

Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
LA CHAMBRE
DES ROIS
N°17



AURORA GERMANICA

Biber · Capricornus · Schmelzer
Krieger · Vilsmayr · Westhoff



Louise Ayrton
Violon

AURORA GERMANICA

71'39

Samuel Capricornus (1628 - 1665)

Sonata 3 a 3 - Prothimia Suavissima, livre 2 ~1672

1	I	4'06
2	II	5'21

Louise Ayrton - Salomé Gasselín - Alice Trocellier - Lucie Chabard - Sergio Bucheli

Ciaccona - Partiturbuch Ludwig - 1662

3.	Ciaccona	3'24
L.A - A.T - L.C - S.B		

Johann Philipp Krieger (1649 - 1725)

Sonata Sesta a doi, violino e viola da gamba - 1693

4	Largo, Adagio	2'54
5	Vivace, Adagio, Presto	2'33
6	Ciaccona, Allegro	2'30
L.A - A.T - L.C		

Johann Heinrich Schmelzer (~1623 - 1680)

Sonate en la mineur, GB-Lbl Add. 31500 ~1660-1680~

7	I	2'13
8	II - Aria, Variatio prima, Variatio secunda	5'21
9	III - Gigue (presto)	1'56
L.A - A.T - L.C - S.B		

Johann Paul von Westhoff (1656 - 1705)

Sonate 3 en ré mineur - Sonate a violino solo con basso continuo - 1694

10	Grave	2'27
11	Largo	3'18
12	Imitatione delle Campanie	2'26
13	Adagio	2'36

14	Allegro	2'33
L.A - G.B - L.C - S.B		

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644 - 1704)

Sonate 3 C.140 - Sonatae, violino solo, [...] ab Henrico I F Biber [...] Anno MDCLXXXI - 1681

15	I - Adagio, Presto	2'07
16	II - Aria, Variatio	3'04
17	III - Presto, Adagio	3'20
18	IV - Variatio	5'03
L.A - L.C - S.B		

Johann Joseph Vilsmayr (1663 - 1722)

Partia I - 6 partite per violino solo, Artificiosus Concentus pro Camera - 1715

19	Prelude, Harpeggio	1'55
20	Aria	1'10
21	Saraband	1'59
22	Gavott, Variatio	1'26
23	Menuet	1'16
24	Aria	2'17
25	Menuett	1'36
26	Aria	0'43
27	Menuett, Gique, Final	1'52
L.A		

Louise Ayrton, violon & direction

Alice Trocellier, ténor de viole & basse de viole

Salomé Gasselin, alto de viole

Lucie Chabard, clavecin & orgue

Sergio Bucheli, archiluth & guitare

Gauthier Broutin, violoncelle

Instrumentarium

Violon de Christian Liebel, 1758 à Quittenbach (Saxe)

Clavecin d'Émile Jobin (2005),

d'après un modèle de Vincent Tibaut de Toulouse (Toulouse, 1691)

Orgue coffre réalisé par Quentin Blumenroeder avec jeu principal en étain créé en 2013 pour Château de Versailles Spectacles

Basse de viole 7 cordes de François Bodard (1998),

d'après un modèle de Joachim Tielke (Hambourg, 1699)

Ténor de viole de Mathieu Pradels, 2020

Alto de viole anonyme, XVIII^e siècle

Violoncelle anonyme, XVII^e siècle



Étude de deux mains tenant un violon et un archet, Cercle de Giovanni Domenico Tiepolo, XVIIIème siècle

Le violon dans le Saint-Empire : aux origines d'une tradition

Par Louise Ayrton

Il est rare de s'engager dans l'apprentissage du violon baroque par le chemin du compositeur Samuel Capricornus, ou de ses contemporains. Pourtant, si les partitions de Jean-Sébastien Bach s'imposent souvent - presque naturellement - sur nos pupitres dès nos premiers pas dans l'univers de la musique ancienne, c'est que le génie allemand s'est nourri de tout un héritage musical patiemment tissé par ceux qui l'ont précédé. Leurs œuvres, parfois encore dans l'ombre, recèlent une richesse insoupçonnée et méritent d'être remises en mémoire. C'est cette tradition vivante, ces influences fondatrices, que j'ai souhaité mettre en lumière dans ce premier album : remonter le fil du temps, comprendre les fondations des maîtres anciens de l'école germanique, redécouvrir les racines profondes de la musique baroque allemande pour violon.

