

Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
LA CHAMBRE DES ROIS
N°15


CHÂTEAU DE VERSAILLES

LA GUITARE DE LOUIS XIV



Léa Masson

Lili Aymonino • Marco Angioloni • Louise Ayrtton
Arnaud Condé • Natacha Gauthier • Julien Gourdin

LA GUITARE DE LOUIS XIV

Gaspar Sanz (1640-1710)

1. Clarines y trompetas

Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, Libro segundo, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1674.
Léa Masson [Guitare]

Luis de Briceño (ca 1581 - ca 1646)

2. Cancion a la Reyna de Francia

Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, Paris, Ballard, 1626, recomposition des parties de dessus par Léa Masson à partir d'éléments du Manuscrit M/1370-1372, Madrid, BNE.
Tutti

Giovanni Paolo Foscari (ca 1600 - ca 1647)

3. Pavaniglia con parti variate

I Quattro libri della chitarra spagnuola, Paris, ca 1630.
Léa Masson [Guitare]

Antoine Boësset (ca 1587 - ca 1643)

4. Récit de Mnemosyne «Quelles beautés Ô mortels»

Airs de cour mis en tablature de luth, Dixième livre, Paris, Ballard, 1621
suivi du Troisième Livre d'airs de cour à quatre et cinq parties, Paris, Ballard, 1621.
Tutti

Francesco Corbetta (1615-1681)

5. Chaconnes en Do Majeur

Introduction Anonyme, *Ms. Pièces pour guitare à 5 cordes, 3 pièces pour luth à 11 cordes en tablature française, et 7 pièces diverses en notation ordinaire*, ca 1690, Paris, BNF-Musique, VM7-675, suivi de *La Guitarre royalle dédiée au Roy* composée par Francisque Corbet, Paris, Bonneuil, 1674.
Léa Masson [Guitare]

70'22

0'58

3'49

1'46

3'47

3'20

Étienne Moulinié (1599-1676)

6. Quando borda el campo verde

Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare, Troisième Livre, Paris, Ballard, 1629.
Marco Angioloni (Ténor), Natacha Gauthier (Viole de gambe),
Arnaud Condé (Flûte à bec), Léa Masson [Guitare]

1'37

Francesco Corbetta

7. Folias

Folias issues des *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola*, Libro quarto, 1648, suivies de Folies issues de *La Guitarre royalle dédiée au roy de la Grande Bretagne*, Bonneuil, Paris, 1671.
Léa Masson [Guitare]

4'19

Étienne Moulinié

8. Espagnol, je te supplie

Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare, Troisième Livre, Paris, Ballard, 1629.
Tutti

4'43

Charles Hurel (ca 1640 - ca 1692)

9. Prélude et Chaconne pour Mlle de la Balme

Tablature de luth et de théorbe, ca 1675, Pierpont Morgan Library, Ms PLM 17524 BDG.
Léa Masson [Théorbe]

321

Étienne Moulinié

10. L'auzel ques sul bouyssou, Chanson Gasconne

Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare, Troisième Livre, Paris, Ballard, 1629.
Lili Aymonino (Soprano), Natacha Gauthier (Viole de Gambe),
Arnaud Condé (Flûte à bec), Léa Masson [Guitare]

2'22

Angelo Michele Bartolotti (ca 1615 - ca 1682)

Suite en ré mineur

11. Prélude

3'15

12. Allemande

1'27

13. Sarabande

1'19

14. Gigue

0'49

Secondo libro di chitarra, Rome, ca 1650.
Léa Masson [Guitare]

Étienne Moulinié

15. Seguir più non voglio

Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare, Troisième Livre, Paris, Ballard, 1629.
Marco Angioloni (Ténor), Natacha Gauthier (Viole de Gambe),
Léa Masson (Guitare), Arnaud Condé (Flûte à bec)

1'54

Angelo Michele Bartolotti

16. Prélude

Sammlung von Lautentabulaturen von verschiedenen Komponisten,
Vienne, ÖNB, Mus.Hs.17706.
Léa Masson (Théorbe)

3'37

Gabriel de Rochechouart, Marquis de Mortemar (1600-1675)

