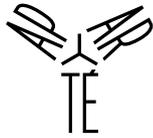


L'OPÉRA DU  
**ROI S**  **LEIL**

KATHERINE WATSON  
LES AMBASSADEURS · ALEXIS KOSSENKO



Enregistré par Little Tribeca à l'Arsenal de Metz les 27, 28 et 29 septembre 2018

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé et Maximilien Ciup

Montage, mixage et mastering : Gaëtan Juge

Accord : *la* = 392 Hz

English translation by Charles Johnston

Photos : couverture et p. 32 © Yags Murayenko ; p. 7, 34-35 © Caroline Doutre ;

p. 33 © Aurélie Rémy

Design par 440.media

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles | Cité musicale Metz | Les Ambassadeurs

Partitions éditées par le Centre de musique baroque de Versailles - responsable éditorial :

Julien Dubruque

Les Ambassadeurs sont soutenus par la Caisse des Dépôts, la DRAC Nouvelle Aquitaine et la Spedidam.

AP209 Little Tribeca · CMBV © 2019 Little Tribeca · CMBV © 2019 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

**[apartemusic.com](http://apartemusic.com)** **[cmbv.fr](http://cmbv.fr)**

# L'OPÉRA DU ROI SOLEIL

KATHERINE WATSON soprano

LES AMBASSADEURS

ALEXIS KOSSENKO direction

<b>LOUIS DE LULLY – <i>Orphée</i> (1690)</b>	
1. « Ah ! que j'éprouve bien que l'amoureuse flamme... » (Eurydice)	6'14
<b>MARIN MARAIS – <i>Alcyone</i> (1706)</b>	
2. Ouverture	3'14
<b>MARIN MARAIS – <i>Ariane et Bacchus</i> (1696)</b>	
3. « Croirai-je, juste ciel ! ce que je viens d'entendre ? » (Ariane)	4'48
4. Symphonie du sommeil	1'40
5. Air pour les flûtes	1'13
(François Nicolet, Lorenzo Brondetta : flûtes allemandes ; Alexis Kossenko : basse de flûte)	
<b>ANDRÉ CAMPRA – <i>Idoménée</i> (1712, version de 1731)</b>	
6. Chaconne	2'43
<b>JEAN-BAPTISTE LULLY – <i>Acis et Galatée</i> (1686)</b>	
7. « Enfin, j'ai dissipé la crainte... » (Galatée)	5'32
<b>HENRI DESMAREST – <i>Circé</i> (1694)</b>	
8. « Sombres marais du Styx, Cocyte, Phlégéon... » (Circé)	3'28
9. « Calmez votre violence... » (Circé)	2'10
<b>JEAN-BAPTISTE LULLY (double de Michel Lambert) – <i>Psyché</i> (1671)</b>	
10. « Deh, piangete al pianto mio... » (Une Femme affligée)	6'11
(Stefano Rossi, Tami Troman : violons solo ; Bruno Helstroffer : théorbe)	
<b>JEAN-BAPTISTE STUCK – Air ajouté à <i>Thétis et Pélée</i> (1708)</b>	
11. « Non sempre guerriero... »	3'52
(Jean-François Madeuf : trompette ; Guillaume Cuiller : hautbois)	
<b>ANDRÉ CAMPRA – <i>L'Europe galante</i> (1697)</b>	
12. « Mes yeux, ne pourrez-vous jamais... » (Zaïde)	4'04

<b>ANDRÉ CAMPRA – <i>Télèphe</i> (1713)</b>	
13. Sarabande	1'39
14. « Soleil, dans ta vaste carrière... » (La Pythonisse)	1'48
15. « Charmant Père de l'harmonie... » (La Pythonisse)	1'24
<b>MARIN MARAIS – <i>Ariane et Bacchus</i> (1696)</b>	
16. Rondeau	1'06
<b>ANDRÉ CAMPRA – <i>Télèphe</i> (1713)</b>	
17. « Quelle épaisse vapeur tout à coup m'environne ? » (La Pythonisse)	1'50
<b>MARIN MARAIS – <i>Alcyone</i> (1706)</b>	
18. Marche pour les Matelots	1'55
<b>ANDRÉ CAMPRA – <i>Idoménée</i> (1712)</b>	
19. « Espoir des malheureux, plaisir de la vengeance... » (Ilione)	4'09
<b>MARIN MARAIS – <i>Alcyone</i> (1706)</b>	
20. Deuxième Air des Matelots	1'01
<b>MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR – <i>Les Fêtes de l'été</i> (1716)</b>	
21. « Mais, tout parle d'amour dans ce riant bocage ! » (Sylvie) (Alexis Kossenko : petit dessus de flûte ; François Nicolet : haute-contre de flûte ; Lorenzo Brondetta : flûte allemande ; Elisabeth Geiger : clavecin)	3'13
<b>ANDRÉ CAMPRA – <i>Idoménée</i> (1712, version de 1731)</b>	
22. « Coulez, ruisseaux ; dans votre cours... » (Vénus) (Alexis Kossenko : flûte allemande ; Tormod Dalen : violoncelle)	2'36
<b>JEAN-BAPTISTE LULLY – <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> (1670)</b>	
23. Marche pour la cérémonie des Turcs	2'27
<b>JEAN-BAPTISTE STUCK – <i>Polydore</i> (1720)</b>	
24. « C'en est donc fait : le roi n'a plus de fils... » (Ilione)	5'04

# LES AMBASSADEURS

Violons : Stefano Rossi (solo), Tami Troman (solo), Fabien Roussel,  
Virginie Descharmes, Diana Lee, Yannis Roger, Matthieu Camilleri

Haute-contres, Tailles, Quintes : Fanny Paccoud, Delphine Grimbert, Alain Pegeot, Laurent Muller,  
Marco Massera, Nicolas Mazzoleni

Basses de violon : Tormod Dalen, Elena Andreyev, Hager Hanana, Gulrim Choi, Thomas Luks

Violoncelle : Tormod Dalen (solo)

Basse de viole : Lucile Boulanger

Contrebasse : Luc Devanne

Clavecin : Elisabeth Geiger

Théorbe : Bruno Helstroffer

Flûtes allemandes : Alexis Kossenko, François Nicolet, Lorenzo Brondetta

Flûtes à bec : Alexis Kossenko, François Nicolet, Lorenzo Brondetta, Nathalie Petibon

Hautbois : Guillaume Cuiller, Nathalie Petibon

Taille de hautbois : Nicolas André

Bassons : Nicolas André, David Douçot

Trompette : Jean-François Madeuf

Percussion : Sylvain Fabre



# LARMES D'OPÉRAS

Quoi, dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes ?

Craignez-vous que mes yeux versent trop peu de larmes ?

