allégorie de l'Automne, attribué à François-Albert Stiemart, première moitié du XVIII^e siècle



Enguerrand de Hys

Enguerrand de Hys

Enguerrand de Hys est un ténor reconnu pour l'élégance de son chant et la sûreté de sa technique.

Il commence le chant au Conservatoire de Toulouse, puis intègre le CNSMDP. Au cours de ses études, il participe à l'Académie Mozart du Festival d'Aix-en-Provence et à l'Académie de l'abbaye de Royaumont. Révélation Classique Adami 2014, il est membre de la Nouvelle Troupe Favart de l'Opéra-Comique et est en résidence, avec le trio Ayônis, au Théâtre Impérial de Compiègne.

Parmi ses récents engagements, notons, entre autres, Tybalt dans *Roméo et Juliette* à l'Opéra de Nice, Calpigi dans *Tarare* de Salieri, direction Christophe Rousset à l'Opéra de Versailles et au Theater an der Wien, Marinoni dans *Fantasio* d'Offenbach à l'Opéra de Montpellier, le Prince dans *Trois Contes* de Gérard Pesson et David Lescot à l'Opéra de Lille.

Il s'est produit également en récital à l'Opéra-Comique, à l'Opéra National de Bordeaux, à l'Opéra de Lille et au Palazzetto Bru Zane de Venise et a interprété la Cantate *Marie Stuart* de Gounod à Padoue.

En 2019, il a marqué la création *L'Inondation* de Francesco Filidei à l'Opéra-Comique par son interprétation du rôle du Voisin.

Récemment, Enguerrand de Hys a chanté *Le Retour d'Idoménée* à l'Opéra de Lille, direction Emmanuelle Haïm, Lédès dans *Pénélope* de Fauré au Théâtre du Capitole de Toulouse, Mercure dans *Platée* de Rameau au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, direction William Christie, Titus dans *La Clémence de Titus* au Midsummer Festival de Bruxelles, Tamorin dans *La Caravane du Caire* de Grétry à l'Opéra de Tours, direction Hervé

Niquet, Arcas dans *Idomenée* de Campra à l'Opéra de Lille et au Staatsoper de Berlin, direction Emmanuelle Haïm, Monostatos dans *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Rouen, Le Remendado dans *Carmen* à la Monnaie/De Munt, Artémidore dans *Armide* de Glück à l'Opéra-Comique sous la direction de Christophe Rousset, Valère dans *La Sérénade* à l'Opéra d'Avignon avec le Palazzetto Bru Zane, Cecco dans *Il Mondo della luna* de Haydn à l'Opéra de Metz, Le Voisin dans *L'Inondation* à l'Opéra-Comique, Le Comte de Surrey dans *Henri VIII* de Saint-Saëns à La Monnaie/De Munt, Tamorin dans *La Caravane du Caire* de Grétry à l'Opéra Royal de Versailles sous la direction d'Hervé Niquet, Le Prince Quippassepara

dans *Le Voyage dans la lune* d'Offenbach avec le Palazzetto Bru Zane.

En 2023/24, Mozart est à l'honneur avec les rôles de Don Ottavio (*Don Giovanni*) et Pedrillo (*L'Enlèvement du sérail*) à l'Opéra Royal de Versailles, ainsi que la *Messe en ut mineur* à l'Opéra de Limoges. Il chantera également Artémidore dans *Armide* de Lully à l'Opéra-Comique.

Au disque, il a participé à l'enregistrement de *La Jacquerie* de Lalo avec le Palazzetto Bru Zane, et enregistré les rôles de Lychas, Pheres, Aleceton, Apollon dans *Alceste* de Lully avec Christophe Rousset et Les Talens lyriques chez Aparté et le rôle de Blondel dans *Richard Cœur de Lion* de Grétry sous la direction d'Hervé Niquet.

Enguerrand de Hys is a tenor renowned for his elegant singing and sure-footed technique.

He began singing at the Toulouse Conservatoire, before moving on to the

CNSMDP. During his studies, he took part in the Académie Mozart at the Festival d'Aix-en-Provence and the Académie de l'abbaye de Royaumont. Adami Classical Revelation 2014, he is a member of the

Opéra-Comique's Nouvelle Troupe Favart and is in residence, with the Ayônis trio, at the Théâtre Impérial de Compiègne.

Recent engagements include Tybalt in *Roméo et Juliette* at the Opéra de Nice, Calpigi in Salieri's *Tarare*, conducted by Christophe Rousset at the Opéra de Versailles and Theater an der Wien, Marinoni in Offenbach's *Fantasio* at the Opéra de Montpellier, the Prince in *Trois Contes* by Gérard Pesson and David Lescot at the Opéra de Lille.

He has also appeared in recitals at the Opéra-Comique, Opéra National de Bordeaux, Opéra de Lille and Palazzetto Bru Zane in Venice, and performed Gounod's Cantate *Marie Stuart* in Padova.

In 2019, he marked the premiere of Francesco Filidei's *L'Inondation* at the Opéra-Comique with his interpretation of the role of Le Voisin.

Recently, Enguerrand de Hys has sung *Le Retour d'Idoménée* at the Opéra de Lille, conducted by Emmanuelle Haïm, Léodès in *Pénélope* by Fauré at the Théâtre du Capitole de Toulouse, Mercure in *Platée*

by Rameau at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, conducted by William Christie, Titus in *La Clemenza di Tito* at the Midsummer Festival in Brussels, Tamorin in Grétry's *La Caravane du Caire* at the Opéra de Tours, conducted by Hervé Niquet, Arcas in Campra's *Idomenée* at the Opéra de Lille and Staatsoper Berlin, conducted by Emmanuelle Haïm, Monostatos in *The Magic Flute* at the Opéra de Rouen, Artémidore in Glück's *Armide* at the Opéra-Comique under Christophe Rousset, Valère in *La Sérénade* at the Opéra d'Avignon with Palazzetto Bru Zane, Cecco in Haydn's *Il Mondo della luna* at the Opéra de Metz, Le Voisin in *L'Inondation* at the Opéra-Comique, The Count of Surrey in Saint-Saëns' *Henri VIII* at La Monnaie/De Munt, Tamorin in Grétry's *La Caravane du Caire* at the Opéra Royal de Versailles conducted by Hervé Niquet, Prince Quippassepara in Offenbach's *Le Voyage dans la lune* with the Palazzetto Bru Zane.

Last season, Mozart was in the spotlight with the roles of Don Ottavio in *Don Giovanni* and Pedrillo in *Die Entführung aus dem Serail* at the Opéra Royal de

Versailles, and the *Mass in C minor* at the Opéra de Limoges. He was also Artémidore in Lully's *Armide* at the Opéra-Comique.

This season, Mercure in *Orphée aux enfers* at the Capitole de Toulouse, Pomponet in *La Fille de Madame Angot* at the Opéra de Nice and Avignon, directed by Richard Brunel, B. Mantovani's *Voyage d'automne* at the Capitole, Remendado in *Carmen* at La Monnaie/De Munt, the Prince in *Les Contes de Perrault* with Les

Frivolités parisiennes, directed by Valérie Lesort, Handel's *Messiah* at the Opéra de Saint-Etienne...

On the recording front, he took part in the recording of Lalo's *La Jacquerie* with the Palazzetto Bru Zane, and recorded the roles of Lychas, Phères, Aleuton and Apollon in Lully's *Alceste* with Christophe Rousset and Les Talens lyriques for Aparté, as well as the role of Blondel in Grétry's *Richard Cœur de Lion* conducted by Hervé Niquet.

Enguerrand de Hys ist ein Tenor, der für seinen eleganten Gesang und seine sichere Technik bekannt ist.

Er begann im Konservatorium von Toulouse Gesang zu studieren und wechselte anschließend zum CNSMDP. Im Rahmen seines Studiums nahm er an der Académie Mozart im Rahmen des Festivals von Aix-en-Provence und an der Académie der Abtei von Royaumont teil.

Er trat 2014 im Rahmen der Révélation Classique Adami auf. Darüber hinaus ist er Mitglied der Nouvelle Troupe Favart der Opéra-Comique und residiert mit dem Trio Ayónis am Théâtre Impérial von Compiègne.

Zu seinen neuesten Engagements zählen unter anderem die Rolle des Tybalt in „Romeo und Julia“ an der Oper von Nizza, Calpigi in „Tarare“ von Salieri,

mit Christophe Rousset an der Oper von Versailles und im Theater an der Wien, Marinoni in „Fantasio“ von Offenbach an der Oper von Montpellier, der Prinz in „Drei Märchen“ von Gérard Pesson und David Lescot an der Oper von Lille.

Enguerrand trat darüber hinaus bei Konzerten in der Opéra-Comique, der Nationaloper Bordeaux, der Oper von Lille und dem Palazzetto Bru Zane in Venedig auf und interpretierte La Cantate in „Marie Stuart“ von Gounod in Padua.

2019 prägte er das Werk „L'Inondation“ von Francesco Filidei an der Opéra-Comique mit seiner Interpretation der Rolle des Voisin.