17. Se voi luci amate, sarabande

Lady Ann Blount Songbook, Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 1041.
Marco Angioloni (Ténor), Natacha Gauthier (Viole de Gambe), Léa Masson (Théorbe)

2'43

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

18. Air de Mnémosyne

Ballet des muses dansé devant le Roy à St Germain en Laye en 1666,
partition manuscrite par André Philidor, LWV 32, Paris, BNF, MS. RES F-521.
Lili Aymonino (Soprano), Natacha Gauthier (Viole de gambe), Léa Masson (Théorbe)

2'32

19. Ouverture de La grotte de Versailles, arrangée par Robert de Visée (1652-1730)

Pièces de luth et de théorbe, manuscrit, copie de Vaudry de Saizenay,
Paris, 1699, Bibliothèque de Besançon, Ms. 279152 T.1.
Léa Masson (Théorbe)

1'56

20. Récit d'Iris

La grotte de Versailles, Églogue en musique représenté en 1668, LWV 39.
Lili Aymonino (Soprano), Louise Ayrton (Violon), Natacha Gauthier (Dessus de viole et viole de gambe),
Arnaud Condé (Flûte à bec et basson), Léa Masson (Théorbe)

9'01

21. Les Espagnols – Aires espagnols

Tutti

3'42

22. Canaries

Ballet des muses, dansé devant le Roy à St Germain en Laye en 1666,
Paris, BNF, Ms. MUS-883, VM6-1 (6), RES F-521.
Louise Ayrton (Violon), Arnaud Condé (Flûte à bec), Natacha Gauthier (Viole de Gambe),
Léa Masson (Guitare)

0'47

Robert de Visée (1652-1730)

23. Tombeau de Francisque Corbet

Livre de guitarrre dédié au Roy, Paris, Bonneuil, 1682.
Léa Masson (Guitare), Natacha Gauthier (Viole de gambe)

3'20

Jean-Baptiste Lully

24. Chaconne des Harlequins

Pièces de luth et de théorbe, manuscrit arrangée par Robert de Visée,
copie de Vaudry de Saizenay, Paris, 1699, Bibliothèque de Besançon, Ms. 279152 T.1.
Léa Masson (Théorbe)

2'00

25. Bel Tempo Che vola

La Mascarade de Versailles, entrée reprise du *Bourgeois Gentilhomme*,
LWV 36, BNF, Ms. VM6-4.
Lili Aymonino (Soprano), Marco Angioloni (Ténor), Natacha Gauthier (Viole de gambe),
Arnaud Condé (Flûte à bec), Léa Masson (Guitare)

1'48

Lili Aymonino · Soprano

Marco Angioloni · Ténor

Louise Ayrton · Violon

Arnaud Condé · Flûte à bec et Basson

Natacha Gauthier · Viole de Gambe et Dessus de Viole

Julien Gourdin · Percussions

Léa Masson · Guitare et Théorbe, Direction musicale

Le Roi guitariste

Par Léa Masson

S'il est de notoriété publique que Louis XIV fut un danseur renommé et admiré, sa pratique assidue de la musique, et particulièrement de la guitare, reste moins connue du grand public. Pourtant, Voltaire nous le rappelle sous forme de boutade: «Il était né avec un esprit juste et sage; mais on ne lui apprit qu'à danser et à jouer de la guitare»¹.

Comme la majorité des enfants issus de la noblesse européenne, il est dès son plus jeune âge initié aux arts musicaux. Dans le bain culturel foisonnant de la cour, il reçoit une éducation aux confluences des trois nations latines: la France (par Louis XIII, son père), l'Italie (par Marie de Médicis, sa grand-mère ainsi que le Cardinal Mazarin, son parrain et éducateur dès 1646) et l'Espagne (par Anne d'Autriche, sa mère).

Après avoir commencé à 9 ans l'étude du luth auprès de Germain Pinel, il demande à poursuivre son apprentissage musical à travers le jeu d'un instrument qui représente à lui seul ces trois pays: la guitare.