Racine, *Bérénice* (V, 5)

---

Le programme imaginé pour le premier récital de Katherine Watson au disque témoigne de *l'art d'attendrir*, à l'Opéra, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. *Charmer, toucher, émouvoir*, tel était l'emploi des héroïnes *tendres et pathétiques* de la tragédie lyrique et de l'opéra-ballet. Par sa voix, par son charisme, par sa physionomie même, Katherine Watson semble toute destinée à incarner ces rôles typiques de l'opéra baroque français... Tant mieux d'ailleurs, car c'est le répertoire qu'elle affectionne le plus et pour lequel elle est sollicitée, partout dans le monde, depuis plusieurs années. Ce projet discographique est donc un projet d'artiste ; mais c'est aussi un projet d'institution. Il a vu le jour sous les auspices du Centre de musique baroque de Versailles, soucieux de faire découvrir des répertoires rares (c'est le cas pour ce récital, avec plusieurs inédits enregistrés pour la première fois), et d'encourager des

interprétations historiquement informées, questionnant et renouvelant les pratiques instrumentales, vocales et théâtrales. Sous la baguette experte d'Alexis Kossenko, partenaire fidèle de Katherine Watson et du Centre de musique baroque de Versailles, l'orchestre Les Ambassadeurs s'est plié à un respect scrupuleux des sources conservées et des témoignages du temps, dans le choix des instruments, des effectifs, des tempos, et jusque dans une tenue d'archet « à la française ».

Dès sa création en 1672, la troupe de l'Académie royale de musique se structure en catégories de chanteurs bien distinctes : pour les femmes, l'emploi le plus convoité – car le plus apprécié du public – est celui des *rôles tendres* ou *rôles pathétiques*. C'est celui des princesses, des nymphes et, en général, des « premières amoureuses ».

La fidélité, le courage, la résignation sont leurs principales vertus ; la sincérité et la fragilité en font des victimes toutes désignées. Les rôles *tendres et pathétiques* incarnent parfaitement le goût des larmes qui se développe, en France, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle : sur la scène tragique et plus encore la scène lyrique, le plaisir de voir pleurer – et de pleurer en retour – devient presque une volupté coupable. Ce goût modèle en profondeur l'écriture théâtrale et lyrique. Les librettistes – Quinault à leur tête – imaginent des héroïnes précipitées au sein de passions coupables ou contradictoires, de situations désespérées et de choix impossibles : qu'elles soient mélancoliques, élégiaques ou héroïques, les femmes pleurent à l'Opéra, et jusqu'aux caractères les plus élevés comme Armide, Médée ou Didon. Dans *Circé* (1694) de Desmarest, la puissante magicienne implore les enfers de calmer leurs transports, par amour pour celui qu'elle aime, après les avoir pourtant excités à la haine.

Pour remplir au mieux les rôles *tendres et pathétiques*, on exige des chanteuses une voix *onctueuse* ou *pleine d'onction*, selon les termes consacrés de l'époque. Est *onctueux* ce qui est « tendre ou suave », mais surtout « riche,

abondant ou épais ». (Livoy, *Dictionnaire de synonymes français*, 1767). En termes pictural, l'*onctuosité* évoque « une certaine douceur de coloris, [...], un choix de teintes grasses, bien fondues et mises en harmonie, dans des contours coulants, dans un dessein où il n'y a rien de trop fortement prononcé » (Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, 1769). Une voix onctueuse sera donc épaisse, ronde, profonde, colorée, sensuelle : on la dira volontiers moelleuse, à la fois « pleine et douce » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1762). Mais, au XVIII<sup>e</sup> siècle, *onctueux* décrit aussi ce qui est « pathétique, pieux, plein d'onction, pénétrant », relevant d'une « éloquence touchante », d'un « mouvement pieux », d'une « piété entraînante », d'un « ton pénétrant » et d'un « tour pathétique » (Livoy, *op. cit.*) ou, plus généralement, de choses « qui touchent le cœur et portent à la dévotion » (*Le Génie de la langue*, 1764). Une voix *onctueuse* sera donc naturellement portée à la beauté tragique, au pathétique noble et au sublime théâtral.

Au-delà de la voix, l'emploi des rôles *tendres et pathétiques* requiert surtout un jeu d'acteur fin et sensible, rejetant l'outrance. En effet, « dans le rôle d'amoureuse, quelque violente que soit la

situation, la modestie et la retenue sont choses nécessaires ; toute passion doit être dans les inflexions de la voix et dans les accents. Il faut laisser aux hommes et aux magiciens les gestes violents et hors de mesure ; une jeune princesse doit être plus modeste ». (*Lettres de Mademoiselle Aïssé...*, 1726). Si ces rôles sont les plus applaudis, c'est qu'ils se révèlent très difficiles à interpréter : « la tendresse malheureuse est de l'exécution la plus délicate ; c'est presque le désespoir de l'art : la voix entrecoupée de l'acteur, ses mots à peine articulés, son attitude incertaine, ses mouvements absorbés de douleur, sont peut-être ce qu'on a vu de plus pathétique au théâtre » (*Garrick ou les acteurs anglais*, 1770).

En matière de jeu scénique, le savoir-faire des interprètes chargées des rôles tendres aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est incontestable : Marie Aubry, Françoise Moreau, Françoise Jurnet, Marie Péliissier, Catherine-Nicole Lemaure et Sophie Arnould – cinq générations de chanteuses entre 1680 et 1780 – développent un jeu tout aussi caractérisé que leur chant. Ladvocat en témoigne déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : « voyez celle-ci pour inspirer l'amour à son amant, avec quels charmes elle conduit sa belle voix, comme

elle l'élève et perce les nues vigoureusement, puis la rabaisse et la radoucit agréablement, comme elle donne dans le tendre par ses accents et soupirs étudiés, comme elle regarde le ciel avec des yeux languissants pour le fléchir et l'attirer à son secours. Considérez ses gestes, ses regards étincelants en penchant la tête amoureusement, comme elle tourne ses mains d'une nonchalance affectée, comme elle étend ses bras en croix comme un Saint-François pour exprimer la douleur qu'elle ressent si bientôt elle n'est unie à son fidèle amant. Elle y emploie même ses larmes et ses regrets, comme une biche navrée d'amour qui ne soupire que pour son dictame » (*Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, 1694). Cette action théâtrale est d'ailleurs soulignée par les préludes et les ritournelles d'orchestre, qui accompagnent le *jeu muet* des actrices quand elles ne chantent pas, par exemple dans la grande scène de la Pythonisse de *Télèphe* (1713) de Campra. Lorsque se donner la mort est impossible, le sommeil est une alternative pour calmer les souffrances, comme c'est le cas pour l'héroïne d'*Ariane et Bacchus* de Marais (1696), dont le compositeur a si bien souligné l'évolution des sentiments et l'assoupissement progressif. Mais l'excès de larmes donne plus souvent lieu

à des scènes d'évanouissement ou de pâmoison : ne supportant plus physiquement les déchirures de son âme, la jeune femme perd connaissance.