Erst kürzlich sang Enguerrand de Hys „Le Retour d'Idoménée“ an der Oper von Lille unter der Leitung von Emmanuelle Haïm, Léodès in „Pénélope“ von Fauré im Théâtre du Capitole in Toulouse, Mercure in „Platée“ de Rameau im Gran Teatre del Liceu in Barcelona, dirigiert von William Christie, Titus in „La Clémence de Titus“ beim Midsummer Festival in Brüssel, Tamorin in „La Caravane du Caire“ von Grétry an der Opéra von Tours, Dirigent

Hervé Niquet, Arcas in „Idoménée“ von Campra an der Oper Lille und an der Staatsoper Berlin, unter der Leitung von Emmanuelle Haïm, Monostatos in „Die Zauberflöte“ an der Oper Rouen, Le Remendado in „Carmen“ am La Monnaie/De Munt, Artémidore in „Armide“ von Gluck an der Opéra-Comique unter der Leitung von Christophe Rousset, Valère in „La Sérénade“ an der Oper von Avignon mit dem Palazzetto Bru Zane, Cecco in „Il Mondo della luna“ von Haydn an der Oper von Metz, Le Voisin in „L'inondation“ an der Opéra-Comique, den Graf von Surrey in „Henri VIII. von Saint-Saëns im La Monnaie/De Munt, Tamorin in „La Caravane du Caire“ von Grétry an der Königlichen Oper von Versailles unter der Leitung von Hervé Niquet, den Prinzen Quippaseparla in „Die Reise auf den Mond“ von Offenbach mit dem Palazzetto Bru Zane.

In der letzten Saison stand Mozart im Mittelpunkt. Enguerrand de Hys interpretierte Don Ottavio („Don Giovanni“) und Pedrillo („Entführung aus dem Serail“) an der Königlichen Oper von Versailles und singt die „Messe en ut

mineur“ an der Oper von Limoges. Er übernahm darüber hinaus auch die Rolle des Artémidore in „*Armide*“ von Lully an der Opéra-Comique.

Im Rahmen von Plattenaufnahmen arbeitete er mit dem Palazzetto Bru Zane an der Aufnahme von „*La Jacquerie*“ von Lalo

und übernahm die Rollen von Lychas, Pheres, Alec-ton und Apollo in „*Alceste*“ von Lully mit Christophe Rousset und Les Talens Lyriques bei Aparté sowie die Rolle von Blondel in „*Richard Cœur de Lion*“ von Grétry unter der Leitung von Hervé Niquet.



Cérès ou l'été, Antoine Watteau, 1717-1718



Marc Mauillon

Marc Mauillon

Par l'étendue et la singularité de son répertoire, son timbre si reconnaissable et sa diction ciselée, Marc Mauillon occupe une place toute personnelle sur la scène lyrique actuelle. Tantôt baryton, tantôt ténor, ce caméléon déploie et adapte ses couleurs au gré des musiques et des personnages qu'il rencontre.

À l'opéra, il est tantôt loufoque (Papageno, Bobinet de la Vie Parisienne, Mercure d'*Orphée aux enfers*, moine du *King Arthur* de Shirley & Dino, Le Mari des Mamelles de *Tirésias* de Poulenc, Momo de l'*Orfeo* de Rossi, Robert le Cochon de M.O. Dupin, Seymour de *La Petite Boutique des Horreurs*), divinité maléfique (la Haine dans *Armide* de Lully, Tisiphone dans *Hippolyte et Aricie*, Sorceress dans *Dido & Aeneas*), tragédien (rôles titres d'*Egisto* de Cavalli, *Orfeo* de Monteverdi, *Pelléas* de Debussy, *Adonis* de Blow, Pélée dans *Alcione* de Marais...) ou même tragédienne (Raulito dans *Cachafaz* de Strasnoy).

En concert, il chante aussi bien des airs de cour (Lambert, Charpentier, Bacilly...) que des petits ou grands motets français (Charpentier, Lully, Rameau, Desmarest, Campra, Couperin), du madrigal italien (Monteverdi, Gesualdo), des cantates sacrées ou profanes (Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann, Monteclair, Clérambault), des programmes de musique médiévale ou renaissante.

Il travaille avec les chefs d'orchestre W. Christie (il est Lauréat du premier Jardin des Voix de 2002), M. Minkowski, R. Pichon, C. Rousset, A. Altinoglu, J. Savall, V. Dumestre, H. Niquet, E. Haïm, L. Campellone, M. Pascal, G. Jourdain, K. Karabits, L. Langrée... et les metteurs en scène L. Hemleb, D. Warner, B. Lazar, I. Alexandre, R. Carsen, J. Mijnssen, B. Twist, V. Lesort & C. Hecq.

Le récital et la musique de chambre tiennent une place de choix dans son parcours. Que ce soit Machaut avec

Pierre Hamon, Vivabiancaluna Biffi et Angélique Mauillon, Poulenc/Eluard avec Guillaume Coppola, les musiciens de la Grande Guerre ou Fauré et ses poètes avec Anne Le Bozec, Peri et Caccini avec Angélique Mauillon, ou plus récemment *les Leçons de Ténèbres* de Lambert (paru chez Harmonia Mundi en 2018) avec Myriam Rignol, Thibaut Roussel et Marouan Mankar-Bennis, ces programmes questionnent toujours fortement le rapport entre musique, poésie et vocalité. En 2016, il crée *Songline*, un récital monodique a capella, en mouvement et en lumière. Un nouveau disque *Je m'abandonne à vous* autour des poésies de la Comtesse de la Suze avec Angélique Mauillon et Myriam Rignol est paru en juin 2021 chez Harmonia Mundi.

Pour la saison 2023-2024, il incarne Monostatos dans *La Flûte Enchantée* (F.X. Roth/C. Klapisch) au Théâtre des Champs-Élysées, ainsi qu'à Compiègne et Tourcoing - où il reprend par ailleurs son rôle de Sander dans *Zémire et Azor*

(L. Langrée/M. Fau), ainsi qu'Oronte dans *Médée* (W. Christie/M. Lambert le Bihan). Il reprend également le rôle de Bobinet dans *La Vie Parisienne* (R. Dumas/C. Lacroix) à l'Opéra de Montpellier, et incarne les rôles-titre dans *Orphée aux Enfers* (Minkowski, version concert) à la Elbphilharmonie de Hambourg et dans *Pelléas et Mélisande* (L. Hussain/E. Ruf) à l'Opéra National du Capitole, dans *Orfeo* de Monteverdi (J. Savall/P. Bayle) à l'Opéra de Versailles. Il retrouve également les Taïpei Singers, les Arts Florissants, La Guilde des mercenaires, Gli Angeli et Angélique Mauillon pour divers concerts et récitals.

Régulièrement invité pour donner des Master-class, des stages ou des formations en France et à l'étranger, Marc Mauillon enseigne depuis 2018 l'interprétation de la musique profane médiévale à la Sorbonne (Master d'Interprétation des Musiques Anciennes) après avoir été professeur de chant au Pôle Sup'93 (Aubervilliers La Courneuve) de 2014 à 2018.

With the breadth and uniqueness of his repertoire, his highly recognisable tone and chiselled diction, Marc Mauillon occupies a place all of his own on today's lyric scene. At times a baritone, at others a tenor, this chameleon can change colour to suit the music and characters he takes on. His operatic characters range from madcap (Papageno, Bobinet in *La Vie Parisienne*, Mercury in *Orpheus* in the Underworld, the monk in Shirley & Dino's *King Arthur*, Le Mari in Poulenc's *Mamelles de Tirésias*, Momo in Rossi's *Orfeo*, the title role in *Robert le Cochon* by M.O. Dupin, Seymour in *Little Shop of Horrors*), an evil god (Hate in Lully's *Armide*, Tisiphone in *Hippolyte and Aricie*, Sorceress in *Dido & Aeneas*), a tragedian (in the title roles of *Egisto* by Cavalli, *Orfeo* by Rossi, *Pelo* by Monteverde, *Pelléas* by Debussy, *Adonis* by Blow, *Pélée* in *Alcione* by Marais, etc.) and even a tragedienne (Raulito in Straznoy's *Cachafaz*).

In concert, he can just as easily be found singing courtly airs (Lambert, Charpentier, Bacilly, etc.) as petits or grands French motets (Charpentier, Lully,

Rameau, Desmarest, Campra, Couperin), Italian madrigal (Monteverdi, Gesualdo), sacred or secular cantatas (Bach, Handel, Vivaldi, Telemann, Monteclair, Clérambault), and programmes of mediaeval or renaissance music.

He works with such conductors as W. Christie (he was the winner of the first Jardin des Voix in 2002), M. Minkowski, R. Pichon, C. Rousset, A. Altinoglu, J. Savall, V. Dumestre, H. Niquet, E. Haïm, L. Campellone, M. Pascal, G. Jourdain, K. Karabits, L. Langrée, as well as the producers L. Hemleb, D. Warner, B. Lazar, I. Alexandre, R. Carsen, J. Mijnsen, B. Twist, V. Lesort & C. Hecq.

Recitals and chamber music take pride of place in his work. Be it Machaut with Pierre Hamon, Vivabiancaluna Biffi and Angélique Mauillon, Poulenc/Eluard with Guillaume Coppola, Les musiciens de la Grande Guerre or Fauré et ses poètes with Anne Le Bozec, Caccini & Peri with Angélique Mauillon, or more recently *Leçons de Ténèbres* by Lambert (released by Harmonia Mundi in 2018) with Myriam Rignol, Thibaut Roussel and Marouan

Mankar-Bennis, these programmes are always a profound exploration of the relationship between music, poetry and vocality. In 2016, he created *Songline*, an a capella monodic recital, set to motion and light. A new record, *Je m'abandonne à vous*, based on the poems of the Comtesse de la Suze with Angélique Mauillon and Myriam Rignol, was released in 2021 June by Harmonia Mundi.