L'influence d'Anne d'Autriche («*El sol de España y Reina de Francia*» selon les paroles du guitariste Luis de Briceño) n'est probablement pas étrangère à ce revirement. Plusieurs dames de sa suite étaient guitaristes²; et la régente fait venir à la cour en 1650 un Espagnol, Bernard Jourdan de la Salle, pour enseigner cet instrument au Dauphin.

Louis XIII, grand amateur de musique et de danse, fin musicien lui-même (il compose des airs, la musique du *Ballet de la Merlaison* en 1635, joue du tambour de basque, s'initie au luth, au violon et à

l'épinette³) semblait aussi s'adonner quelquefois au jeu de la guitare. Il en joue en public⁴ comme dans la sphère privée, jusqu'après la naissance du Dauphin⁵.

À 12 ans le jeune Louis XIV se prend de passion pour cet instrument, et on lui reproche même quelques incartades liées à des badineries guitaristiques qui semblaient occuper tout son jeune esprit⁶. Il en jouera jusque tard durant son règne, tout comme son père avant lui, s'illustrant tour à tour lors de concerts privés ou battant la guitare dans les entrées des ballets de cour.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, l'image de la guitare reste peu flatteuse: c'est un instrument populaire, étrange et étranger. Il est l'apanage de l'Espagnol ou du trivelin de la *commedia dell'arte*. Mais Louis XIV saura, par son choix, et par

l'invitation régulière de guitaristes virtuoses à sa cour, transformer cette image picaresque en une véritable mode, un âge d'or qui se poursuivra jusqu'après sa mort.

Gardons à l'esprit qu'au-delà des goûts personnels des monarques, les arts, sous Louis XIII et Louis XIV, jouent tant un rôle de divertissement qu'un rôle politique. Les modes musicales sont souvent les marques d'alliances ou de souhait de fédération entre les pays.

«Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits».⁷

1. Voltaire à Frédéric, prince royal de Prusse. Correspondance: année 1737, mars; Garnier, 1880, *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 34 p. 220.

2. C'est le cas notamment de Madame de Hautefort, cf. Jeanne Noël-Bonan, *La guitare en France au temps de Louis XIV* d'après les textes, Thèse de doctorat sous la dir. d'Édith Weber, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1988, p. 122.

3. Jean-François Solnon, «4. Louis XIII. Le roi musicien», *Le goût des rois De François Ier à Napoléon III*, Perrin, 2020, p.93-110.

4. Il est l'un des trois «Grenadins joueurs de guiterre» dans le *Grand bal de la Douairière de Billebahaut* (1626), mis en musique par Antoine Boësset cf. Jeanne Noël-Bonan, op. cité, p. 121.

5. «le Roi se portoit mieux, qu'il s'était fait faire le poil, et qu'il jouait de la guitare»: La Porte, *Mémoires*, Genève, s. d., décembre 1642, p. 216.

6. «les premiers jours que le Roi entra au conseil, comme il s'y ennuyait assez souvent [...] il lui (le frère de Mme de Motteville) dit d'entrer et de le suivre [...] soit pour lui parler d'un dessein de ballet, pour accorder sa guitare ou lui dire quelque bagatelle» Madame de Motteville, *Mémoires*, Amsterdam, Changuion, 1729, Vol. IV, p. 363.

7. Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, texte présenté par Pierre Goubert, Paris, Imprimerie nationale, Collection Acteurs de l'Histoire, 1992, p. 133-136.

En marge de cette dimension politique, la figure du Roi David — dont la harpe revêt dès le XVI^e siècle un symbolisme majeur⁸ — inspire profondément Louis XIV qui en fait installer une représentation signée Domenico Zampieri dans ses appartements en 1665. Il se reconnaît probablement dans cette grande figure biblique du Roi musicien.

En prenant la guitare pour instrument de prédilection, il réunit ces différentes aspirations: présenter l'image d'un Roi apollinien qui charme et vainc ses ennemis, qui maintient l'harmonie des royaumes chrétiens, et qui gagne l'affection du peuple en s'en rapprochant par ses goûts esthétiques. Il fait de l'instrument polyvalent et voyageur qu'est la guitare, un véritable trait d'union social, culturel et politique.