La période suivant la guerre de Trente Ans (1618-1648) marque un tournant

dans l'histoire de la musique européenne. Le XVII^e siècle, souvent qualifié de siècle des grands bouleversements musicaux, voit l'essor d'une musique purement instrumentale, portée notamment par le développement de la basse continue. Dans ce contexte, le violon, jusqu'alors cantonné à un rôle d'agrément ou d'imitateur de la voix, s'émancipe progressivement. Il cesse d'être un simple instrument de dessus pour devenir un véritable « chanteur » : un acteur expressif, capable de porter une mélodie avec une intensité et une liberté nouvelles. Cette révolution est rendue possible par l'évolution des techniques de composition et d'interprétation. Dès le milieu du XVII^e siècle, d'abord en Italie puis en Allemagne, les compositeurs explorent les possibilités du violon en élargissant son ambitus, en exploitant les arpèges et les doubles cordes, et en développant une écriture de plus en plus polyphonique. Le violon gagne ainsi en autonomie, s'affranchissant progressivement de la tutelle de la voix ou

de la basse continue. Ce mouvement ne saurait être compris sans l'influence du *stylus phantasticus*, un type d'écriture né de la pratique du clavier et qui privilégie une grande liberté formelle, l'expression théâtrale et l'improvisation. Ce style, en rupture avec les contraintes de la polyphonie vocale, ouvre la voie à une nouvelle virtuosité instrumentale. *Aurora Germanica* raconte ainsi cet héritage et retrace cette émancipation par une succession d'œuvres de Capricornus, puis Krieger, Schmelzer, Westhoff, Biber et pour finir, Vilsmayr. En outre, une filiation directe y est discrètement évoquée, puisque Schmelzer aurait initié Biber au violon, qui à son tour l'enseignera des années plus tard à Vilsmayr.

Aurora Germanica s'ouvre avec le compositeur tchèque Samuel Capricornus, un des premiers musiciens en Allemagne à s'approprier l'écriture italienne et la mêler au goût germanique. C'est à la Cour de Vienne, en 1649, qu'il rentre en contact avec la musique des italiens Antonio Bertali et Giovanni Valentini - parmi d'autres, la Cour étant alors sous l'influence du goût transalpin. C'est donc au beau

milieu d'un héritage d'écriture allemande bâtie sur la rigueur du contrepoint, où le désir d'expression ne saurait prendre le dessus sur la règle, que le goût commence à évoluer. Tandis que la solennelle et méditative *Sonata a 3* déploie tout l'art d'une écriture contrapuntique, sa *Ciaccona* ouvre l'horizon d'une utilisation des instruments qui semble placer le dialogue et la virtuosité au tout premier plan.

Également fruit de l'échange italo-germanique, l'organiste et compositeur Johann Philipp Krieger constitue une figure intéressante de l'évolution de ce mouvement musical. Il grandit à Nuremberg où il étudie le clavier, et voyage plus tard vers l'Italie (Venise et Rome) où il bénéficie de l'enseignement de Giovanni Baptista Volpe, Johann Rosenmüller, et Bernardo Pasquini, entre autres. Titulaire de postes prestigieux dans plusieurs cours allemandes au cours de sa vie (Weissenfels, Bayreuth et Greiz), il produit une musique instrumentale au style résumant l'apogée de la musique des cours de l'époque: la droiture du contrepoint germanique mêlée aux influences de virtuosité italienne (en témoigne l'italianisation de son nom

sur la partition de la sonate, Giovanni Filippo Krieger) mais aussi à l'écriture à la française. La *Sonata Sesta* explore un dialogue en imitation entre le violon et la viole de gambe, qui rivalisent tantôt en langueur, tantôt en virtuosité. La *Ciacconna* en canon qui se conclue en Allegro final, digne d'une joute verbale de virtuosité, est un véritable marqueur d'un style en métamorphose dont le violon profite pour prendre la parole.