For the 2023-2024 season, he has played Monostatos in *The Magic Flute* (F.X. Roth/C. Klapisch) at the Théâtre des Champs-Élysées, as well as in Compiègne and Tourcoing, where he also reprised his role as Sander in *Zémire et Azor* (L. Langrée/M. Fau), as well as Oronte in *Médée* (W. Christie/M. Lambert le Bihan). He also reprised the role of Bobinet in *La Vie Parisienne* (R. Dumas/C. Lacroix) at the Opéra de Montpellier, and played the

title roles in *Orpheus in the Underworld* (Minkowski, concert version) at the Elbphilharmonie Hamburg, in *Pelléas et Mélisande* (L. Hussain/E. Ruf) at the Opéra National du Capitole, and in Monteverdi's *Orfeo* (J. Savall/P. Bayle) at the Opéra de Versailles. He also joins the Taipei Chamber Singers, Les Arts Florissants, La Guilde des Mercenaires, Gli Angeli and Angélique Mauillon for various concerts and recitals.

Marc Mauillon is frequently invited to give masterclasses, courses and lessons in France and abroad, and has been teaching the performance of vernacular and Latin song at the Sorbonne since 2018 (Master's Degree in The Performance Practice of Medieval Music) having taught singing at the Pôle Sup'93 (Aubervilliers La Courneuve) from 2014 to 2018.

Durch sein breites und einzigartiges Repertoire, seine unverkennbare Stimme und seine ausgefeilte Vortragsweise nimmt Marc Mauillon einen ganz persönlichen Platz auf der gegenwärtigen lyrischen Bühne ein. Mal Bariton, mal Tenor – dieses Chamäleon entfaltet und adaptiert seine Gesangsfarbe mit jedem Musikstück und jeder Person, der er begegnet.

In der Oper spielt er manchmal die Figur des Verrückten (Papageno, Bobinet in „*Vie Parisienne*“, Merkur in „*Orpheus in der Unterwelt*“, den Mönch des „*King Arthur* von Shirley & Dino, den Ehemann in „*Mamelles de Tirésias*“ von Poulenc, Momo in „*Orfeo*“ von Rossi, „*Robert le Cochon*“ von M.O. Dupin und Seymour in „*Der kleine Horrorladen*“), bössartige Gottheiten (Haine in „*Armide*“ von Lully, Tisiphone in „*Hippolyte & Aricie*“, Sorceress in „*Dido & Aeneas*“), tragische Figuren (Titelrollen von „*Egisto*“ de Cavalli, „*Orfeo*“ von Monteverdi, „*Pelleas*“ von Debussy, „*Adonis*“ von Blow, Pélée von „*Alcione*“ de Marais etc.) oder auch Raulito von „*Cachafaz*“ von Strasnoy.

Im Rahmen von Konzerten singt er sowohl *Airs de Cour* (Lambert, Charpentier, Bacilly ...) als auch kleine und große französische Motetten (Charpentier, Lully, Rameau, Desmarest, Campra, Couperin), italienische Madrigale (Monteverdi, Gesualdo), geistliche und weltliche Kantaten (Bach, Händel, Vivaldi, Telemann, Monteclair, Clérambault) sowie Musikprogramme aus dem Mittelalter und der Renaissance.

Er arbeitete mit den folgenden Dirigenten zusammen: W. Christie (Preisträger des ersten Jardin des Voix 2002), M. Minkowski, R. Pichon, C. Rousset, A. Altinoglu, J. Savall, V. Dumestre, H. Niquet, E. Haïm, L. Campellone, M. Pascal, G. Jourdain, K. Karabits, L. Langrée... sowie mit den Regisseuren L. Hemleb, D. Warner, B. Lazar, I. Alexandre, R. Carsen, J. Mijnsen, B. Twist und V. Lesort & C. Hecq.

Das Recital und die Kammermusik nehmen einen wichtigen Platz auf seinem Werdegang ein. Ob Machaut mit Pierre Hamon, Vivabiancaluna Biffi und Angélique Mauillon, Poulenc/Eluard mit

Guillaume Coppola, die Musiciens de la Grande Guerre oder Fauré und seine Dichter mit Anne Le Bozec, Peri und Caccini mit Angélique Mauillon oder zuletzt die Dark Lessons von Lambert (erschieden 2018 bei Harmonia Mundi) mit Myriam Rignol, Thibaut Roussel und Marouan Mankar-Bennis – diese Programme stellen immer wieder stark den Zusammenhang zwischen Musik, Poesie und Vokalität in den Mittelpunkt. 2016 kreierte er *Songline*, ein monodisches A-Capella-Recital voller Bewegung und Licht. Ein neues Album „Je m'abandonne à vous autour des poèmes de la Comtesse de la Suze“ mit Angélique Mauillon und Myriam Rignol erschien im Juni 2021 bei Harmonia Mundi.

Marc interpretierte in der Saison 2023–2024 den Monostatos in „Die Zauberflöte“ (F.X. Roth/C. Klapisch) im Théâtre des Champs-Élysées sowie in Compiègne und Tourcoing. Dort übernahm er außerdem die Rolle als Sander in „Zémire et Azor“ (L. Langrée/M. Fau) sowie als Oronte in „Médée“ (W. Christie/M. Lambert

le Bihan). Er trat darüber hinaus in der Rolle des Bobinet in „La Vie Parisienne“ (R. Dumas/C. Lacroix) an der Oper von Montpellier auf und sang die Titelrollen in „Orpheus in der Unterwelt“ (Minkowski, Konzertversion) an der Elbphilharmonie in Hamburg, in „Pelléas et Mélisande“ (L. Hussain/E. Ruf) an der Opéra National du Capitole sowie in „Orfeo“ von Monteverdi (J. Savall/P. Bayle) an der Oper in Versailles. Mit den Taipei Singers, Arts Florissants, Guilde des Mercenaires, Gli Angeli und Angélique Mauillon tritt er außerdem im Rahmen verschiedener Konzerte und Recitale auf.

Marc Mauillon ist regelmäßig eingeladen, Meisterklassen, Kurse oder Schulungen in Frankreich und auch auf internationaler Ebene zu geben. Seit 2018 unterrichtet er die Interpretation mittelalterlicher weltlicher Musik an der Sorbonne (Master Interpretation Alter Musik), nachdem er von 2014 bis 2018 als Gesangslehrer am Pôle Sup'93 (Aubervilliers La Courneuve) gearbeitet hatte.



Flora, Alexandre Roslin, XVIII^e siècle



Lili Aymonino

Lili Aymonino

Née dans une famille de chanteurs traditionnels basques et occitans, Lili Aymonino chante et joue sur scène dès son plus jeune âge avant d'intégrer les chœurs d'enfants de l'Opéra de Bordeaux. Elle se forme ensuite en chant lyrique avec Elsa Maurus au CRR de Paris, et entre dans la classe d'opéra baroque de Stéphane Fuget. Elle chante dans les productions des *Mousquetaires au couvent* (Simone), de la *Flûte enchantée* (Pamina), d'*Orphée aux enfers* (Diane), d'*Ariane et Bacchus* de Marais, *La Morte d'Orfeo* de Landi, *Le Nozze in sogno* de Cesti (Emilia), ou encore *Agrippina* de Haendel (Poppea). Depuis 2021, elle travaille régulièrement comme soliste pour l'Opéra Royal de Versailles et son label Château de Versailles Spectacles (*Scylla et Glaucus* de Leclair, *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, *Les Quatre Saisons* de Boismortier), et a fait ses débuts à l'Opéra de Tours en 2022 dans *la Caravane du Caire* de Grétry, dirigé par Stéphanie-Marie Degand. En juillet 2023, elle participe à l'inauguration de l'Opéra Ho Guom de Hanoi puis fait sa

prise de rôle comme Micaela dans *Carmen* au Festival *Musiques en Ré*, sous la direction de Pierre Dumoussaud. Joué au Théâtre des Déchargeurs, puis à la Scala Paris et Scala Provence, son duo *Madrigal Festin* avec la violoncelliste Ariane Issartel est programmé à l'Opéra de Saint-Etienne en 2023 et pour la tournée JM France 2024-25. Au printemps 2024, elle chante les *Leçons de Ténèbres* de Couperin au Festival de Peralada en Catalogne, repris en juillet à l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue. Elle participe au Festival d'Aix 2024 avec le Concert d'Astrée pour la double production d'*Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie en Aulide* de Gluck, sous la direction d'Emmanuelle Haïm. Après un enregistrement consacré à la guitare sous Louis XIII à Louis XV avec Léa Masson, elle chante à l'automne 2024 le rôle de la Seconde Dame dans *Didon et Enée* à l'Opéra de Versailles, au Capitole de Toulouse ainsi qu'à Madrid et Oviedo, ainsi que le rôle de soprano solo dans le *Messie* de Haendel à la salle Gaveau.

Born in the south of France in a family of traditional singers, Lili Aymonino started singing and playing on stage in her earliest childhood. After joining the children's choir of the Opéra de Bordeaux, she studied lyrical singing with Elsa Maurus and baroque opera with Stéphane Fuget, both at the Conservatoire de Paris. She sang the roles of Simone (*Mousquetaires au couvent*), Pamina (*Zauberflöte*), Diane (*Orphée aux enfers*), l'Amour (*Ariane et Bacchus*), Emilia (*Le Nozze in sogno*), Poppea (*Agrippina*). Since 2021, she has often worked as a soloist at the Opéra Royal de Versailles and for its record label Château de Versailles Spectacles (Leclair's *Scylla et Glaucus*, Zingarelli's *Giulietta e Romeo*, Boismortier's *Les Quatre Saisons*). The following year, she made her debut at the Opéra de Tours in Grétry's *Caravane du Caire*, conducted by Stéphanie-Marie Degand. In July 2023, she was invited to sing for the national opening of the Ho Guom Opera in Hanoi, before singing the part of Micaela in *Carmen* at the Festival

de *Musique en Ré* under the direction of Pierre Dumoussaud. The same year, her duet with cellist Ariane Issartel, *Madrigal Festin*, was programmed at the Opéra de Saint-Etienne and was selected for the 24-25 JM-France Tour. The year before, this duet had already been played in Paris (Scala Paris) and during the Festival d'Avignon at La Scala Provence. In 2024, she sang Couperin's *Leçons de Ténèbres* at the Festival de Peralada in Catalogne and Beaulieu-en-Rouergue Abbey and took part in the Festival d'Aix with the musical ensemble Concert D'Astrée for the double production *Iphigénie en Tauride* and *Iphigénie en Aulide* of Gluck, under the direction of Emanuelle Haïm. After a recording dedicated to the baroque guitar with Léa Masson, next fall, she will sing the part of Second Woman in Purcell's *Dido and Aeneas* at the Opéra de Versailles, Capitole de Toulouse and in Madrid and Oviedo, and the part of soprano solo in Haendel's *Messiah* at salle Gaveau in December.