Le parcours musical que vous allez entendre retrace l'histoire de la guitare en France au XVII^e siècle à travers les oreilles du jeune Louis XIV et de ses parents qui lui en ont transmis le goût. J'ai souhaité présenter autant la guitare dans son rôle soliste que dans son rôle premier d'accompagnateur de la danse et de la voix; le complétant parfois de son cousin — prisé par les guitaristes de l'époque — le théorbe.

Entourée d'une équipe musicale et technique qui a su partager — et plus encore, nourrir — mon affection pour la vivacité poétique du répertoire guitaristique du XVII^e siècle, nous vous invitons à découvrir dans ce programme musical «à sauts et à gambades»⁹ la triple influence musicale latine qui a bercé l'éducation du jeune Louis XIV, et qu'il fera fructifier artistiquement tout au long de son règne.

The Sun-kissed guitar

By Léa Masson

While it is common knowledge that Louis XIV (1638-1715) was a renowned and admired dancer, his assiduous practice of music, and in particular the guitar, remains less well-known to the general public. However, Voltaire (1694-1778) reminds us of this in the form of a pleasantry: “He was born with a fair and wise mind; but he was only taught to dance and play the guitar”.

Like most children from European nobility, he was introduced to the musical arts from a very young age. In the court's rich cultural milieu, he received an education at the confluence of the three Latin nations: France (through Louis XIII, his father), Italy (through Maria de' Medici, his grandmother, and Cardinal Jules Mazarin, his godfather and educator from 1646) and Spain (through Anne of Austria, his mother).

After starting to study the lute with Germain Pinel (c. 1600-1661) at the age of 9, he decided to continue his musical training by learning to play an instrument that represents all three countries: the guitar.

The influence of Anne of Austria (“El sol de España y Reina de Francia” in the words of the guitarist Luis de Briceño (c. 1581-c. 1646)) is probably not unrelated to this change. Several ladies in her retinue were guitarists, and in 1650 the regent invited a Spaniard, Bernard Jourdan de la Salle, to the court to teach the instrument to the Dauphin.

Louis XIII, a great lover of music and dance, and a fine musician himself (he composed airs, the music for *Le Ballet de la Merlaison* in 1635, played the *tambour de basque*, and learnt the lute, the violin and the spinet) also seemed to sometimes indulge in playing the guitar. He played

8. Dominique Vinay, «Le symbolisme politique de David à la harpe dans le Penser du Royal Mémoire de Guillaume Michel (1518)», *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 2005, n. 17, pp. 123-151.

9. Michel de Montaigne, *Essais*, III, 9.

it in public and in private until after the birth of the Dauphin.

At the age of 12, the young Louis XIV developed a passion for this instrument, and he was even reproached for some escapades involving guitaresque frivolities that seemed to occupy his youthful mind entirely. He would continue to play it well into his reign, just like his father before him, performing in private concerts or strumming the guitar in the entrées of court ballets.

In the first half of the 17th century, the guitar had a rather unflattering reputation: it was a popular, foreign, and somewhat curious instrument, often associated with Spaniards or with characters like Trivelin from the *commedia dell'arte*. Yet Louis XIV, through his personal embrace of the instrument and his frequent invitations to virtuoso guitarists to court, transformed this rustic, theatrical image into a refined cultural trend — ushering in a golden age that endured well beyond his reign.

Let us keep in mind that beyond the personal tastes of the monarchs, the arts, under Louis XIII and Louis XIV, served not only as a form of cultural expression

but also played a political role. Musical trends were often signs of alliances or a manifestation of a desire for unity between countries.

“This culture of amusement, which allows those at court to share an agreeable familiarity with us, moves and delights them more than words can express. As for the people, they enjoy the spectacle, which is ultimately always intended to please them; and all our subjects, in general, they are thrilled to see that we take pleasure in what they appreciate, or in what they do best. Consequently, we win their hearts and minds — sometimes more powerfully, perhaps, than through rewards and acts of generosity.”

Beyond this political dimension, the figure of King David — whose harp had been a major symbol since the 16th century, profoundly inspired Louis XIV, who had a representation by Domenico Zampieri (1581-1641) installed in his apartments in 1665. He probably recognised himself in this great biblical figure of the musician king.