Nous revenons ensuite à la Cour de Vienne, durant le règne de Léopold I^{er} où le compositeur autrichien Johann Heinrich Schmelzer devient progressivement l'une des figures les plus importantes des années 1630 jusqu'à sa mort en 1680. Grand maître du violon, il contribue largement au développement du répertoire pour cet instrument; il est en effet le premier compositeur germanique à publier un recueil de sonates pour violon et basse-continue (1664, *Sonatae unarum fidium*). Parmi ses élèves aurait figuré très probablement le jeune Biber, à l'aurore de son fulgurant parcours musical. L'écriture complètement vocale du début de la sonate en la mineur témoigne de l'audace

expressive que l'instrument gagne au fil du XVII^e siècle, tout en restant dans un cadre bien établi de thème et variations, avec l'ajout d'une gigue pour clore la pièce.

L'héritage de Schmelzer inspire toute une génération de compositeurs à travers les pays germaniques: c'est le cas de Johann Paul von Westhoff, qui s'impose comme premier violoniste allemand que le consensus de l'époque s'accorde à qualifier de véritable virtuose (les violonistes réputés pour leur virtuosité se trouvaient principalement en Italie au XVII^e siècle). A l'époque, les musiciens accédaient aux secrets des grands maîtres grâce à la large circulation de copies manuscrites de leurs partitions et à leurs échanges lors de voyages, leur permettant de reproduire leur style; la réputation virtuose de Westhoff facilite alors la large diffusion de ses œuvres dans les cercles musicaux des cours germaniques. Il est très probable que son œuvre ait été influencée et ait, à son tour, inspiré d'autres compositeurs, même sans contact direct, grâce à ces échanges. Sa quatrième sonate trouve sa place dans ce disque pour sa grande hybridité stylistique et formelle: alors que le squelette de la

pièce s'articule autour d'une allemande et gigue (ici nommées *Largo* et *Allegro*) d'une importante rigueur harmonique et formelle, trois autres mouvements y figurent: un *Grave* résolument moderne et atmosphérique, un mouvement complètement impressionniste imitant les cloches, et un *Adagio* tout droit importé d'une Italie corellienne, invitant le violoniste à l'irrésistible attrait de l'ornement. Le violon continue ainsi son chemin vers une expressivité toujours plus audacieuse.

De la même génération que Westhoff, Heinrich Ignaz Franz Biber est probablement celui qui marquera le plus son époque. Né en Bohême (aujourd'hui Tchéquie), son parcours musical s'orchestre entre les cours de Graz, Kroměříž et Salzbourg. Les musicologues s'accordent sur l'hypothèse très probable que le compositeur austro-tchèque aurait eu comme professeur le vénéré Schmelzer, en raison de leur proximité géographique ainsi que la grande similitude de leur écriture. Virtuose du violon, il acquiert rapidement une réputation de prodige, sa créativité et son inventivité

ne connaissant aucune frontière dans l'écriture; il pousse au-delà des limites le développement de la technique des doubles cordes, de la *scordature*, de la virtuosité d'archet, innovations qui se doublent d'une théâtralité assumée et portée par une constante recherche de la vocalité de son instrument. La sonate en fa majeur en est un bon exemple: musique imitative (trompettes et clairons), grandes tirades dignes de récitatifs vocaux, feux d'artifices techniques, et coups de théâtre (en témoigne cette extraordinaire fin interrompue en *abruptio*!). Le violon, maintenant maître du jeu, devient soliste.