Lili Aymonino stammt aus einer Familie von traditionell baskischen Sängern und Sängerinnen. Schon in jungen Jahren schauspielerte und sang sie auf der Bühne, bevor sie in das Kinderchor der Oper von Bordeaux aufgenommen wurde. Anschließend absolvierte sie eine Ausbildung als Opernsängerin bei Elsa Maurus im CRR in Paris und trat in die Barockoper-Klasse von Stéphane Fuget ein. Lili interpretierte unterschiedliche Rollen in Aufführungen der „Mousquetaires au couvent“ (Simone), der „Zauberflöte (Pamina), „Orpheus in der Unterwelt“ (Diane), „Ariane und Bacchus“ von Marais, „La Morte d'Orfeo“ von Landi, „Le Nozze in sogno“ von Cesti (Emilia) oder auch in „Agrippina“ von Händel (Poppea). Seit 2021 singt sie regelmäßig als Solistin in der Königlichen Oper von Versailles und im Rahmen von Aufnahmen für das Label Chateau de Versailles Spectacles („Scylla et Glaucus“ von Leclair, „Giulietta e Romeo“ von Zingarelli, „Les Quatre Saisons“ von Boismortier). Lili debütierte darüber hinaus 2022 in der Oper von Tours mit der „Caravane du Caire“ von Grétry unter der Leitung von Stéphanie-Marie Degand. Am 23. Juli nahm sie an der Eröffnung der

Oper Ho Guom in Hanoi teil und trat in der Rolle als Micaela in „Carmen“ beim Festival *Musiques en Ré* unter der Leitung von Pierre Dumoussaud auf. Ihr Duo *Madrigal Festin* mit der Cellistin Ariane Issartel wurde im Théâtre des Déchargeurs, dann an der Scala in Paris und an der Scala Provence gespielt. Es stand 2023 auf dem Programm der Oper in Saint-Etienne. 2024–25 ist zudem eine Tournee durch Frankreich geplant. Im Frühjahr 2024 sang sie „Leçons de Ténèbres“ von Couperin auf dem Festival von Peralada in Katalonien, das im Juli in der Abtei Beaulieu-en-Rouergue wiederaufgeführt wurde. Auf dem Festival von Aix 2024 nahm Lili mit dem Concert d'Astrée an der Doppelproduktion „Iphigénie en Tauride“ und „Iphigénie en Aulide“ von Gluck unter der Leitung von Emmanuelle Haïm teil. Nach einer Aufnahme, die sich dem Gitarrenspiel unter Ludwig XIII. und Ludwig XV. mit Léa Masson widmete, übernimmt sie im Herbst 2024 die Rolle der Zweiten Dame in „Dido and Aeneas“ an der Oper von Versailles, im Capitol von Toulouse und in Madrid und Oviedo sowie die Solo-Sopranrolle im „Messiah“ von Händel im Saal Gaveau.



Orchestre de l'Opéra Royal, 2024

Orchestre de l'Opéra Royal

Sous le haut patronage de Aline Foriel-Destezet

L'Opéra Royal du Château de Versailles accueille cent représentations par saison musicale : tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour en décembre 2019 à Versailles pour les représentations de l'opéra de John Corigliano *Les Fantômes de Versailles*. De ce fait, l'orchestre a pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre à géométrie variable du Château de Versailles se produit régulièrement à l'Opéra Royal pour des concerts. À l'occasion de cette nouvelle saison, l'Orchestre prend part à quatre nouvelles productions scéniques d'envergure : *Giulietta e Romeo* de Zingarelli dans

une mise en scène de Gilles Rico en octobre 2023, *Don Giovanni* de Mozart en novembre 2023, la version française de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart mis en scène par Michel Fau en mai 2024 et *Gloria e Imeneo* de Vivaldi en juin 2024 au Théâtre de la Reine.

Par ailleurs, l'Orchestre se produit en tournée dans de nombreux festivals : à Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron ou encore Valloire, sous la direction du violoniste Théotime Langlois de Swarte. L'Orchestre a également pu faire ses débuts en Corée, lors d'une tournée de cinq concerts, notamment au Lotte Concert Hall de Séoul. L'Orchestre interprète *Le Messie* de Haendel à la Chapelle de la Trinité de Lyon ou bien au Palau de la Música Catalana de Barcelone. Il accompagne le sopraniste Samuel Mariño au Gstaad New Year Music Festival, à Castellon et au Teatros del Canal de Madrid dans ce même programme. C'est au festival Castell de Peralada que se

produira également l'Orchestre, dirigé par sa claveciniste Chloé de Guillebon, dans un programme autour des *Leçons de Ténèbres* de Couperin. Enfin, est prévue une grande tournée en Chine suivie d'une tournée en Thaïlande, au Vietnam et en Mongolie.

L'Orchestre de l'Opéra Royal enregistre par ailleurs pour le label discographique Château de Versailles Spectacles. Parmi de nombreux projets, citons l'enregistrement d'airs issus de grands opéras baroques français de la soprano Marie Perbost

Dis-moi Vénus..., les *Quatre Saisons* de Vivaldi avec Stefan Plewniak, *Bastien et Bastienne* de Mozart et *La Servante maîtresse* de Pergolèse, les symphonies *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir* de Haydn, un programme *Âmes arméniennes*, ou encore des hymnes de couronnement, *The Crown* par l'Orchestre et le Chœur de l'Opéra Royal, ainsi que *Le Messie* de Haendel. Malgré la jeune histoire de l'ensemble, les enregistrements de l'Orchestre de l'Opéra Royal sont déjà largement primés : Diamant d'*Opéra Magazine*, choc de *Classica*, 5 diapasons, etc.

Orchestre de l'Opéra Royal

Under the patronage of Aline Foriel-Destezet

The Opéra Royal du Château de Versailles presents one hundred performances each musical season, graced by great names and international performers on its prestigious stage. On the strength of these prestigious concerts, the Orchestra of the Opéra Royal was created in December 2019 in Versailles

for the production of John Corigliano's opera *The Ghosts of Versailles*. The goal of the orchestra is to adapt to the artistic projects programmed for the Opéra Royal and its guest performers.

Comprising musicians who regularly work with leading conductors in both

the baroque and romantic repertoires, this versatile orchestra of the Château de Versailles regularly performs at the Opéra Royal. In the upcoming season, the Orchestra will participate in four major new stage productions: Zingarelli's *Giulietta e Romeo* directed by Gilles Rico in October 2023, Mozart's *Don Giovanni* in November 2023, the French version of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* directed by Michel Fau in May 2024 and Vivaldi's *Gloria e Imeneo* in June 2024 at the Théâtre de la Reine.

The Orchestra has also undertaken a series of festival tours, including Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron and Valloire, under the baton of violinist Théotime Langlois de Swarte. The Orchestra made its debut in South Korea, with a five-concert tour that included performances at Seoul's Lotte Concert Hall. It has performed Handel's *Messiah* at the Chapelle de la Trinité in Lyon and at the Palau de la Música Catalana in Barcelona. The Orchestra will accompany soprano Samuel Mariño at the Gstaad New Year Music Festival, in Castellon and at the Teatros del Canal in Madrid

with the same program. Moreover, the Orchestra, under the direction of harpsichordist Chloé Guillebon, will perform a programme of Couperin's *Leçons de Ténèbres* at the Castell de Peralada festival. Finally, a major tour of China is scheduled, followed by a tour of Thailand, Vietnam and Mongolia.

The Orchestra of the Opéra Royal is an active contributor to recordings for the Château de Versailles Spectacles label. Among its many projects are recordings of arias from the great French baroque operas with the soprano Marie Perbost in *Dis-moi Vénus...*, Vivaldi's *Four Seasons* with Stefan Plewniak, Mozart's *Bastien und Bastienne* and Pergolesi's *La serva padrona*, Haydn's sixth, seventh and eighth symphonies (*Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soir*), an *Armenian Souls* programme, coronation anthems, *The Crown* by the Orchestra and the Choir of the Opéra Royal, and Handel's *Messiah*. Despite the ensemble's relatively short history, the recordings by the Orchestra of the Opéra Royal have already received numerous accolades, including the Diamant by *Opéra magazine*, choc de *Classica*, 5 diapasons, and more.

Orchester der Opéra Royal

Unter der Schirmherrschaft von Aline Foriel-Destezet

In der Opéra Royal des Château de Versailles finden in jeder Musiksaison hundert Aufführungen statt: Alle großen internationalen Namen und Interpreten präsentieren sich in einer Folge auf dieser prestigeträchtigen Bühne. Auf der Grundlage dieser Erlebnisse auf höchstem Niveau wurde das Orchester der Opéra Royal im Dezember 2019 für die Darbietungen der Oper „The Ghosts of Versailles“ von John Corigliano in Versailles gegründet. Das Bestreben des Orchesters ist es, sich an die künstlerischen Projekte anzupassen, die für die Opéra Royal und ihre eingeladenen Künstler geplant sind.