Si le public s'émerveille de cet art raffiné, les parodistes de la Foire lui reprochent d'être trop figé, trop convenu et trop prévisible, comme un anonyme le fait dire à la princesse Callirhoé :

« Il faut que je pleure, pleure  
Du soir jusqu'au matin,  
Je maudis, je vous assure,  
Mon déplorable destin.  
La mort seule, je l'assure,  
Finira tout mon chagrin.  
Il faut que je pleure, etc. »

(*Critique de l'opéra de Callirhoé*, 1750)

Tomeoni se moque aussi de ce que le public prend « pour de l'expression » car, selon lui, « ce n'en est que la charge. Peut-on s'imaginer en effet que des personnages célèbres, des princesses ou des héros, tels qu'on les représente sur la scène française, s'étudiassent à pleurer à chaque instant comme des enfants, ou à sangloter comme de petites filles !... Ces aspirations barbares et déplacées devraient être sévèrement bannies du chant et des repré-

sentations lyriques. L'imitation des convulsions vomitives, et des soubresauts du hoquet, ne sont pas assurément de bons moyens pour donner des sons pleins et harmonieux » (*Théorie de la musique vocale*, 1798). À la veille du Romantisme, l'antique savoir-faire – devenu maniérisme – allait céder la place à un nouveau genre d'expression, plus immédiat et plus réaliste.

Monologues pathétiques, plaintes languissantes et airs mélancoliques fleurissent déjà sous la plume du créateur de l'opéra français, Jean-Baptiste Lully. Si l'on peut remonter au *Ballet de la naissance de Vénus* (1665) pour trouver un air larmoyant de Lully, c'est incontestablement la magnifique plainte italienne de sa comédie-ballet *Psyché* (1671) qui deviendra un modèle. L'intensité tragique doit tout autant à la solennelle introduction orchestrale et à la mélodie poignante, qu'au « double » orné, œuvre de Lambert. Lully exploitera la plainte, en l'étoffant, jusque dans son ultime pastorale, *Acis et Galatée* (1686) : moins « musical » et plus « théâtral », le monologue « *Enfin j'ai dissipé la crainte...* » montre l'héroïne en proie à des passions complexes, soulignées par un orchestre sans cesse changeant.

Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les successeurs de Lully introduisent de nouveaux éléments pour suggérer larmes et gémissements. Ainsi son fils, Louis de Lully, imagine une longue passacaille variée avec originalité soutenant le monologue d'Eurydice esseulée aux enfers (*Orphée*, 1690). Campra enrichit les lamentations de Zaïde, captive d'un sérail, par des harmonies dissonantes et expressives (*L'Europe galante*, 1697) ; il fait de même dans le monologue d'Illione (*Idoménée*, 1712), privilégiant toutefois la tonalité lumineuse de *mi* majeur, chargée d'espoir plus que de regrets. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la flûte est presque systématiquement associée aux pages expressives. Ragueneau s'émerveille ainsi des « flûtes que tant d'illustres savent faire gémir d'une manière si touchante dans nos airs plaintifs, et soupirer si amoureusement dans nos airs tendres » (*Parallèle des Italiens et des Français...*, 1702). Plus qu'aucun autre instrument, la flûte sait se marier aux accents de la voix, comme l'évoque le célèbre Quantz : « lorsqu'un joueur de flûte doit concerter avec une voix, il faut qu'il s'applique à s'unir avec elle, par rapport aux tons et à l'expression, autant qu'il lui est possible » (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1752). À l'Opéra de Paris, Michel Blavet et Félix

Rault porteront loin « l'art de jouer de la flûte, et surtout celui d'accompagner une voix » (La Borde, *Essai sur la musique*, 1780). Campra en tire un excellent parti en mêlant flûte et violoncelle solistes dans le petit air orné de Vénus (*Idoménée*, version de 1731). Dans *Les Fêtes de l'été*, Montéclair convoque un trio de flûtes pour figurer, en un seul geste orchestral, le ramage des oiseaux, l'invitation au sommeil et les plaintes de l'héroïne. Stuck recourt aussi aux flûtes dans la grande scène d'Illione de son *Polydore* (1720), les opposant à d'énergiques scansions des cordes qui évoquent tout ensemble une tempête agitant les flots et l'âme agitée de l'héroïne.

Avec l'air italien « *Non sempre guerriero...* » de Stuck, ajouté pour la reprise de *Thétis et Pélée* de Colasse à l'Opéra en 1708, Katherine Watson déborde du cadre des rôles tendres, mais dévoile une autre facette de son talent. Destinée à la jeune M<sup>lle</sup> Dun, célèbre pour sa voix brillante et légère, la partition fait dialoguer la voix avec une trompette soliste dans un dispositif fort rare, évoquant plutôt l'univers de Haendel que celui de la tragédie lyrique française.

**Benoît Dratwicki**

Centre de musique baroque de Versailles

# OPERATIC TEARS

Quoi, dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes ?  
Craignez-vous que mes yeux versent trop peu de larmes ?<sup>1</sup>  
Racine, *Bérénice*, Act Five, Scene 5

---

The programme devised for Katherine Watson's first recital on CD illustrates the *art d'attendrir*, the art of inspiring tender emotion, at the Paris Opéra in the seventeenth and eighteenth centuries. To charm (*charmer*), to touch (*toucher*), to move (*émouvoir*): such was the function of the 'tender and pathetic' heroines of *tragédie lyrique* and *opéra-ballet*. In her voice, her charisma, her very appearance, Katherine Watson seems destined to embody these roles typical of French Baroque opera – which is all to the good, for that is the repertory closest to her heart and in which she has been in demand throughout the world for several years now. This recording project is therefore the project of an artist; but it is also an institutional project. It was created under the auspices of the Centre de Musique Baroque

de Versailles, which is keen to promote the discovery of rare repertory (as is the case with this recital, in which several unpublished works are recorded for the first time) and to encourage historically informed interpretations which call into question and renew instrumental, vocal and theatrical practices. Under the expert direction of Alexis Kossenko, a loyal partner of Katherine Watson and the Centre de Musique Baroque de Versailles, the orchestra of Les Ambassadeurs has scrupulously respected the extant sources and contemporary descriptions in the choice of instruments, performing forces, tempos, even down to holding the bow *à la française*.

From its creation in 1672 onwards, the troupe of the Académie Royale de Musique was structured

---

1. What, do you find such charms in my despair? / Do you fear lest my eyes should shed too many tears?

into distinct categories of singers destined to fill a particular type of role or 'emploi': for women, the most coveted *emploi* – because it was the one most appreciated by the public – was that of the *rôles tendres* or *rôles pathétiques*. This meant playing princesses, nymphs and, in general, the leading parts for women in love (*premières amoureuses*). Fidelity, courage, resignation were their main virtues; their sincerity and fragility predestined them to be victim figures. The *rôles tendres et pathétiques* perfectly embody the taste for tears that developed in France in the mid-seventeenth century: in tragic theatre and even more so on the operatic stage, the pleasure of seeing a character weeping – and weeping in one's turn – became almost a guilty delight. This fashion had a far-reaching effect on writing for the spoken and sung theatre. Librettists – with Quinault first in the field – imagined heroines thrust into guilty or contradictory passions, desperate situations and impossible choices: whether melancholic, elegiac or heroic, women wept on the stage of the Opéra, even the most elevated characters such as Armida, Medea or Dido. In Desmarest's *Circé* (1694), the powerful enchantress begs the infernal deities to calm their furies, out of love for her own beloved, even though she has just roused them to hatred.