Au tournant du XVIII^e siècle, Salzbourg verra, après Biber, un autre phénomène musical: son élève Johann Joseph Vilsmayr. Celui-ci incarne totalement l'héritage d'écriture du XVII^e siècle mêlé aux débuts d'un style galant plus tardif. S'étant formé au violon auprès de Biber à la cour, il écrit un cycle de partitas («*partias*») pour violon seul («*a Violino Solo con Basso bellè imitate*»), confirmant la capacité polyphonique de l'instrument à s'emparer de la mélodie comme de la basse. La première *Partia* constitue un

véritable joyau de mélanges esthétiques et rhétoriques : on distingue la prise de parole virtuose à l'italienne, la technique d'archet inspirée par son maître, les mouvements de danses à la française. Publiées en 1715, on y entend une préfiguration de cet art du violon polyphonique qui trouvera son apogée chez Bach, quelques années plus tard. Son travail est un marqueur temporel fascinant qui témoigne d'une envie d'écrire pour le violon seul. Mais tandis que la basse continue disparaît, ce qui pourrait être vécu comme un appauvrissement sonore se transforme en un enrichissement d'une ligne mélodique brisée et comme greffée des voix qui la complètent, que Vilsmayr nous donne à entendre, ou nous laisse imaginer. Le cadre de la nouveauté dépassée, l'exercice de style confirmé, son instrument semble en liberté totale comme pour jouir de cette nouvelle langue

- transalpine - qui s'imposait, et s'amuser de cette liberté découverte.

Comparé à la perfection polyphonique des œuvres pour violon seul du Cantor de Leipzig, l'écriture de Vilsmayr fait certes figure de jeunesse. Mais ce stade expérimental n'a-t-il pas été une étape nécessaire, voire capitale, dans l'évolution de notre instrument ? On constate en tout cas que, de Capricornus à Vilsmayr, une trajectoire claire se dessine : celle d'un violon qui, en moins d'un siècle, passe du statut d'instrument-agrément à celui d'instrument-roi, et devient capable de porter seul un discours musical autonome et complet. L'audace technique, la recherche d'expressivité et la créativité féconde pavent ainsi la route de l'écriture à *violono solo*, et confirment le rôle soliste de cet instrument qui, plus tard, s'accomplira dans les *concerti*.

The Violin in the Holy Roman Empire: the Origins of a Tradition

By Louise Ayrton

It is rare to begin learning the Baroque violin through the path of composer Samuel Capricornus or his contemporaries. Yet, while the scores of Johann Sebastian Bach often impose themselves—almost naturally—on our music stands from our very first steps into the world of early music, it is because the German genius drew from an entire musical heritage patiently woven by those who preceded him. Their works, sometimes still in the shadows, conceal an unsuspected richness and deserve to be brought back to memory. It is this living tradition, these foundational influences, that I wished to highlight in this first album: to trace back the thread of time, understand the foundations of the old masters of the Germanic school, and rediscover the deep roots of German Baroque music for the violin.

The period following the Thirty Years' War (1618–1648) marks a turning point in the history of European music. The 17th century, often described as a century of great musical upheavals, witnessed the rise of purely instrumental music, driven in particular by the development of the basso continuo. In this context, the violin—hitherto confined to a role of accompaniment or an imitator of the voice—progressively emancipated itself. It ceased to be a simple treble instrument to become a true “singer”: an expressive actor capable of carrying a melody with a new intensity and freedom. This revolution was made possible by the evolution of composition and performance techniques. From the middle of the 17th century, first in Italy and then in Germany, composers explored the possibilities of the violin by expanding its range, exploiting arpeggios

and double stops, and developing increasingly polyphonic writing. The violin thus gained autonomy, gradually breaking free from the tutelage of the voice or the basso continuo. This movement cannot be understood without the influence of the *stylus phantasticus*, a style of writing born from keyboard practice that favoured great formal freedom, theatrical expression, and improvisation. This style, breaking away from the constraints of vocal polyphony, paved the way for a new instrumental virtuosity. *Aurora Germanica* thus chronicles this heritage and retraces this emancipation through a succession of works by Capricornus, followed by Krieger, Schmelzer, Westhoff, Biber, and finally, Vilsmayr. Furthermore, a direct lineage is discreetly evoked, as Schmelzer is believed to have introduced Biber to the violin, who in turn would teach Vilsmayr years later.