Das Orchester des Château de Versailles besteht aus Musikern, die regelmäßig mit den größten Dirigenten zusammenarbeiten, und zwar sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire. Es tritt regelmäßig bei Konzerten in der Opéra Royal auf. In der

neuen Saison ist das Orchester an vier neuen aufwendigen Bühnenproduktionen beteiligt: Im Oktober 2023 an „Giulietta e Romeo“ von Zingarelli in einer Inszenierung von Gilles Rico, im November 2023 an „Don Giovanni“ von Mozart sowie an der französischen Version von Mozarts „Entführung aus dem Serail“, die von Michel Fau im Mai 2024 inszeniert wird sowie an „Gloria e Imeneo“ von Vivaldi im Juni 2024 im Théâtre de la Reine.

Des Weiteren ist das Orchester bei zahlreichen Festivals auf Tournee zu hören und zu sehen: in Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron oder auch Valloire unter der Leitung des Geigers Théotime Langlois de Swarte. Auch in Korea konnte das Orchester auf einer Tournee mit fünf Konzerten sein Debüt geben, unter anderem in der Lotte Concert Hall in Seoul. Mit „Messiah“ von Händel ist es in der Chapelle de la Trinité

in Lyon oder auch im Palau de la Música Catalana in Barcelona zu hören. Es begleitet darüber hinaus den Sopranisten Samuel Mariño auf dem Gstaad New Year Music Festival, in Castellon und im Teatros del Canal de Madrid mit demselben Programm. Beim Festival Castell de Peralada wird das Orchester, dirigiert von seiner Cembalistin Chloé de Guillebon ebenfalls auftreten und ein Programm rund um Couperins „Leçons de Ténèbres“ aufführen. Schließlich ist eine große Tournée durch China geplant, gefolgt von einer Tournée durch Thailand, Vietnam und der Mongolei.

Das Orchester der Opéra Royal nimmt außerdem für das Schallplattenlabel Château de Versailles Spectacles

zahlreiche Projekte auf. Darunter die Aufnahme von Arien aus den großen französischen Barockopern der Sopranistin Marie Perbost „Dis-moi Vénus ...“, die „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi mit Stefan Plewniak, „Bastien und Bastienne“ von Mozart, „La Servante Maitresse“ von Pergolesi, die Symphonien „Der Morgen“, „Der Mittag“ und „Der Abend“ von Haydn, das Programm „Âmes arméniennes“ und die Krönungshymnen „The Crown“ vom Orchester und Chor der Opéra Royal sowie „Messiah“ von Händel. Trotz der noch jungen Geschichte des Ensembles sind die Aufnahmen des Orchesters der Opéra Royal bereits vielfach ausgezeichnet worden: Diamant von *Opéra Magazine*, Choc von *Classica*, 5 Diapason usw.



Le Printemps, François Boucher, 1755



L'Hiver, François Boucher, 1755

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

LES QUATRE SAISONS

Le Printemps

1. Récitatif

Les fougueux aquilons
ont fait place au Zéphyr.
Pan, fait résonner son hautbois
Et déjà l'amoureux Satyre, poursuit
d'un pied léger les Nymphes de ces bois.
Chaque jour la brillante Flore,
Pare nos champs de mille fleurs,
Et le Soleil, séchant les larmes de l'Aurore,
Donne un nouvel éclat à leurs vives couleurs.
Tout s'embellit;
les humides Naïades,
Font serpenter leurs eaux
sur les gazons naissants,
Et les Sylvains, les Faunes, les Dryades,
Célébrent par des jeux, le retour du Printemps.

2. Air

Venez sous ces feuillages, venez, petits oiseaux;
Par vos charmants ramages,
Éveiller les Échos
Que Progné renouvelle ses douloureux accents;
Aimable Philomèle, répondez à ses chants.

3. Récitatif

J'entends des concerts d'allégresse,
Sous ses ombrages frais
quelle troupe s'empresse?

Spring

1. Recitative

The fierce north winds
have given way to the Zephyr.
Pan sounds his oboe
And already the amorous Satyr with light foot
pursues the Nymphs of these woods.
Every day brilliant Flora
Adorns our fields with a thousand flowers,
And the Sun, drying the tears of Dawn,
Gives new lustre to their vivid colours.
Everything becomes more beautiful;
the wet Naiads,
Snake their waters
over the budding grasses green,
And the Sylvans, Fauns, and Dryads all
Celebrate with games the return of Spring.

2. Air

Come under these leaves, come, little birds;
With your sweet singing,
Awaken the Echoes
May Progne renew her mournful notes;
Gentle Philomela, answer her sad moan.

3. Recitative

I hear concerts of joy,
Beneath its cool shades
what troupe is hastening near?

Der Frühling

1. Rezitativ

Die feurigen Aquilonien
haben dem Zephyr Platz gemacht.
Pan, lässt seine Oboe erklingen
Und schon fährt der verliebte Satyr fort
mit leichtem Fuß die Nymphen des Waldes.
Jeden Tag die leuchtende Flora,
Schmückt unsere Felder mit tausend Blumen,
Und die Sonne, die die Tränen der Morgenröte trocknet,
Verleiht ihren leuchtenden Farben einen neuen Glanz.
Alles wird schöner;
die feuchten Naiaden,
Sie schlängeln ihr Wasser
über den wachsenden Rasen,
Und die Sylvaner, die Faune, die Dryaden,
Feiern mit Spielen die Rückkehr des Frühlings.

2. Arie

Kommet unter diese Blätter, kommet, kleine Vögel;
Durch Ihre charmanten Zweige,
Echos wecken,
Dass Progné seine schmerzhaften Akzente erneuert;
Liebe Philomèle, antworten Sie auf seine Lieder.

3. Rezitativ

Ich höre fröhliche Konzerte,
Welche Truppe schreitet
unter dem kühlen Schatten?

Air

Les bergers de ces hameaux,
Avec leurs jeunes bergères,
Vont danser sur la fougère,
Au doux son des chalumeaux.

4. Récitatif

L'amour ordonne la fête,
Il triomphe sans efforts,
Et ces tendres amants, certains de leur conquête,
Expriment par ces mots
leurs amoureux transports.

5. Air

Règne, Amour, fais voler tes armes;
Achève de nous rendre heureux.
Le Printemps bannit nos alarmes;
C'est à toi de combler nos vœux.
Aux amants discrets et fidèles,
Tu dois réserver tes faveurs,
Et pour punir les cœurs rebelles,
Épuiser sur eux tes rigueurs.
Dissipe les jalouses craintes;
Rassure les timides cœurs;
Et que jamais de flammes feintes
N'abusent des tendres ardeurs.

6. Récitatif

Le retour de la jeune Flore,
Rend ainsi tous les cœurs contents;
Faut-il que séparé de l'objet que j'adore,
Je souffre seul les plus cruels tourments?
Pour calmer mon impatience,
En vain j'ai parcouru
ces vallons, ces forêts;
Contre les peines de l'absence, beaux lieux,

Air

The shepherds of these hamlets,
With their young shepherdesses,
Will dance upon the fern,
To the sweet sound of pipes.

4. Recitative

Love orders the feast,
It triumphs without effort,
And these tender lovers, certain of their conquest,
Express in these words
their amorous transports.

5. Air

Reign, thou Love, let your weapons fly;
Make us happy.
Spring banishes our cares;
You alone can fulfil our wishes.
To lovers discreet and faithful,
You must reserve your favours,
And to punish rebellious hearts,
Let forth on them thy full force.
Dispel jealous fears;
Reassure timid hearts;
And never let feigned flames
Abuse tender ardour.

6. Recitative

The return of young Flora,
Makes all hearts happy;
Must I, separated from the object I adore,
Suffer alone the cruellest torments?
To calm my impatience,
In vain have I traversed
these valleys, these forests;
Against the pains of absence, O beautiful places,

Arie

Die Hirten dieser Dörfer,
Mit ihren jungen Hirten,
werden tanzen auf dem Farn,
Zum süßen Klang der Schalmeien.

4. Rezitativ

Die Liebe befiehlt das Fest,
Sie triumphiert mühelos,
Und diese süßen Liebhaber, einige ihrer Eroberung,
Drücken mit diesen Worten
ihre verliebten Gefühle aus.

5. Arie

Könige, Liebe, lass deine Waffen fliegen;
Mach uns glücklich.
Der Frühling verbannt unsere Ängste;
Es liegt an dir, unsere Wünsche zu erfüllen.
An die dezenten und treuen Liebhaber,
Du musst deine Gefälligkeiten behalten,
Und um rebellische Herzen zu bestrafen,
Auf sie deine Strenge ausschöpfen.
Beseitige die Angst vor Neid;
Beruhige schüchterne Herzen;
Und, dass nie mit vorgetäuschter Flamme
Die zärtliche Glut nicht missbraucht.

6. Rezitativ

Die Rückkehr der jungen Flora,
Macht so alle Herzen glücklich;
Muss getrennt von dem Objekt, das ich verehere,
Ich allein unter den grausamsten Torturen leiden?
Um meine Vorfreude zu beruhigen,
Vergeblich bin ich durch
diese Hügel, durch diese Wälder gestreift;
Gegen die Strafen der Abwesenheit, schöne Orte,

que servent vos attraites ?
Mais je la vois... Philis.. ah ! qu'elle est belle !
Serait-ce de mes yeux une flatteuse erreur ?
Non, je la reconnais aux transports de mon cœur ;
Je sens qu'il vole au devant d'elle.

7. Air tendre

Les grâces, les jeux innocents
Suivent la beauté qui m'engage.
Les oiseaux, par leurs tendres chants,
Semblent vouloir lui rendre hommage,
Et la Déesse du Printemps,
Sème des fleurs sur son passage,
J'oublie en voyant ses attraites,
Les maux que j'ai souffert loin d'elle ;
Mon cœur blessé de nouveaux traits,
Lui jure une flamme éternelle.
Et tous mes vœux sont satisfaits,
Si c'est l'amour qui la rappelle.