To fill the *rôles tendres et pathétiques* to best effect, singers were required to have a voice described in the established vocabulary of the time as *onctueuse* or *pleine d'onction*. The adjective *onctueux* (smooth) was defined as 'tender or sweet', but above all 'rich, abundant or dense' (Livoy, *Dictionnaire de synonymes français*, 1767). In terms of painting, *l'onctuosité* evoked 'a certain softness of colouring . . . a choice of thick tones, well blended and harmonised, in flowing contours, in a design where nothing is too strongly pronounced' (Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, 1769). A voice regarded as *onctueux* would therefore be dense, rounded, profound, coloured, sensual; contemporaries also frequently called it *moelleux* (mellow), at once 'full and soft' (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1762). But in the eighteenth century, *onctueux* also described that which was 'pathetic, pious, full of unction, touching', coming into the category of 'moving eloquence', a 'pious sentiment', 'persuasive piety', a 'touching tone' and a 'pathetic turn' (Livoy, op. cit.) or, more generally, things 'that touch the heart and encourage devotion' (*Le Génie de la langue*, 1764). Hence a *voix onctueuse* tended naturally towards tragic beauty, noble pathos and theatrical sublimity.

Aside from this specific voice type, the *rôles tendres et pathétiques* called chiefly for delicate and sensitive acting, which excluded overplaying. Indeed, 'in the role of a loving woman, no matter how violent the situation, modesty and restraint are necessary; all the passion must be in the inflections and tone of the voice. One must leave violent and immoderate acts to men and to sorcerers; a young princess must be more modest' (*Lettres de Mademoiselle Aïssé . . .*, 1726). If these roles were those that garnered the greatest applause, it is because they were very hard to perform: 'tenderness in misfortune is extremely difficult to render; it is almost the despair of art: the actor's voice broken by sobs, her barely articulated words, her uncertain attitude, her movements consumed with grief, are perhaps the most pathetic thing to be seen in the theatre' (*Garrick ou les acteurs anglais*, 1770).

As far as acting was concerned, the abilities of the artists cast in 'tender' roles in the seventeenth and eighteenth centuries were indisputable: Marie Aubry, Françoise Moreau, Françoise Journet, Marie Pélissier, Catherine-Nicole Lemaure and Sophie Arnould – five generations of singers in the century between

1680 and 1780 – developed a style of stage performance as strongly characterised as their singing. Ladvocat already testified to this at the end of the seventeenth century: 'See how this actress goes about inspiring her suitor's love: with what enchantments she guides her beautiful voice, how she raises it and vigorously pierces the clouds, then lowers it and softens it pleasantly; how she expresses tenderness by her studied accents and sighs; how she gazes at the heavens with languishing eyes to sway them and convince them to come to her aid. Consider her gestures, her sparkling glances as she leans her head lovingly, how she wrings her hands with affected nonchalance, how she stretches out her arms in the form of a cross like St Francis to express the sorrow she feels if she is not swiftly united with her faithful lover. She even employs her tears and regrets, like a lovesick doe that sighs only for balm' (*Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, 1694). This theatrical action was underpinned by the orchestral preludes and ritornellos, which accompanied the *jeu muet* (dumb show) of the actresses when they were not singing, for example in the big scene for the Pythoness (soothsayer) in Campra's *Téléphe* (1713). When taking one's own life is impossible, sleep is an

alternative to ease suffering, as is the case with the heroine of Marais's *Ariane et Bacchus* (1696), whose changing feelings and gradual drowsiness are so skilfully depicted by the composer. But excess of tears more often leads to scenes of fainting or swooning: unable physically to bear her heartrending situation, the young woman loses consciousness.

While the public marvelled at this refined art, the parodists of the Théâtres de la Foire criticised it for being too rigid, too conventional and predictable, as an anonymous author had Princess Callirhoé observe:

Il faut que je pleure, pleure  
Du soir jusqu'au matin,  
Je maudis, je vous assure,  
Mon déplorable destin.  
La mort seule, je l'assure,  
Finira tout mon chagrin.  
Il faut que je pleure, etc.  
(*Critique de l'opéra de Callirhoé*, 1750)<sup>2</sup>

Tomeoni too mocked what the public took for 'expression', since, in his view, 'it is merely a caricature of such. Can we imagine that celebrated figures, princesses or heroes, as they are represented on the French stage, could have applied themselves to weeping constantly like children, or sobbing like little girls? . . . These barbarous and misplaced aspirations should be strictly banned from singing and operatic performances. The imitation of vomiting convulsions and hiccupping fits is certainly not an appropriate means of producing full and harmonious sounds' (*Théorie de la musique vocale*, 1798). On the eve of Romanticism, the skill of an earlier age – now become mannerism – was to give way to a new kind of expression, more immediate and more realistic.

Pathetic monologues, languid laments and melancholic airs already flourished under the pen of Jean-Baptiste Lully, creator of French opera. Although an *air larmoyant* by Lully can be found as early as the *Ballet de la naissance de Vénus* (1665), it was undoubtedly the magnificent Italian lament of his *comédie-ballet Psyché*

---

2. I must weep, weep / From morn to eve. / I do assure you, I curse / My deplorable fate.  
Death alone, I declare, / Will end all my grief.

(1671) that came to serve as a model. Its tragic intensity owes as much to the solemn orchestral introduction and the poignant melody as to the ornamented 'double' composed by Lambert. Lully continued to exploit the lament and expand its scope right down to his last stage work, the *pastorale* *Acis et Galatée* (1686): less 'musical' and more 'theatrical', the monologue 'Enfin j'ai dissipé la crainte' shows the heroine in the grip of complex passions, underlined by an ever-shifting orchestral texture.

From the end of the seventeenth century, Lully's successors introduced new elements to suggest tears and moans. His son, Louis de Lully, conceived a long *passacaille*, varied in original fashion, to support the monologue of a forlorn Eurydice in the underworld (*Orphée*, 1690). Campra enriched the lamentations of Zaïde, held prisoner in a seraglio, with dissonant and expressive harmonies (*L'Europe galante*, 1697); he did the same in Ilione's monologue (*Idoménée*, 1712), though casting it in the luminous key of E major, implying hope rather than regret. At the beginning of the eighteenth century, the flute was almost systematically associated with expressive vocal numbers. Raguenet marvelled at the 'flutes that so many illustrious musicians

contrive to make moan so touchingly in our plaintive airs, and sigh so lovingly in our tender airs' (*Parallèle des Italiens et des Français . . .*, 1702). More than any other instrument, the flute was capable of blending with the tones of the human voice, as the celebrated Quantz mentions: 'When a flautist has to play in concert with a voice, he must strive to unite his tone and expression with it as far as possible' (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1752). At the Paris Opéra, Michel Blavet and Félix Rault mastered to a high degree 'the art of playing the flute, and especially the art of accompanying a voice' (La Borde, *Essai sur la musique*, 1780). Campra took full advantage of this by combining solo flute and cello in the short *air orné* for Venus (*Idoménée*, 1731 version). In *Les Fêtes de l'été*, Montéclair convened a trio of flutes to depict, in a single orchestral gesture, the warbling of the birds, the invitation to sleep and the heroine's lament. Stuck also uses flutes in Ilione's big scene in his *Polydore* (1720), setting them against energetic string rhythms that evoke both a storm stirring the waves and the agitated soul of the heroine.