By making the guitar his instrument of choice, he brought together these different aspirations: presenting the image of an Apollonian king who charms and defeats

his enemies, who maintains the harmony of the Christian kingdoms, and who wins the affection of the people by bonding with them through his aesthetic tastes. He turns the guitar, a versatile and traveling instrument, into a valid social, cultural, and political connection.

The musical journey you are about to embark upon retraces the history of the guitar in 17th-century France through the ears of the young Louis XIV and his parents, who passed on a love of the instrument to him. I wanted to present the guitar both in its role as a soloist

and in its primary role as an accompaniment to dance and the voice, sometimes complementing it with its cousin, the theorbo, which was popular with guitarists of the time.

Surrounded by a musical and technical team who have not only shared — but more than that, nurtured — my affection for the poetic liveliness of the 17th-century guitar repertoire, we invite you to discover in this musical programme, by “leaps and bounds”, the triple Latin musical influence that shaped the young Louis XIV's education, and which he would artistically cultivate throughout his reign.

Desembarca en Bordeaos, el Sol de España

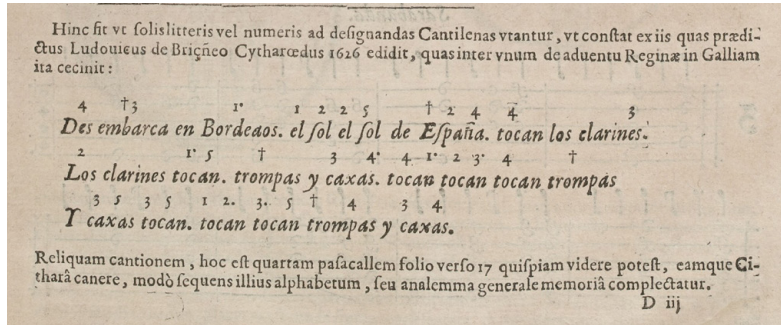
Par Léa Masson

Le 9 novembre 1615, Anne d'Autriche — infante d'Espagne — pose le pied pour la première fois sur le sol français¹. Depuis quelques mois, son union avec Louis XIII a été officialisée à Burgos par procuration, et la célébration officielle de leur mariage se prépare. Toute sa suite — une centaine de dames espagnoles — l'accompagne.

Cette entrée triomphale est décrite en chanson dans la première méthode pour la guitare à cinq chœurs publiée en France en 1626 par Luis de Briceño² [piste 2]. Notée de manière extrêmement sommaire par un système codifié de chiffres correspondant à des positions d'accords, son exemple est

néanmoins assez marquant pour être cité par Marin Mersenne dans son quatrième tome de *Harmonicorum instrumentorum*³, publié en 1636.

À ce moment, la guitare baroque « *de cinco ordenes* »⁴ connaît déjà un répertoire grandissant ailleurs en Europe. Elle prend son origine en Espagne dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁵ et gagne très vite l'Italie⁶ où elle devient l'instrument d'accompagnement privilégié des mélodies populaires et des danses. Après tout, une partie de l'Italie au XVI^e siècle (le duché de Milan, le royaume de Naples et le royaume de Sicile) est encore gouvernée depuis Madrid⁷.



Marin Mersenne, *Harmonicorum instrumentorum libri IV*, Paris, Baudry, 1636

1. Marie-Claude Canova-Green, « L'équivoque d'une célébration : les fêtes du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche à Bordeaux (1615) », *Dix-septième siècle*, 2004/1 n° 222, 2004, p.4.

2. Luis de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, Ballard, 1626.

3. Marin Mersenne, *Harmonicorum instrumentorum libri IV*, Paris, Baudry, 1636.

4. « à cinq chœurs », désignant les cinq cordes doubles de l'instrument, par opposition aux quatre cordes doubles de la guitare renaissance : Juan Carlos Amat, *Guitarra Española de cinco ordenes*, Barcelona, ca 1590.

5. Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna, Juan de Leon, 1555.

6. Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola*, Florence, Christofano Farencotti, 1606.