L'Été

8. Récitatif

L'ardente canicule a tari nos fontaines,
Désseché nos bois et nos champs.
Les doux Zéphyrs, refusent leurs haleines ;
Tout languit, tout périt dans ces climats brûlants.
Une épaisse vapeur qui porte le tonnerre,
S'exale du sein de la terre,
Pour allumer mille feux dans les airs ;
Et l'on dirait qu'un nouveau téméraire,
Va conduisant le char du Dieu qui nous éclaire,
Une seconde fois embraser l'univers.

what use are your charms?
But I see her... Phyllis... oh, how beautiful she is!
Do my eyes cruelly deceive me?
No, I know her by the transport of my heart;
I feel it flying towards her.

7. Tender air

The graces, innocent games
Follow the beauty that has me enrapt.
The birds, with their tender songs,
Seem to pay homage to her,
And the Goddess of Spring,
Sows flowers in her path,
I forget when I see her charms,
The ills I have suffered far from her;
My heart wounded with new scores,
Swears an eternal flame to her.
And all my wishes are fulfilled,
If it is love that calls her back.

Summer

8. Recitative

The scorching heatwave has dried up our fountains,
Dried up our woods and fields.
The gentle Zephyrs refuse their breath;
All languishes, all perishes in these burning climes.
A thick vapour that carries the thunder,
Rises from the bosom of the earth,
To light a thousand fires in the air;
And it seems as if a new heedless force,
Will drive the chariot of the God who bears us light,
A second time to set the universe ablaze.

Wozu dienen Ihre Züge?
Doch ich erblicke sie ... Philis.. ah! wie schön sie ist!
Ist das für mich ein schmeichelhafter Fehler?
Nein, ich erkenne sie an der Bewegung meines Herzens;
Ich spüre, dass es ihr zufliegt.

7. Zarte Arie

Die Grazien, die unschuldigen Spiele
Folgen der Schönheit, die mich bindet.
Die Vögel, mit ihrem zarten Gesang,
Scheinen sie zu würdigen,
Und die Frühlingsgöttin,
Sät Blüten auf ihrem Weg,
Ich vergesse, wenn ich ihre Züge erblicke,
Die Krankheiten, die ich fern von ihr erlitten habe;
Mein verwundetes Herz mit neuen Zügen,
Schwört ihm eine ewige Flamme.
Alle meine Wünsche werden erfüllt,
Wenn die Liebe sie ruft.

Der Sommer

8. Rezitativ

Die heiße Hitze hat unsere Brunnen erschöpft,
Trocknet unsere Wälder und Felder.
Die sanften Zephyren weigern sich, zu atmen;
In diesen heißen Klimazonen geht alles verloren.
Ein dichter Dampf, der das Gewitter trägt,
Aus der Erde entweicht,
Um tausend Feuer in der Luft zu entfachen;
Und es scheint, dass ein neuer Tollkühner,
Den Panzer des Gottes führend, der uns erleuchtet,
Ein zweites Mal die Welt entzünden.

9. Air

Ô toi qui répands l'abondance,
Soleil, de tant de feux calme la violence,
Ou cesse de briller sur nous.
Ta lumière féconde et pure,
Donne l'être et la vie à toute la nature ;
Doit-elle périr par tes coups ?

10. Récitatif

Mais quel est mon erreur,
Et quel sujet de craindre ! Pardonne,
Dieu puissant ces aveugles transports ;
Tes feux, dont j'ose ici me plaindre,
Nous ouvrent de Cérès, les précieux trésors ;
Comblez de biens par la Déesse,
de tous côtés dressons lui des autels,
Et qu'à l'envie chacun s'empresse,
à recueillir les fruits les plus chers aux mortels.

11. Air

Moissonnez ces fertiles plaines,
Des saisons bravez les rigueurs.
Au prix des travaux et des peines,
Les Dieux nous vendent leurs faveurs,
Par une ardeur infatigable,
Méritez de nouveaux bienfaits.
Il n'est qu'un moment favorable,
Et ce moment fuit pour jamais,

12. Cependant, le Soleil termine sa carrière ;
Il cache au sein des flots,
tout l'éclat qui le suit,
Et pour réparer sa lumière,
Je vois déjà briller les astres de la nuit.

13. Zéphyr agite ces feuillages,
Et voltigeant au gré de ses désirs volages,

9. Air

O thou who spreadeth abundance,
Sun, of so many fires calm the violence,
Or cease to shine upon us.
Your light, fertile and pure,
Gives being and life to all nature ;
Must it perish by your blows ?

10. Recitative

But what is my error,
And what reason to fear ! Forgive,
Mighty God, these blind transports ;
Thine fires, which I dare complain of here,
Open to us the precious treasures of Ceres ;
Fill us with good things from the Goddess,
Let us erect altars to her on all sides,
And let everyone hasten with envy,
to gather the fruits most dear to mortals.

11. Air

Harvest these fertile plains,
Brave the rigours of the seasons.
At the price of labour and pain,
The gods sell us their favours,
With tireless zeal,
Deserve new blessings.
There is but one favourable moment,
And that moment is gone forever,
12. Yet the Sun ends his career ;
He hides in the bosom of the waves,
all the brilliance that follows him,
And to repair his light,
I see the stars of the night already shining.

13. Zephyr stirs these leaves,
And fluttering with his fickle desires,

9. Arie

Oh du, der Reichtum verbreitet,
Sonne, von so vielen Feuern beruhigt die Gewalt,
Oder strahlt nicht mehr über uns.
Dein fruchtbares und reines Licht,
Schenkt der ganzen Natur Sein und Leben ;
Muss sie durch deine Schläge verschwinden ?

10. Rezitativ

Aber was ist mein Fehler,
Und was für ein Grund zur Furcht ! Verzeihet,
Machtvoller Gott diese blinden Gefühle ;
Deine Feuer, über die ich mich hier beklage,
Eröffnet uns die kostbaren Schätze von Ceres ;
Fülle mit Gütern von der Göttin,
auf allen Seiten werden wir Altäre errichten,
Und dass sich jeder nach Lust und Laune beeilt,
die teuersten Früchte der Sterblichen zu ernten.

11. Arie

Ernten Sie diese fruchtbaren Gefilde,
Jahreszeiten, haltet den Strengen stand.
Auf Kosten von Arbeit und Mühen
Die Götter verkaufen uns ihre Gunst,
Mit ungeduldigem Eifer
Verdient neue Wohltaten.
Es ist nur ein guter Zeitpunkt,
Und dieser Moment vergeht für immer,
12. Die Sonne beendet jedoch ihre Karriere ;
Sie verbirgt sich in den Gewässern,
der ganze Glanz, der ihr folgt,
Und um ihr Licht erneut zu entfachen,
Sehe ich schon, wie die Sterne in der Nacht leuchten.
13. Zephyr schüttelt diese Blätter,
Und schwungvoll nach den wildesten Wünschen,

Des feux, qui nous brûlaient,
Il dissipe l'ardeur.
L'Amour va remporter des conquêtes nouvelles.
Que ces moments ont de douceur !
Pour les cœurs tendres et fidèles.

14. Air

Ô Nuit, cache aux yeux indiscrets
Les faveurs du Dieu de Cythère,
Ses plaisirs seraient imparfaits,
Sans le silence et le mystère.
Quand sous tes voiles ténébreux,
L'Amour, me livre ma Bergère
J'en suis cent fois plus amoureux,
Et je la trouve moins sévère.

L'Automne

15. Où suis-je ? de quel bruit retentissent les airs ?
Quelles séditions fêtes !
Ce lierre, ces pampres verts,
Sont-ils faits pour ceindre nos têtes ?

Quels insensés, courent de toutes parts,
les yeux étincelants et les cheveux épars,
Au gré d'un aveugle délire.

Ah ! C'est Bacchus qui préside
à leurs jeux ;
Dans les transports que ce Dieu leur inspire,
Je les entends pousser ces cris tumultueux.

16. Chantons, dansons,
et qu'on nous verse à boire ;
Bacchus, va combler nos désirs.
Unissons-nous pour soutenir sa gloire,

The fires that burned us,
He dispels their ardour.
Love will win new conquests.
How sweet these moments are!
For tender and faithful hearts.

14. Air

O Night, hide from prying eyes
The favours of the God of Cythera,
His pleasures would be imperfect,
Were it not for silence and mystery.
When under your dark veils,
Love gives me my Shepherdess
I am a hundred times more in love with her,
And I find her less severe.

Autumn

15. Where am I? What noise is in the air?
What seditious festivities!
This ivy, these green grapevines,
Are they made to gird our heads?

What fools do run about,
With flashing eyes and wild hair,
To blind delirium lost.

Oh! Ah, 'tis Bacchus who over
their games presides;
In the raptures this God inspires them to,
I hear from them arise these tumultuous cries.

16. Let us sing, let us dance,
let us drink;
O Bacchus, come satisfy our desires.
Let us unite to support his glory,

Feuer, das uns verbrannte,
Lenkt er das Brennen ab.
Die Liebe wird neue Errungenschaften gewinnen.
Wie süß diese Momente doch sind!
Für zarte und treue Herzen.

14. Arie

Oh Nacht, versteckt neugierigen Augen
Die Befehle des Gottes von Kythera!
Sein Vergnügen wäre unvollkommen.
Ohne Stille und Geheimnis.
Wenn unter dunklen Schleiern
Die Liebe mir liefert meine Hirtin
Ich bin hundertmal so verliebt,
Und ich finde es weniger streng.