With Stuck's Italian aria 'Non sempre guerriero', added for the revival of Colasse's *Thétis et Pélée*

at the Opéra in 1708, Katherine Watson steps outside the framework of *rôles tendres*, but reveals another facet of her talent. This number, intended for the young Mademoiselle Dun who was famed for her brilliant and light voice, sets the voice in dialogue with a solo trumpet – a very rare scoring more evocative of Handel than of the world of French *tragédie lyrique*.

**Benoît Dratwicky**

Centre de Musique Baroque de Versailles

*Translation: Charles Johnston*

## 1. LOUIS DE LULLY – *Orphée*

Acte II, scène 1

Ritournelle

EURYDICE, *seule*

Ah ! que j'éprouve bien que l'amoureuse flamme  
Au-delà du trépas règne encor dans une âme.  
Des Champs Élyséens j'ai vu tous les attraits,  
Ces forêts toujours verdoyantes,  
Ces beaux astres formés exprès  
Pour luire aux âmes innocentes.  
Mais rien n'y peut charmer l'ennui que je ressens ;  
Privée, hélas ! de ce que j'aime,  
Je regrette un plus heureux temps.  
L'amour content est le bonheur suprême ;  
Tous les autres sont languissants.  
Ah ! que j'éprouve bien que l'amoureuse flamme, etc.

Un tendre souvenir m'occupe incessamment :  
Que fait Orphée en ce moment ?  
Puis-je en douter ? Il m'aime, il m'est fidèle,  
Il soupire, il gémit, sa triste voix m'appelle.  
Ô Dieux ! que ne peut-il pour son soulagement  
Être aussi le témoin de ma peine cruelle ?  
Mon cher Orphée, hélas ! je souffre également.  
Pourquoi faut-il que Proserpine  
Aujourd'hui me destine  
À l'honneur d'augmenter sa cour ?  
Je trouvais l'Élysée un plus charmant séjour.  
Que de moments va perdre ma tendresse ;  
Hélas ! avec tranquillité,  
Je pouvais y rêver sans cesse.  
Cette douce liberté  
Faisait ma félicité.

Act Two, Scene 1

Ritornello

EURYDICE, *alone*

Ah! how keenly I feel that the flame of love  
Still reigns in the soul beyond death.  
I have seen all the delights of the Elysian Fields,  
Those evergreen forests,  
Those beautiful stars expressly created  
To shine upon innocent souls.  
But nothing can charm away the distress I feel here;  
Deprived, alas, of the one I love,  
I look back regretfully to a happier time.  
Contented love is the ultimate happiness;  
All the others are but languid.  
Ah! how keenly I feel that the flame of love, etc.

A tender memory preys ever on my mind:  
What is Orpheus doing at this moment?  
Can I doubt it? He loves me, he is faithful to me,  
He sighs, he moans, his sad voice calls me.  
O gods! If only, to relieve his thoughts,  
He could witness my cruel grief!  
My dear Orpheus, alas, I too suffer!  
Why must Proserpine  
Destine me today  
For the honour of swelling the ranks of her court?  
I found Elysium a more delightful abode.  
How many moments my love will lose;  
Alas! when I lived in peace  
I could dream of it constantly.  
That sweet freedom  
Ensured my bliss.

Mais déjà de ces lieux on trouble le silence.  
Pluton paraît, évitons sa présence.

But already someone troubles the silence here.  
Pluto is approaching: let me avoid his presence.

### 3. MARIN MARAIS – *Ariane et Bacchus*

Acte III, scène 5

Act Three, Scene 5

Ritournelle

Ritornello

ARIANE

Croirai-je, juste ciel ! ce que je viens d'entendre ?  
Bacchus, qui me jurait de m'aimer constamment,  
Vient de faire à Dirce un semblable serment.  
Est-ce là le bonheur que j'en devais attendre ?  
Une seconde fois, prétends-tu m'abuser ?  
Amour, avec Bacchus es-tu d'intelligence ?  
Ou donne-lui plus de constance,  
Ou de mon faible cœur laisse-moi disposer.

ARIADNE

Righteous Heaven, can I believe what I have just heard?  
Bacchus, who swore he would love me with constancy,  
Has just made the same vow to Dirce.  
Is this the happiness I was to expect?  
Do you presume to deceive me a second time?  
Cupid, are you colluding with Bacchus?  
Either grant him greater constancy,  
Or give me back my weak heart.

Hélas ! ce n'est point la tendresse  
Qui nous fait d'heureux jours.  
Le fruit des plus tendres amours  
N'est très souvent qu'une affreuse tristesse.  
Et c'est sans raison qu'on s'empresse  
De risquer un repos qu'on regrette toujours.  
Hélas ! ce n'est point la tendresse, *etc.*

Alas! It is not tenderness  
Which brings us days of happiness.  
The outcome of the most tender loves  
Is very often seen only in dreadful sadness.  
And it is unreasoningly that we hasten  
To imperil a tranquillity that we always miss.  
Alas! It is not tenderness, *etc.*

De ces tranquilles lieux rien ne trouble la paix ;  
Les oiseaux gardent le silence,  
Les vents ne soufflent plus que pour donner du frais,  
Et les ruisseaux coulent sans violence.  
Flore, de toutes parts, étale ses attraits,  
Et les Zéphyrs, d'une amoureuse haleine,  
Portent l'odeur de la brillante plaine  
Aux bocages les plus épais.  
Dans cette aimable solitude,

Nothing disturbs the peace of this tranquil spot;  
The birds remain silent,  
The winds blow only to cool the air,  
And the streams flow without turbulence.  
Flora displays her charms on all sides,  
And the Zephyrs, with loving breath,  
Bear the fragrance of the bright plain  
To the densest groves.  
In this lovely solitude,

Un doux sommeil surprend mes sens ;  
Je cède à ses charmes puissants.  
Lui seul peut de mon cœur calmer l'inquiétude.

A gentle slumber surprises my senses;  
I yield to its powerful charms.  
It alone can calm the anxiety of my heart.

## 7. JEAN-BAPTISTE LULLY – *Acis et Galatée*

Acte II, scène 5

Act Two, Scene 5

Prélude

Prelude

*GALATÉE, seule*

Enfin, j'ai dissipé la crainte  
Qui m'arrêtait au fond des flots ;  
Je vois régner ici le calme et le repos ;  
Ma flamme désormais ne sera plus contrainte.  
Cherchons seulement  
Le berger charmant  
Que mon cœur adore.  
Hélas ! il ne vient point encore.

*GALATEA, alone*

At last I have dispelled the fear  
That gave me pause beneath the waves;  
I see that calm and tranquillity reign here;  
Henceforth my passion will no longer be constrained.  
Let me but seek  
The charming shepherd  
Whom my heart adores.  
Alas! he does not come yet.