7. Muto Giovanni, Marin Brigitte. Pouvoirs et territoires dans l'Italie espagnole, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 45 N°1, Janvier-mars 1998. Pouvoirs et sociétés en Italie XVI^e-XX^e siècles. pp. 42-65.

Notés sous forme d'*alfabeto*⁸, les accords sont rapidement assimilables et permettent la diffusion rapide d'un répertoire de tradition orale, au travers de compendiums qui prennent la forme d'aide-mémoires.

À la cour de France, la musique italienne a déjà largement sa place, principalement à travers la musique pour luth. C'est l'instrument emblématique de la noblesse, et ce depuis le règne de François Ier, qui fit venir des musiciens comme Alberto da Ripa, dont Ronsard vantera les mérites. Sous le règne de Louis XIII, le luth⁹ est encore largement employé.

Le début du XVII^e siècle voit se développer un nouveau genre musical, l'air de cour, qui se structure autour de deux médiums de diffusion, l'un choral (à trois, quatre ou cinq parties, parfois soutenu de basse-continue), et l'autre, structuré autour d'un chanteur soliste accompagné

d'un instrument polyphonique (généralement ledit luth), nouvelle forme qui vient changer le paradigme compositionnel [piste 4]. Antoine Boësset, qui succède à son père dans sa charge de maître de la musique de la reine¹⁰ en 1617, sera une des figures majeures de l'air de cour en ce début de siècle.

Si le luth reste donc l'instrument complet par excellence, capable à la fois de réaliser des parties polyphoniques, et d'accompagner la voix; la guitare gagne nettement en popularité avec l'arrivée d'Anne d'Autriche, infante d'Espagne, à la cour de France.

Les compositeurs, portés par les goûts royaux et cette mode hispanisante naissante, s'approprient culturellement¹¹ les mélodies espagnoles et « *tonos humanos* »¹² (dont on trouve déjà certaines traces dans les réductions pour luth et voix publiées par Gabriel Bataille

dès 1609 soit six ans avant l'alliance franco-espagnole¹³).

La méthode de Luis de Briceño, (précédemment citée), compile des pièces originales se mélangeant à des airs populaires connus et des *tonos* de la fin de la Renaissance¹⁴.

À peine quelques années plus tard, on sort des presses des airs de cour en français, italien, espagnol et même gascon [piste 10], accompagnées par la guitare (tout est noté en tablature française — système plus descriptif et moins synthétique que l'*alfabeto* — s'adaptant aux modes de lecture des musiciens et amateurs français de l'époque). Elles sont compilées par Étienne Moulinié dans son troisième livre d'airs de cour avec accompagnement de luth et de guitare publié chez Ballard en 1629¹⁵. Deux ans plus tôt, Moulinié est engagé comme maître de la musique de

Gaston d'Orléans, frère du roi. Il se trouve à la tête d'une quinzaine de musiciens, dont huit chanteurs, un violiste et deux luthistes¹⁶.

Moulinié conservera ce poste et cette fonction jusqu'à la mort de Monsieur en 1660.

Il est à noter que certains des airs en question seront largement diffusés au-delà des impressions originales; notamment l'air *Quando borda el campo verde* [piste 6] dont on trouve la trace dans au moins deux sources manuscrites supplémentaires publiées dans le courant du XVII^e siècle¹⁷. Le poème de cet air est légèrement modifié dans les versions manuscrites et ne fait pas référence aux noces d'Anne d'Autriche et de Louis XIII, à la différence de la version de Moulinié. L'air *Seguir più non Voglio* [piste 15] n'est pas en reste¹⁸, tout comme l'emblématique duo *Espagnol*

8. un alphabet pour lequel chaque lettre correspond à une position d'accord.

9. le luth dit « renaissance », c'est à dire à 6 chœurs accordés en quarts et tierce centrale (luths dit « en sol » ou « en la », parfois agrémentés de basses supplémentaires allant jusqu'à 10 à partir de 1600 comme c'est le cas dans le recueil d'Antoine Francisque, *Le Trésor d'Orphée*, Paris, Ballard, 1600).