Aurora Germanica opens with the Czech composer Samuel Capricornus, one of the first musicians in Germany to adopt Italian writing and blend it with Germanic taste. It was at the Court of Vienna, in 1649, that he came into contact with the music of

the Italians Antonio Bertali and Giovanni Valentini—among others, as the Court was then under the influence of transalpine taste. It was therefore right in the midst of a heritage of German writing built on the rigour of counterpoint, where the desire for expression could not override the rules, that taste began to evolve. While the solemn and meditative *Sonata a 3* displays the full art of contrapuntal writing, his *Ciaccona* opens up the horizon for a use of instruments that seems to place dialogue and virtuosity at the very forefront.

Also a product of Italian-German dialogue, the organist and composer Johann Philipp Krieger constitutes an interesting figure in the evolution of this musical movement. He grew up in Nuremberg, where he studied keyboard, and later traveled to Italy (Venice and Rome) where he benefited from the teaching of Giovanni Battista Volpe, Johann Rosenmüller, and Bernardo Pasquini, among others. Holding prestigious positions in several German courts throughout his life (Weissenfels, Bayreuth, and Greiz), he produced instrumental music in a style that summarized the pinnacle of the court

music of the era: the straightforwardness of Germanic counterpoint blended with the influences of Italian virtuosity (as evidenced by the Italianization of his name on the score of the sonata, Giovanni Filippo Krieger) but also with French-style writing.

The *Sonata Sesta* explores an imitative dialogue between the violin and the viola da gamba, which compete sometimes in languor, sometimes in virtuosity. The *Ciaccona* in canon, which concludes with a final Allegro worthy of a verbal joust of virtuosity, is a true marker of a style in metamorphosis, which the violin exploits to speak up.

We then return to the Court of Vienna during the reign of Leopold I, where the Austrian composer Johann Heinrich Schmelzer progressively became one of the most important figures from the 1630s until his death in 1680. A great master of the violin, he contributed significantly to the development of the repertoire for this instrument; he was indeed the first Germanic composer to publish a collection of sonatas for violin and basso continuo

(1664, *Sonatae unarum fidium*). Among his students was very likely the young Biber, at the dawn of his dazzling musical career. The completely vocal writing at the beginning of the Sonata in A minor bears witness to the expressive audacity that the instrument gained over the course of the 17th century, while remaining within a well-established framework of theme and variations, with the addition of a gigue to close the piece.

Schmelzer's heritage inspired an entire generation of composers across the Germanic lands. Such was the case for Johann Paul von Westhoff, who established himself as the first German violinist whom the consensus of the time agreed to describe as a true virtuoso (as violinists renowned for their virtuosity were primarily found in Italy during the 17th century). At the time, musicians gained access to the secrets of the great masters thanks to the wide circulation of manuscript copies of their scores and their exchanges during travels, allowing them to reproduce their style; Westhoff's reputation for virtuosity thus facilitated the wide dissemination of his works within

the musical circles of the Germanic courts. It is highly probable that his work was influenced by, and in turn inspired, other composers, even without direct contact, thanks to these exchanges.

His fourth sonata finds its place on this disc for its great stylistic and formal hybridity: while the structure of the piece revolves around an allemande and a gigue (here named Largo and Allegro) of significant harmonic and formal rigor, three other movements appear: a resolutely modern and atmospheric *Grave*, a completely impressionistic movement imitating bells, and an Adagio imported straight from a Corellian Italy, inviting the violinist to the irresistible allure of ornamentation. The violin thus continues its path toward an ever more audacious expressiveness.