Acis, mon cher Acis, en quels lieux êtes-vous ?  
Revenez près de moi, tout est ici tranquille,  
Vous n'avez plus besoin d'asile  
Contre un injuste courroux.  
Quoi ? Tu ne réponds point à ma voix qui t'appelle ?  
Je commence à sentir une peine mortelle  
De ton éloignement.  
Acis, mon cher Acis, dois-tu perdre un moment ?

Acis, my dear Acis, where are you?  
Come back to me: everything is quiet here,  
You no longer need to seek refuge  
From an unjust wrath.  
What? Do you not answer my voice that calls you?  
I begin to feel mortal anguish  
That you remain far from me.  
Acis, my dear Acis, must you waste a moment?

Mais, quelle terreur secrète  
M'alarme et m'inquiète ?  
Quelle image, grands Dieux ! vient frapper mon  
[esprit !  
Je tremble. Quel objet à mes yeux se présente ?  
Les rochers renversés et la terre sanglante  
M'assurent le malheur que mon cœur m'a prédit.

But what secret terror  
Alarms and troubles me?  
What image, great gods, comes to my mind!  
I tremble. What a sight appears before my eyes?  
The overturned rocks and the bloodstained earth  
Assure me of the disaster that my heart foretold.

Que ne puis-je expirer après ce coup funeste ?  
Mon amour à jamais fera couler mes pleurs.  
Heureux mortels ! dans de pareils malheurs,  
L'espoir de la mort vous reste.  
Fut-il jamais un destin plus affreux ?  
Quel cœur a ressenti la douleur qui me presse ?  
Je perds l'objet de ma tendresse  
Quand nous sommes près d'être heureux.

Faut-il encor pour croître mon supplice  
Que de sa mort je sois complice ?  
J'ai pu l'abandonner  
Dans ce pressant danger,  
Quand son amour faisait éclater son courage.  
Ah ! je ne puis y songer  
Sans frémir de honte et de rage ;  
Songeons du moins à le venger.

Poursuivons le géant, invoquons les Furies,  
Qu'il ne puisse trouver d'asile ni d'appui !  
Qu'elles exercent sur lui  
Toutes leurs barbaries !  
Mais ce cruel châtement  
Me rendra-t-il mon amant ?  
Pour soulager ma peine extrême,  
Il faut me rendre ce que j'aime.

Why can I not expire after this fatal blow?  
My love will make my tears flow for evermore.  
Happy mortals! In such misfortunes  
The hope of death is still left to you.  
Was there ever a more dreadful fate?  
What heart has felt the grief that oppresses me?  
I lose the object of my love  
When we were about to find happiness.

Must it be, to increase my torment,  
That I should be an accessory in his death?  
I was capable of deserting him  
In that pressing danger,  
When his love made his courage blaze forth.  
Ah! I cannot think of it  
Without quivering with shame and rage;  
Let me, at least, think of avenging him.

Let me pursue the giant; let me invoke the Furies,  
That he may find neither refuge nor support!  
Let them wreak upon him  
All their savageries!  
But will this cruel punishment  
Bring my lover back to me?  
To relieve my extreme grief,  
The swain I love must be restored to me.

## 8. HENRI DESMAREST – *Circé*

Acte IV, scène 1

Prélude

CIRCÉ

Sombres marais du Styx, Cocyte, Phlégéon,  
Impitoyable Alecton,  
Dieux ténébreux du vaste empire,  
Qui s'étendra toujours sur tout ce qui respire,  
Servez mes jaloux transports ;  
Que d'Elphéonor l'ombre sanglante,  
Pour un moment, quitte vos tristes bords,  
Qu'elle répande ici l'horreur et l'épouvante.  
Démons, que vous tardez à remplir mon espoir !  
Démons, redoutez mon pouvoir !  
Je vais ouvrir vos cavernes affreuses,  
J'y ferai pénétrer le soleil qui nous luit,  
Je chasserai le silence et la nuit  
De vos demeures ténébreuses.  
Hâtez-vous, hâtez-vous ! Tarderez-vous encor  
D'envoyer l'ombre d'Elphéonor ?  
Vois ce tombeau : je veux que pour jamais  
Tes mânes soient en paix.

9. Acte IV, scène 3

Prélude

Calmez votre violence,  
Transports impétueux, n'agitez plus mon cœur ;  
N'ai-je pas satisfait ma jalouse fureur  
Par une affreuse vengeance ?  
Que dis-je ? Malheureuse, est-ce là me venger,  
Quand le cruel Amour m'oblige à partager  
Toutes les peines d'un coupable  
Qui me paraît toujours aimable ?

Act Four, Scene 1

Prelude

CIRCE

Dark swamps of the Styx, Cocytus, Phlegethon,  
Pitiless Alecto,  
Gloomy gods of the vast empire  
Which will always extend over all that breathes,  
Serve my jealous transports;  
Let the bloody shade of Elpenor  
Leave your sad shores for a moment;  
Let him spread horror and dread here.  
Demons, how long it takes you to fulfil my hopes!  
Demons, fear my power!  
I will open your fearful caverns,  
I will let the bright sun penetrate them;  
I will drive away the silence and the night  
From your gloomy abodes.  
Make haste, make haste! Will you still delay  
Sending the shade of Elpenor?  
Behold this tomb: I want your manes  
To be at peace for evermore.

Act Four, Scene 3

Prelude

Calm your violence,  
Impetuous transports, agitate my heart no longer;  
Have I not satisfied my jealous rage  
With an awful vengeance?  
What am I saying? Unhappy Circe, is this my vengeance,  
When cruel Love forces me to share  
All the pains of a guilty man  
Who still appears lovable to me?

## 10. JEAN-BAPTISTE LULLY - *Psyché*

Acte I, 1<sup>er</sup> intermède

Symphonie

UNE FEMME AFFLIGÉE

*Deh, piangete al pianto mio,*

*Sassi duri, antiche selve.*

*Lagrimate, fonti e belve,*

*D'un bel volto il fato rio.*

(double de Michel Lambert)

*Rispondete a' miei lamenti,*

*Antri cavi, ascose rupi.*

*Deh, ridite, fondi cupi,*

*Del mio duolo i mesti accenti.*

Acte I, 1<sup>er</sup> intermède

Symphonie

UNE FEMME AFFLIGÉE

Hélas, pleurez à mes pleurs,

Dures pierres, forêts antiques,

Versez des larmes, fleuves et

[bêtes sauvages,

Sur la destinée malheureuse d'un

[beau visage.

(double de Michel Lambert)

Répondez à mes plaintes,

Antres creux, rochers cachés,

Répétez, profondeurs obscures,

Les tristes mots de ma peine.

(trad. Barbara Nestola, CMBV)

Act One, First Interlude

Symphony

AN AFFLICTED WOMAN

Alas, weep at my tears,

Hard rocks, ancient forests;

Shed tears, springs and wild

[beasts,

Over the cruel fate of a fair

[countenance.

(double by Michel Lambert)

Answer my lamentations,

Hollow caverns, hidden crags.