10. Oliver Mallick, *Au service de la reine. Anne d'Autriche et sa maison (1616-1666)*, Paris, Cour de France.fr, 2016.

11. Ana Beatriz Mujica, *Les airs de cour en espagnol du Second livre d'airs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille (Paris, 1609) : Un cas de transfert culturel ?*, dir. Philippe Canguilhem, Toulouse, Université de Toulouse 2 — Jean Jaurès, 2019

12. désignant alors les chants profanes en Espagne, par opposition aux « *tonos divinos* », chants sacrés.

13. Gabriel Bataille, *Second livre d'airs de différents auteurs*, Paris, Ballard, 1609.

14. Gérard Rebours, « *Espagnol, je te supplie* », *Briceño sur la sellette*, <http://g.rebours.free.fr/articles/espagnol--briceno.pdf>, 2006, rev. 2020.

15. Étienne Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, Troisième Livre, Paris, Ballard, 1629

16. Catherine Massip, « Le mécénat musical de Gaston d'Orléans », *L'âge d'or du mécénat*, 1598-1661, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 383-391.

17. *Recueil de pièces vocales et instrumentales*, Paris, BNF, RES VMD MS-49; *Recueil de pièces et accompagnements en tablature italienne alphabétique de guitare*, Paris, BNF, RES VMC MS-155.

18. Présent dans ce manuscrit : Angelo Notari, *Musique Manuscrite*, Londres, The British Library, GB-Lbl, Add. 31440.

je te supplie¹⁹ [piste 8]. Ce duo figure une querelle enflammée et humoristique qui parodie les tensions toujours existantes entre la France et l'Espagne, ici personnifiées par une Dame française repoussant les avances insistantes d'un fier *Caballero*.

L'emploi progressif de la guitare baroque en France ne se fait pas sans raison. Cet instrument offre aux musiciens des possibilités de jeu multiples: tantôt *rasgueado* ou *battuto* (en accords), pour rythmer les danses; en jeu *luthé* pour réaliser des contrepoints plus fins; ou même en *campanella* pour réaliser des gammes arpégées.

Louis XIII, malgré ses réticences vis-à-vis des mœurs espagnoles qui envahissent la cour entre 1615 et 1619 (il fera renvoyer la suite complète des dames de compagnie de son épouse fin 1618²⁰), succombera finalement aux charmes de cet instrument versatile. Lui-même jouait de la guitare, et

certain musicologues avancent l'hypothèse selon laquelle Luis de Briceño aurait pu être son professeur²¹.

Dans les dernières années de vie de Louis XIII, le Cardinal Mazarin fait venir d'Italie plusieurs musiciennes jouant, entre autres, de la guitare, afin de servir Anne d'Autriche. C'est le cas d'Anna Vittoria Pardi²².

D'autres guitaristes italiens, tels Giovanni Paolo Foscari (dont la *Pavaniglia con parti varie* en style luthé [piste 3] introduit ici un air de cour de Boësset), feront séjour dans la capitale française. Ce compositeur, l'un des plus prolifiques pour l'instrument sur cette première partie du XVII^e siècle, passe du service de l'Archiduc Albert à Bruxelles en 1621 à celui de Charles de Lorraine, duc de Guise, membre de la branche cadette de la famille ducal de Lorraine, puis à celui du duc de Lionne, à Paris en 1647²³. Il quittera la France fin

avril 1649²⁴ pour prendre un poste auprès d'un certain Dietro Roncalli en Italie.

Le même cardinal Mazarin convie en 1640 Tiberio Fiorilli, membre de la *commedia dell'arte*, devenu célèbre en incarnant Scaramouche. Ce personnage burlesque se trouve à mi-chemin entre celui, italien, des *zanni* — valet bouffon ingénieux — et celui, espagnol, du *capitán* — soldat fanfaron et couard. Entre Italie, Espagne, et France, son attribut est naturellement la guitare.

Le tout jeune Louis XIV est fasciné par ce personnage haut en couleur qui est accompagné d'un chien, et d'un perroquet perché sur la tête de son instrument de musique favori²⁵. Scaramouche accompagne ses pitreries de musique et ravit les oreilles du petit monarque.