Der Herbst

15. Wo bin ich? Welche Töne erklingen in der Luft?
Was für ein köstliches Fest!
Dieser Efeu, diese grünen Ranken,
Sind sie gemacht, um unsere Köpfe zu bedecken?

Was für Verrückte, die von allen Seiten laufen,
glitzernde Augen und lockiges Haar,
Im blinden Wahn.

Ach! Bacchus leitet
ihre Spiele;
In den Bewegungen, die dieser Gott inspiriert,
Ich höre, wie sie diese turbulenten Schreie auslösen.

16. Lasst uns singen,
tanzen und trinken;
Bacchus, erfülle unsere Wünsche.
Lasst uns gemeinsam seinen Ruhm untermauern,

Puis qu'il prend soin de nos plaisirs,
Vous, que l'Amour retient dans l'esclavage,
Loin d'ici trop faibles mortels:
Ne venez point par un indigne hommage
Profaner ses sacrés autels.

17. Mais profitant des beaux jours de l'Automne,
Après avoir chanté le Dieu du vin,
Chacun sur ces coteaux
la serpette à la main,
Va cueillir les fruits qu'il nous donne.
Déjà de tous côtés on foule le raisin.
Que j'aime avoir d'une source abondante,
Sortir cette liqueur charmante,
Qui des plus malheureux adoucit le destin.

18. Coule dans nos veines,
Viens calmer nos peines,
jus délicieux;
Notre âme ravie,
Laisse sans envie, le nectar aux Dieux
Sans un peu d'ivresse,
la vive jeunesse,
A bien moins d'ardeur.
La lente vieillesse, tombe de faiblesse,
Gémit de langueur.

19. Quel est donc de mes sens
l'aveuglement extrême?
Bacchus seul m'occupe en ce jour;
Ai-je oublié l'objet que j'aime?
Ne suis-je plus sensible
aux douceurs de l'amour?
Non, non, c'est une faiblesse
De gémir si longtemps dans des fers odieux,
Un plus charmant vainqueur

And let him ensure our pleasures,
You, whom Love holds in slavery's grasp,
Keep away from here, thou too weak mortals:
Do not dare approach and by unworthy homage
Profane his sacred altars.

17. But drinking in the fine days of Autumn,
After singing to the God of wine,
Every man on these hills,
pruning hook in his hand,
Go and gather the fruit he bestows us.
The grapes are already being trodden on all sides.
How I love to have from an abundant spring
This enchanting liquor emerge,
Which sweetens the fate of the most unfortunate.

18. It flows through our veins,
Come to soothe our sorrows,
delicious juice;
It leaves our ravished soul,
Free from envy, the nectar to the Gods
Without a little intoxication,
our lively youth,
Has much less ardour.
Slow old age, falls from weakness,
As it moans with languor.

19. What is the extreme blindness
of my senses?
Bacchus alone occupies me this day;
Have I forgotten the object of my love?
Am I no longer sensitive
to love's sweet enticements?
No, no, 'tis a weakness
To groan so long in hateful fetters,
A more charming conqueror

Denn er schert sich um unsere Freuden,
Du, von der Liebe in Sklaverei gefesselt,
Weit weg von hier zu schwache Sterbliche:
Kommen Sie nicht mit einer unwürdigen Ehre
Seine heiligen Altare entweihen.

17. Aber während wir die schönen Herbsttage genießen,
Nachdem ich den Weingott besungen habe,
Wird jeder auf diesen Hängen
mit einem Schupfen in der Hand,
Die Früchte ernten, die er uns gibt.
Die Trauben werden bereits von allen Seiten betreten.
Wie sehr ich doch aus einer reichhaltigen Quelle,
Diesen charmanten Likör herausbringe,
Der auch das Schicksal des Unglücklichsten mildert.

18. Fließe in unseren Adern
Komm und lindere unsere Schmerzen,
schmackhafter Saft;
Unsere Seele freut sich,
Der Nektar der Götter hinterlässt keine Lust
Ohne ein bisschen Betrunktheit,
die lebendige Jugend,
Viel weniger Leidenschaft besitzt.
Das langsame Fortschreiten des Alters, die Schwäche,
Stöhnt sehnsüchtig.

19. Was ist also meine Wahrnehmung
von extremer Blindheit?
Bacchus allein beschäftigt mich heute;
Habe ich mein liebstes Objekt vergessen?
Bin ich nicht mehr empfindlich
für die Süße der Liebe?
Nein, nein, das ist eine Schwäche
In solch abscheulichen Eisen zu stöhnen,
Ein charmanterer Sieger öffnet mir die Augen,

me fait ouvrir les yeux,
Et je sens pour jamais
expirer ma tendresse.

20. En vain la plus fière beauté,
Viendrait me prodiguer ses charmes.
Je ne veux plus d'un bien
Qui fait verser des larmes,
et qui ravit la liberté.

21. C'en est fait, à Bacchus, je cède la victoire,
Garde toi, Dieu d'Amour,
de troubler mes plaisirs;
Dans la saison des fleurs, j'ai poussé des soupirs,
Dans l'automne laisse-moi boire,
Phyllis n'a plus d'appas
près de ce jus divin,
Il éteint tous les feux,
Dont je brûlais pour elle;
Si tu veux que mes yeux
la trouvent encore belle,
Offre-la moi le verre en main.

L'Hiver

22. Charmants Zéphyrs, brillante Flore,
Revenez dans nos champs,
Rendez-nous les beaux jours;

Revenez dans nos champs,
Rendez-nous les beaux jours.
La nature languit sans votre heureux retour,
L'univers gémissant l'implore.

23. Récitatif
L'hiver porte partout
ses funestes ravages,

has opened my eyes,
And I feel my tenderness
expire for ever.

20. In vain the proudest beauty
Would lavish her charms on me.
I no longer want a good
That brings tears to my eyes
and robs me of my liberty.

21. Tis done, I yield victory to Bacchus,
Keep yourself, God of Love,
from disturbing my pleasures;
In the season of flowers, I have sighed,
In autumn let me drink,
Phyllis holds no more appeal
beside this juice divine,
It extinguishes all the fires
With which I burned for her;
If you wish my eyes
to find her beautiful then,
Offer her to me with my glass in my hand.

Winter

22. Charming Zephyrs, brilliant Flora,
Come back to our fields,
Give us back the beautiful days;

Come back to our fields,
Give us back the beautiful days.
Nature languishes without your happy return,
The moaning universe implores it.

23. Recitativo
Winter is wreaking
havoc everywhere,

Und ich fühle,
dass ich meine Zärtlichkeit
nie ausatme.

20. Vergeblich die stolzeste Schönheit,
Kommt, um mir ihren Charme zu schenken.
Ich möchte kein Objekt mehr
Das Tränen verschüttet
und die Freiheit begeistert.

21. Es ist geschehen, an Bacchus gebe ich den Sieg ab,
Hüte dich, Gott der Liebe,
meine Freuden zu stören;
In der Blütsaison habe ich geseufzt,
Lasst Sie mich im Herbst trinken,
Phyllis hat bei diesem göttlichen
Saft keine Reize mehr,
Er schaltet alle Leuchten aus,
Die mich für sie brennen ließen;
Wenn du möchtest,
dass meine Augen sie noch schön finden,
Schenke mir das Glas in der Hand.

Der Winter

22. Charmante Zephyren, glänzende Flora,
Kommet zurück in unsere Felder,
Bringet uns schöne Tage zurück;

Kommet zurück in unsere Felder,
Bringet uns die schönen Tage zurück.
Die Natur träumt von eurer glücklichen Rückkehr.
Das ächzende Universum bittet darum.

23. Rezitativ
Der Winter hat überall
seine verheerenden Verwüstungen.

Les oiseaux ne font plus
retentir nos bocages,
De leurs concerts harmonieux.

Ces vallons, ces coteaux dépouillés de verdure,
Ces arbres desséchés, l'effroi de la nature,
D'un spectacle funèbre
Épouvante mes yeux.

24. Air

Les vents brisent leurs chaînes,
Quel fracas! Quelle horreur!
Leurs bruyantes haleines
Répandent la terreur,
Les plus superbes chênes,
Cèdent à leur fureur.

Les Satyres et Faunes,
Cherchent des antres creux;
Tout tremble, tout frissonne
Dans ces déserts affreux,
Et les traits de Bellonne,
Font moins de malheureux.

25. Récitatif

Le Ciel, pour nous livrer la guerre,
Confondra-t-il
les éléments?
Il n'est plus de fruits sur la terre,
Les airs ne sont remplis que de grêle et de vents.
Des torrents furieux,
qui tombent des montagnes,
Ont fait périr dans nos campagnes,
Ce qu'épargnaient encore Borée, et les frimats;
Et contraint de remplir
sa pénible carrière,

Birds no longer make
our hedgerows resound
With their harmonious concerts.

These valleys, these hillsides stripped of green,
These desiccated trees, the terror of nature,
Of a funereal spectacle
Frightens my eyes.

24. Air

The winds break their chains, and fly,
What a crash! What horror!
Their noisy breaths
Spread terror,
The sturdiest oaks,
Give way to their fury.

Satyrs and fauns
Seek the shelter of caves;
All trembles, all shudders
In these dreadful deserts,
Even Bellona's features of war,
Bring less sorrow and dolour.

25. Recitative

Heaven, to wage war against us,
Does it set the elements
combined against us too?
There is no more fruit on earth,
The air is filled with hail and wind.
Furious torrents
falling from the mountains
Have destroyed our countryside,
What Boreas and the freezing fog still spared;
And forced to fulfil
his painful career,

Die Vögel lassen unsere Hecken
nicht mehr erklingen,
Von ihren harmonischen Konzerten.