Of the same generation as Westhoff, Heinrich Ignaz Franz Biber is probably the one who would leave the greatest mark on his era. Born in Bohemia (now the Czech Republic), his musical career unfolded between the courts of Graz, Kroměříž, and Salzburg. Musicologists agree on the highly probable hypothesis

that the Austro-Czech composer had the revered Schmelzer as a teacher, due to their geographical proximity as well as the great similarity of their writing. A virtuoso of the violin, he quickly acquired a reputation as a prodigy, his creativity and inventiveness knowing no boundaries in composition; he pushed the development of double-stop technique, scordatura, and bow virtuosity beyond their limits—innovations coupled with an assumed theatricality driven by a constant search for the vocal quality of his instrument.

The Sonata in F major is a fine example: imitative music (trumpets and bugles), grand tirades worthy of vocal recitatives, technical fireworks, and dramatic twists (as evidenced by that extraordinary ending interrupted by an *abruptio!*). The violin, now master of the game, becomes a soloist.

At the turn of the 18th century, Salzburg would see, after Biber, another musical phenomenon: his student Johann Joseph Vilsmayr. The latter completely embodies the compositional heritage of the 17th century blended with the beginnings of a later galant style. Having trained on

the violin with Biber at court, he wrote a cycle of partitas (“*partias*”) for solo violin (“*a Violino Solo con Basso bellè imitate*”), confirming the polyphonic capacity of the instrument to capture both the melody and the bass.

The first *Partia* constitutes a true gem of aesthetic and rhetorical blending: one can discern Italian-style virtuoso solo-taking, bowing technique inspired by his master, and French-style dance movements. Published in 1715, one can hear in them a prefiguration of that art of the polyphonic violin which would find its peak with Bach a few years later. His work is a fascinating temporal marker that bears witness to a desire to write for solo violin. But while the basso continuo disappears, what could have been experienced as an impoverishment of sound transforms into an enrichment of a broken melodic line, seemingly grafted with the voices that complete it—which Vilsmayr allows us to hear, or leaves us to imagine. With the framework of novelty surpassed and the

exercise of style confirmed, his instrument seems to be in total freedom, as if to enjoy this new language—transalpine—that was imposing itself, and to delight in this discovered freedom.

Compared to the polyphonic perfection of the works for solo violin by the Cantor of Leipzig, Vilsmayr's writing certainly looks like a youthful stage. But was this experimental stage not a necessary, even capital, step in the evolution of our instrument? In any case, we can observe that, from Capricornus to Vilsmayr, a clear trajectory emerges: that of a violin which, in less than a century, transitioned from the status of an instrument of accompaniment to that of an instrument-king, becoming capable of carrying an autonomous and complete musical discourse on its own. Technical audacity, the quest for expressiveness, and fertile creativity thus paved the way for writing a *violono solo*, and confirmed the solo role of this instrument which, later on, would find its fulfillment in the *concerti*.



Louise Ayrton

Franco-britannique d'origine, Louise Ayrton se passionne très tôt pour le violon baroque. Après l'obtention de sa licence de philosophie à l'Université de Cambridge et de son DEM de violon moderne dans la classe d'Hélène Fouchères à Chalon-sur-Saône, elle intègre à Londres la classe de Pavlo Beznosiuk et obtient en 2018 son Master à la Royal Academy of Music avec les plus hautes distinctions. Elle étudie parallèlement et joue aux côtés de Rachel Podger, Margaret Faultless et Mayumi Hirasaki ainsi que sous la direction des chefs Simon Rattle, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, et Laurence Cummings.

En février 2017, elle gagne la compétition Bach Mica Comberti et figure en janvier 2018 en finale de la Royal Academy Patrons Award au Wigmore Hall. Elle co-remporte le premier prix du Nancy Nuttall

Early Music Prize en février 2018 et se produit notamment en solo au Raynham Hall au sein de la série « Rising Stars ».

En France, Louise Ayrton est violon solo de l'Ensemble Jupiter et de l'orchestre du Poème Harmonique. Elle est régulièrement invitée en tant que Konzertmeisterin à l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles. En juillet 2023, elle rejoint la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste en résidence avec l'Ensemble Théodora qu'elle co-dirige : passionné par la musique allemande du tournant du XVIII^{ème} siècle, le groupe signe alors son premier opus qui explore l'influence du style français dans les cours allemandes, pour le label Alpha Classics en février 2026.