Repeat, pitch-black depths,

The sad strains of my sorrow.

## 11. JEAN-BAPTISTE STUCK – *Thétis et Pélée*

Air ajouté

*Non sempre guerriero  
È il son della tromba,  
Talora rimbomba  
Per legge d'amor.*

*Talor del cimiero  
È pallido il lampo  
E armato nel campo  
L'arciero severo  
Disfida il valor.*

*Non sempre guerriero, etc.*

Air ajouté

Le son de la trompette  
N'est pas toujours belliqueux,  
Parfois il résonne  
Par la loi de l'Amour.

L'éclat du cimier  
Blêmit parfois,  
Et, armé dans le champ,  
L'archer sévère  
Défie la valeur.

Le son de la trompette, etc.

*(trad. Barbara Nestola – CMBV)*

Additional air

The sound of the trumpet  
Is not always warlike.  
Sometimes it blares  
On behalf of the law of love.

Sometimes the gleaming helmet  
Grows pale,  
And, armed on the battlefield,  
The stern archer [Cupid]  
Challenges courage.

The sound of the trumpet, etc.

**12. ANDRÉ CAMPRA – L'Europe galante**

*La Turquie (4<sup>e</sup> entrée), scène 1*

ZAÏDE, *seule*

Mes yeux, ne pourrez-vous jamais  
Forcer mon vainqueur à se rendre ?  
Faut-il, avec un cœur si tendre,  
Avoir de si faibles attraits ?  
Mes yeux, ne pourrez-vous jamais, etc.

Au moment de mon esclavage,  
Quand on me conduisit dans ce riche palais,  
Il parut à mes yeux l'ancre le plus sauvage ;  
Je le fis retentir de mes tristes regrets.  
Je me fis une image affreuse  
Du souverain que j'adore aujourd'hui ;  
Mais, sa présence enfin dissipa mon ennui,  
Et je me trouvai trop heureuse  
D'être captive auprès de lui.  
Les beautés dont il est le maître  
Par son ordre bientôt s'assemblent dans ces lieux.  
Amour, Amour, fais-lui connaître  
Le cœur qui le mérite mieux.

Mais, c'est lui que je vois ; gardons-nous de  
[paraître ;  
Il n'est pas temps encor de m'offrir à ses yeux.

*La Turquie (Fourth Entrée), Scene 1*

ZAIDE, *alone*

My eyes, will you never be able  
To force my vanquisher to surrender?  
Must I, with such a tender heart,  
Have such feeble charms?  
My eyes, can you never, etc.

At the time when I was enslaved,  
When I was led to this rich palace,  
It seemed to my eyes like the most savage lair;  
I made it echo with my sad regrets.  
I formed a fearful image  
Of the sovereign I adore today;  
But his presence finally dispelled my distress,  
And I found myself all too happy  
To be a captive at his side.  
The beauties of whom he is the master  
At his command will soon assemble here.  
Cupid, Cupid, make him realise  
Which heart most deserves him.

But I see him coming; let me beware of being seen;  
It is not yet time to present myself before him.

**14. ANDRÉ CAMPRA – *Téléphe***

Acte II, scène 3

LA PYTHONISSE

Soleil, dans ta vaste carrière,  
Tes feux embellissent les cieux ;  
L'éclat de ta vive lumière  
Est le charme de tous les yeux.  
Tu ne vois rien qui ne t'adore ;  
Toute la terre est ton autel ;  
Les richesses que font éclore  
Cérès, Bacchus, Pomone et Flore  
En sont l'ornement immortel.

15. Charmant Père de l'harmonie,  
Tout ressent ton pouvoir divin ;  
Quand ta voix touchante est unie  
Aux sons qui naissent sous ta main,  
Tout se tait : les vents sont paisibles,  
Les rochers deviennent sensibles,  
Tu sais attirer les forêts ;  
Tu suspends l'onde fugitive,  
Toute la nature attentive  
Se rend à de si doux attraits.

17. Quelle épaisse vapeur tout à coup m'environne ?  
Quels mouvements soudains ! Quelle secrète  
[horreur !  
Je tremble ! Je frissonne !  
Je ressens les transports d'une sainte fureur !  
Le dieu dont mon âme est saisie  
À mes yeux étonnés découvre l'avenir.  
(À *Isménée*)  
Quel éclat ! Quels honneurs feront briller ta vie !  
Avant la fin du jour, l'Hymen te doit unir  
Au destin du roi de Mysie.

Act Two, Scene 3

THE PYTHONESS

Sun, in your vast course,  
Your beams embellish the heavens;  
The splendour of your dazzling light  
Charms all eyes.  
You see nothing that does not love you;  
The whole earth is your altar;  
The rich treasures made to blossom  
By Ceres, Bacchus, Pomona and Flora  
Form its immortal ornament.

Entrancing Father of Harmony,  
Everything feels your divine power;  
When your touching voice is united  
With the strains produced by your hand,  
Everything falls silent: the winds are peaceful,  
The very rocks are moved;  
You know how to draw the forests to you;  
You suspend the fleeting wave;  
All nature, attentive,  
Yields to such sweet charms.

What dense vapour suddenly surrounds me?  
What sudden movements? What secret horror?  
I tremble! I shiver!  
I feel the transports of a divine frenzy!  
The god by whom my soul is possessed  
Unveils the future to my amazed eyes.  
(to *Ismene*)  
What splendour! What honours will make your life  
[glitter!  
Before the day is at an end, Hymen will unite you  
With the destiny of the King of Mysia.

**19. ANDRÉ CAMPRA – *Idoménée***

Acte IV, scène 1

ILIONE, *seule*

Espoir des malheureux, plaisir de la vengeance,  
Calmez les maux que j'ai soufferts.  
Le cruel ennemi qui me chargea de fers  
Du céleste courroux ressent la violence.  
Espoir des malheureux, plaisir de la vengeance, etc.

Un monstre excité par Neptune  
Sur ces bords désolés venge mon infortune.  
Que l'effroi, que l'horreur accompagnent ses pas,  
Qu'il couvre de mourants cette rive sanglante,  
Que de son haleine brûlante  
Il porte partout le trépas.

Que dis-je ? Mon cœur s'épouvante !  
Qui me fait soupirer ? Ah ! je sens qu'Idamante  
Pour tous les autres Grecs a calmé mon transport :  
Il veut de tant de maux délivrer ce rivage...  
Arrête, cher amour ! Que prétend ton courage ?  
Tu cherches à périr : je frémis de ton sort.  
Dieu des mers, pour ses jours j'implore ta  
    [puissance ;  
Ilione à ce prix ne veut point de vengeance.

Act Four, Scene 1

ILIONA, *alone*

Hope of the unfortunate, joy of vengeance,  
Assuage the woes that I have suffered.  
The cruel enemy who loaded me with chains  
Feels the violence of divine wrath.  
Hope of the unfortunate, joy of vengeance, etc.

A monster, urged on by Neptune,  
On these desolate shores avenges my misfortune.  
May fear and horror accompany its progress;  
May it strew this bloody shore with the dying;  
May its fiery breath  
Bring death everywhere!