Diese Hügel, diese grünen Hügel,
Diese kahlen Bäume, der Schrecken der Natur,
Von einem Trauerspiel,
Meine Augen sind bedeckt.

24. Arie

Die Winde brechen ihre Ketten,
Welcher Lärm! Was für ein Schrecken!
Ihr lauter Atem
Verbreiten Schrecken,
Die schönsten Eichen,
Geben ihrem Ärger nach.

Die Satyren und Fauna,
Suchen nach Hohlräumen;
Alles zittert, alles bebt
In diesen schaurigen Wüsten,
Und die Züge von Bellonne,
Sind weniger unglücklich.

25. Rezitativ

Der Himmel, um uns den Krieg zu liefern,
Wird er die Elemente
verwechseln?
Es gibt keine Früchte mehr auf der Erde,
Die Luft ist nur mit Hagel und Wind gefüllt.
Wütende Bäche,
die aus den Bergen fallen,
Haben auf unseren Feldern den Tod gebracht,
Was Boreas und die Frimats noch verschonten;
Und gezwungen, ihre anstrengende
Karriere zu erfüllen,

Le Dieu qui répand la lumière,
Jette à peine un regard
sur ces tristes climats.

26. Air

Souverain maître
du tonnerre,
Tu punis nos forfaits
par de trop rudes coups.
Fais cesser les malheurs
qui désolent la terre;
La pitié te parle pour nous.
Veux-tu détruire ton ouvrage,
Et toi-même veux-tu renverser tes autels;
Non non, il n'est plus pour toi
Ni d'encens ni d'hommage,
Si tu fais périr les mortels.

Récitatif

27. Mais au milieu de tant d'alarmes,
Quelle divinité ramène les plaisirs ?
Apollon lui prête ses charmes,
Une riante cour suit partout tous ses désirs.

28. Terpsichore conduit cette troupe charmante,
Sous mille heureux déguisements.
Aux tendres sons qu'Euterpe enfante,
Elle règle ses mouvements.

29. Tout retentit de concerts d'allégresse.
Ah ! Je te reconnais père des jeux :
C'est toi, ton aspect de ces lieux
a banni la tristesse,
Et je sens calmer mon effroi.

The God who spreads light,
Barely glances down
upon these woeful climes.

26. Air

Sovereign master
of thunder,
You punish our sins
with harsh blows.
Put an end to the misfortunes
that desolate the earth;
Pity speaks to you on our behalf.
Wilt thou destroy thy work,
And thou thyself wouldst cast down thy altars?
No, no, there is no more for you then,
Neither incense nor homage,
If we mortals you destroy.

Recitative

27. But in the midst of so much alarm,
What divinity brings back pleasures?
Apollo lends him his charms,
A cheerful court follows his every desire.

28. Terpsichore leads this charming troop,
Under a thousand happy disguises.
To the tender sounds that Euterpe gives birth,
She regulates their movements.

29. All resounds with concerts of joy.
Oh! Oh, I recognise you, father of the games:
It is you, your aspect from these places
has banished sadness,
And I feel my fear subside.

Der Gott, der das Licht verbreitet,
Wirft kaum einen Blick
auf dieses traurige Klima.

26. Arie

Herrscher des Donners,
Du bestrafst unsere Pauschalen
mit zu harten Schlägen.
Lass die Unglücksfälle,
die die Erde trüben,
aufhören;
Mitleid spricht für uns.
Willst du dein Werk zerstören,
Und willst du selbst deine Altäre umstürzen;
Nein nein, es ist nicht mehr für dich
Weder Weihrauch noch Ehrung,
Wenn du die Sterblichen tötet.

Rezitativ

27. Aber inmitten so vieler Ängste,
Welche Göttin bringt Freude zurück?
Apollo verleiht ihm seinen Charme,
Ein riesiger Hof folgt überall seinen Wünschen.

28. Terpsichore leitet diese charmante Truppe.
Mit fröhlichen Kostümen.
Zu den zarten Klängen, die Euterpe erzeugt,
Steuert sie ihre Bewegungen.

29. Alles klingt nach fröhlichen Konzerten.
Ach! Ich erkenne dich als Spielevater:
Du bist es, dein Aussehen an diesen Orten
hat Traurigkeit verbannt,
Und ich spüre, wie sich meine Angst beruhigt.

Air

30. Quelle aimable fête!

Comus, qui l'apprête, ouvre ses trésors.
Bacchus, l'assaisonne,
Et l'amour couronne
nos charmants transports.

Pourquoi s'en défendre;
L'amant le plus tendre
Est le plus heureux.
Mars quitte les armes
Pour goûter les charmes
Des cœurs amoureux.

31. J'aperçois la Muse tragique,
Par un spectacle magnifique
Elle vient enchanter nos sens.
Mais qui m'appelle! C'est Thalie!
Dans les accès d'une douce folie,
Elle nous offre encore de plus heureux moments.

32. Air

En vain Borée armé de frimats et de glace,
Aux mortels éperdus
veut ravir les plaisirs.
C'est lorsque sa fureur éclate et nous menace,
Qu'ils se rassemblent tous au gré de nos désirs.

Le doux Printemps ranime, embellit la nature,
L'Été couvre nos champs d'abondantes moissons.
L'Automne fait le vin;

Le temps de la froidure sert à jouir
Des fruits de toutes les saisons.

Air

30. What a lovely feast!

Comus, who prepares it, opens his treasures.
Bacchus seasons it,
And love crowns
our charming transports.

Why defend ourselves;
The most tender lover
Is the happiest.
Mars leaves his arms
To taste the charms
Of hearts in love.

31. I catch a glimpse of the tragic Muse,
With a magnificent spectacle
She comes to enchant our senses.
But who is calling me! It is Thalia!
In fits of sweet madness,
She offers us even happier moments.

32. Air

In vain Boreas, armed with frost and ice,
Seeks to plunder the pleasures
of mortals distraught.
'Tis when his fury erupts and threatens us,
That they all gather at the whim of our desires.

Sweet Spring revives and beautifies nature,
Summer covers our fields with abundant harvests.
Autumn makes wine;

Cold weather is a time to enjoy
The fruits of every season.

Arie

30. Was für ein freundliches Fest!

Comus, der es fertigstellt, öffnet seine Schätze.
Bacchus, würzt,
Und die Liebe krönt unsere
charmanten Bewegungen.

Warum sollten Sie sich dagegen wehren?
Der süßeste Liebhaber
Ist der Glücklichste.
Mars verlässt die Waffen,
Um den Charme zu kosten
Verliebte Herzen.

31. Ich sehe die tragische Muse,
Durch ein wunderbares Schauspiel
Sie begeistert unsere Sinne.
Aber wer ruft mich! Es ist Thalie!
In den Gewinden der sanften Wahnsinnigkeit,
Bietet sie uns noch mehr glückliche Momente.

32. Arie

Vergeblich Boreas mit Frimats und Eis bewaffnet,
Den sterblichen Verlorenen
er Freude bereiten will.
Dann, wenn sein Zorn ausbricht und uns bedroht,
Versammeln sie sich alle nach unserem Belieben.

Der sanfte Frühling belebt, verschönert die Natur,
Der Sommer bedeckt unsere Felder mit reichlich Ernte.
Der Herbst macht den Wein;

Die Zeit der Kälte ist zum Genießen
Der Früchte aller Jahreszeiten.

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL

Support the Royal Opera



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

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

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



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

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

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



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

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

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

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa première action

philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts.

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra Royal

conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

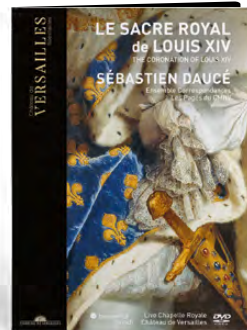
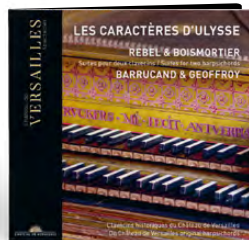
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION !

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

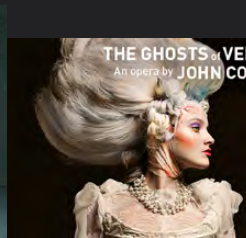
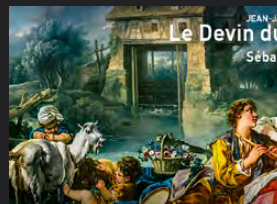
LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
Spectacles





LIVE
OPERA
VERSAILLES



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

Enregistré du 31 octobre au 3 novembre 2023 à la Chapelle du Petit Trianon.

Enregistrement, montage et mastering : Laure Casenave

Traductions anglaises : Christopher Bayton et LanguageWire

Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt et LanguageWire

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles

Pavillon des Roulettes, grille du Dragon

78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur

Graziella Vallée, administratrice

Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques

Ana Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition

Ségolène Carron, conception graphique

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

www.operaroyal-versailles.fr/

  @operaroyal.chateauversailles

 @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles



Couverture : *Nature morte avec une jeune femme,*

Abraham Brueghel, fin du XVII^e siècle

p. 5, 6, 45, 46, 47, 48, 57, 67, 75, 83, 94, 95 © Domaine public ;

p. 58 © Eduardus Lee ; p. 62 © Hugo Bertin ; p. 68 © DR ;

p. 76 © Inanis ; p. 84 © Paul de Menthon ;

p. 88 © Pascal Le Mée ; p. 116 © Agathe Poupeney

4^{ème} de couverture : *Bouquet de fleurs dans un vase,*
Jan Frans van Dael, fin du XVIII^e - début du XIX^e siècle



Bouquet de fleurs dans un vase, Jan Frans van Dael, fin du XVIII^e - début du XIX^e siècle