Depuis mars 2018, Louise Ayrton joue sur un violon de 1758 de Christian Liebel, sur lequel elle a enregistré ce premier album solo.

Of French-British origin, Louise Ayrton developed a passion for the baroque violin at an early age. After earning a degree in philosophy from the University of Cambridge and her DEM (Diploma in Musical Studies) in modern violin in Hélène Fouchères' class in Chalon-sur-Saône, she moved to London to join Pavlo Beznosiuk's class. In 2018, she obtained her Master's from the Royal Academy of Music with the highest distinctions. During her studies, she also worked and performed alongside Rachel Podger, Margaret Faultless, and Mayumi Hirasaki, and played under the direction of conductors such as Simon Rattle, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, and Laurence Cummings.

In February 2017, she won the Mica Comberti Bach Prize, and in January 2018, she was a finalist for the Royal Academy Patrons Award at Wigmore Hall. She was

the co-winner of the first prize at the Nancy Nuttall Early Music Prize in February 2018 and has performed as a soloist at Raynham Hall as part of the "Rising Stars" series.

In France, Louise Ayrton serves as concertmaster for Ensemble Jupiter and the Poème Harmonique orchestra. She is regularly invited to lead the Orchestra of the Opéra Royal de Versailles as *Konzertmeisterin*. In July 2023, she joined the Singer-Polignac Foundation as an artist-in-residence with the Ensemble Théodora, which she co-directs. Passionate about German music from the turn of the 18th century, the group released its debut album exploring the influence of the French style in German courts under the Alpha Classics label in February 2026.

Since March 2018, Louise Ayrton has played a 1758 Christian Liebel violin, on which she recorded her first solo album.



Nature morte avec violon, flûte à bec et partition, Edwaert Collier, fin du XVII^e siècle

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 FONDATION 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

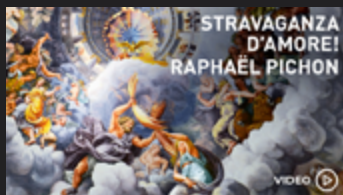
Spectacles







**LIVE
OPERA
VERSAILLES**



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming !

www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 3 au 7 avril 2025 à la Chapelle du Petit Trianon

Prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux

Ce disque est l'aboutissement d'un patient travail collectif. Je tiens ici à remercier tous ceux qui y ont œuvré et m'ont soutenue dans ce projet : Laurent Brunner, pour sa grande confiance et sa fidélité depuis mes débuts ; Hugues Deschaux, pour sa patience d'orfèvre du son ; Lucie Chabard, Alice Trocellier, Salomé Gasselin, Sergio Bucheli et Gauthier Broutin pour leur jeu toujours inspirant ; Hubert Caldaguès, Franz Griers, Théodora Grimmeisen & Brandon Devynck pour leur talent et regard précieux sur la conception visuelle de l'album ; Emile Jobin, Quentin Blumenroeder et Ronald Martin Alonso pour le prêt de leurs magnifiques instruments ; Ambre Tissot pour ses relectures affûtées ; Constance Ayrton, Patrick Ayrton, Emmanuelle Jacomet & Vincent Dumestre pour leur soutien de chaque instant. Louise Ayrton

Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Ana Maria Sanchez, cheffe de projet éditions discographiques
et captations
Cristina Ré, assistante des éditions discographiques
Ségolène Carron, conception graphique

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

www.operaroyal-versailles.fr/

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

 [Opéra Royal du Château de Versailles](#)

Couverture : Louise Ayrton © Hubert Caldaguès
p. 5, 19 © Domaine public ; p. 16 © Hubert Caldaguès ;
4^{ème} de couverture : Louise Ayrton © Hubert Caldaguès
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de
VERSAILLES
Spectacles





Louise Ayrton