But what am I saying? My heart is appalled!  
What makes me sigh? Ah! I feel that Idamantes  
Has calmed my rage against all the other Greeks:  
He wants to deliver this land from so many woes . . .  
Desist, dear lover! Whither does your courage  
    [aspire?  
You seek to perish: I tremble at your fate.  
God of the seas, I implore your might to preserve  
    [his life;  
Iliona does not desire vengeance at such a cost.

**21. MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR – *Les Fêtes de l'été***

*Les Matinées d'été* (1<sup>re</sup> entrée), scène 3

Sommeil

SYLVIE

Mais, tout parle d'amour dans ce riant bocage !  
Des oiseaux le tendre ramage  
Est répété par les échos.  
Le sommeil vient sur moi répandre ses pavots.  
Sur ce gazon, sous cet ombrage,  
Jouissons un moment des douceurs du repos  
Que m'a fait perdre mon volage.

**22. ANDRÉ CAMPRA – *Idoménée***

Prologue, scène 3

VÉNUS

Coulez, ruisseaux ; dans votre cours,  
Que vous sert-il de prendre  
De longs détours ?  
Dans l'empire des mers vous viendrez tous vous  
[rendre.

Vous aussi, jeunes cœurs,  
Vous avez beau vous défendre  
Des tendres ardeurs,  
Dans l'empire d'Amour vous viendrez tous vous  
[rendre.

*Les Matinées d'été* (First Entrée), Scene 3

*Sommeil*

SYLVIA

But everything speaks of love in this smiling grove!  
The tender warbling of the birds  
Is repeated by the echoes.  
Sleep comes to spread his poppies over me.  
On this grass, beneath this shade,  
Let me enjoy for a moment the sweet repose  
Of which my fickle lover has deprived me.

Prologue, Scene 3

VENUS

Flow, streams; in your course,  
What does it avail you to make  
Long detours?  
You will all come to the empire of the seas to  
[surrender.

You too, young hearts,  
However strenuously you defend yourselves  
From tender ardour,  
You will all come to the empire of Love to surrender.

**24. JEAN-BAPTISTE STUCK – *Polydore***

Acte II, scène 1

Ritournelle

ILIONE, *seule*

C'en est donc fait : le roi n'a plus de fils.  
Je crains que tôt ou tard mon frère ne partage  
Le sort affreux dont je frémis.  
Dieux, éloignez de ce rivage  
De si terribles ennemis.

Ô toi, puissant maître de l'onde,  
Neptune, si jamais Ilion te fut cher,  
Détourne le coupable fer  
Qu'on destine à verser le plus beau sang du monde.

Déchaînez-vous, vents furieux,  
Dispersez les vaisseaux qui menacent ces lieux.  
Que tous les éléments leur déclarent la guerre,  
Que les flots mutinés s'élèvent jusqu'aux cieux.  
Et vous, juste vengeur des projets odieux,  
Si sur les crimes de la terre  
Vous n'avez pas fermé les yeux,  
Jupiter, lancez le tonnerre.  
Le sang des rois doit être cher aux dieux.

Act Two, Scene 1

Ritornello

ILIONA, *alone*

So it is done: the king no longer has a son.  
I fear that, sooner or later, my brother will share  
The dreadful fate at which I shudder.  
Ye gods, keep away from this shore  
Such terrible enemies.

O mighty master of the waves,  
Neptune, if ever Ilium was dear to you,  
Ward off the guilty blade  
That is about to shed the noblest blood in the world.

Rage, furious winds,  
Scatter the ships that threaten this place.  
Let all the elements declare war upon them,  
Let the rebellious waves rise up to the skies.  
And you, just avenger of hateful schemes,  
If to the crimes committed on earth  
You have not closed your eyes,  
Jupiter, hurl your thunderbolts.  
The blood of kings should be dear to the gods.

*Translations: Charles Johnston*



[katherinewatsonsonoprano.com](http://katherinewatsonsonoprano.com)



[alexiskossenko.com](http://alexiskossenko.com)



HOTEL  
DES  
MENUS PLAISIRS  
DU ROI

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

  
Centre de musique  
baroque de Versailles  
2010-2011

Fêtes  
baroques  
Les Petits Riens  
Don Juan  
Bellérophon

Grandes Journées  
Campra  
À la cour  
d'Henri IV

Rencontres des Menus-Plaisirs  
Jeudis musicaux de la Chapelle royale  
Colloques internationaux

www.cmbv.fr  
01 39 20 78 00

HOTEL DES MENUS PLAISIRS  
Le 25 mai 1780  
Les architectes architectes de l'Hotel  
des Menus Plaisirs de la Cour de France  
ont été honorés de la qualité de leur  
travail par le Roi Louis XVI.  
Le 25 mai 1780  
Le Roi Louis XVI  
a été honoré de la qualité de son  
travail par le Roi Louis XVI.  
Le 25 mai 1780

  
Musée des  
Menus Plaisirs

# FAIRE RAYONNER LA MUSIQUE FRANÇAISE DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

Rayonnant aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur l'ensemble de l'Europe, la France voit naître des genres musicaux atypiques aux formes audacieuses qui font toute la valeur de son patrimoine. Les noms de Lully, Rameau, Campra, Charpentier témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période. Ce riche patrimoine musical sombre pourtant dans l'oubli après la Révolution française. Il faudra attendre les années 80 pour que le mouvement du « renouveau baroque » s'emploie à le faire revivre.

Le Centre de musique baroque de Versailles est alors créé en 1987 pour redécouvrir et valoriser le patrimoine musical français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans le monde. Il met en œuvre des activités de recherche, d'édition, de formation vocale et instrumentale, de production artistique et d'actions culturelles avec ses partenaires, et met à leur disposition une diversité de ressources.

*Le CMBV est soutenu par le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique), l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, le Conseil régional d'Île-de-France, la Ville de Versailles et le Cercle Rameau (cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV).*



**cmbv.fr**

# DISSEMINATING THE FRENCH MUSIC OF THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES

As its influence spread throughout Europe in the seventeenth and eighteenth centuries, France saw the birth of atypical musical genres, cast in bold formal schemes, which constitute a priceless heritage. The names of Lully, Rameau, Campra and Charpentier, among so many others, bear witness to the extraordinary artistic profusion of the period. Yet this rich musical heritage sank into oblivion after the French Revolution. It was not until the 1980s that the 'Baroque revival' movement set about bringing it back to life.

It was at this point that the Centre de Musique Baroque de Versailles was founded in 1987 to rediscover the French musical patrimony of the seventeenth and eighteenth centuries and promote it around the world. It now organises activities including research, publishing, vocal and instrumental training, concert and opera production and outreach programmes with its partners, and places at their disposal a wide range of resources.

*The CMBV is supported by the French Ministry of Culture (Direction générale de la création artistique), the Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, the Conseil régional d'Île-de-France, the Ville de Versailles and the Cercle Rameau (the circle of private and business patrons of the CMBV).*



**cmbv.fr**

Also available - *Également disponible*



[apartemusic.com](http://apartemusic.com)