L'enfance de Louis XIV est marquée par une éducation musicale et artistique que

importante et particulièrement soutenue par la suite d'Anne d'Autriche ainsi que par le cardinal Mazarin son éducateur.

Après quelques années d'initiation au luth, une fantaisie lui vient. Non, il ne fera plus de luth, il lui préfère la guitare. Sont-ce les dames de compagnie d'Anne, les souvenirs de son père, ou bien sa rencontre avec Tiberio Fiorilli qui ont fait basculer ses rêves musicaux? Toujours est-il que ce souhait est écouté: on fait venir Bernard Jourdan de la Salle, gentilhomme espagnol, en 1650, pour lui enseigner l'instrument en question. Ce natif de Sanlúcar de Barrameda gardera la charge de professeur de guitare du Roi jusqu'à son décès en 1695 (charge qui sera alors transmise à son fils Anne-Louis Jourdan de la Salle²⁶). Malheureusement, aucun écrit musical de sa main ne nous est encore parvenu.

19. que l'on retrouve aussi chez Louis Dupille, *Tablature de guitare*, Paris, Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 2344

20. Pierre Lefebvre, « Comment Anne d'Autriche devint femme, (25 janvier 1619) d'après le Journal d'Héroard et les relations des Ambassadeurs », *Histoire des Sciences médicales*, 1991, vol. 25, n°3, p. 186.

21. Jeanne Noël-Bonan, *op. cit.*, p. 99.

22. *Ibidem*, p. 106.

23. *Ibidem*, p. 105.

24. Giovanni Paolo Foscari, *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola* (1640), édition critique par Monica Hall, <https://monicahall.co.uk/wp-content/uploads/2012/03/foscarinicomplete.pdf>, 2012.

25. Angelo Constantini, *La vie de Scaramouche; réimpression de l'édition originale (1695), avec une introduction et des notes, par Louis Moland*, Paris, Bonnassies, 1876, p. 72.

26. *Secrétariat de la Maison du Roi, 14 mars 1695*, f° 38v, série O.1 39, p. 141. « Retenue de joueur de guitare du Roy, pour le Sr de la Salle — Ayant regard aux services que feu Bernard Jourdan de la Salle nous a rendu depuis l'année 1650 que nous le choisismes pour nous enseigner à jouer de la guitare, nous avons bien voulu, en cette considération, conserver lad. charge à Louis Jourdan de la Salle, son fils. »



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Attribué à Jean Lepautre, Portrait en médaillon de Tiberio Fiorilli, dit Scaramouche, eau forte, Paris, Ballard, 1657.

L'appétence du Dauphin pour la guitare et sa musique paraît cohérente, puisqu'elle s'articule parfaitement avec l'un de ses passe-temps favoris: c'est un instrument idéal pour l'accompagnement de la danse, discipline dans laquelle il excelle.

C'est aussi un attribut du théâtre, l'outil de l'acteur chantant, léger, transportable, polyphonique, capable des plus grandes finesses comme des sonorités les plus tapageuses.

Les guitaristes sont nombreux à se produire à la cour de France, et ils nous laissent des publications, tantôt imprimées, tantôt manuscrites. Francesco Corbetta sera l'un des interprètes les plus emblématiques de la période. Il voyage régulièrement et se produit dans toute l'Europe. Après s'être établi à Paris en 1654²⁷, il fait une première apparition documentée à la cour en 1656 (semble-t-il à la demande de Mazarin) en composant et interprétant une des entrées de la *Mascarade de la galanterie du temps*, aux côtés de «*Mademoiselle de la Barre*,

La Signora Anna, Bargerotti, [Corbetti], *Les deux la Barre, frères, & les petits Violons*»²⁸.

Compositeur prolifique, il nous lègue de nombreux recueils de pièces pour guitare seule dans lesquels il fait la part belle aux danses [piste 5], et aux thèmes favoris du temps (notamment les *Folies d'Espagne* [piste 7]). Il dédie un livre de guitare au Roi de France en 1674, contenant des solos et, fait plus rare, des duos de guitare.

Son décès, survenu en 1681, est largement documenté dans le *Mercure Galant*²⁹. Son élève, le guitariste et compositeur Rémy Médard, y livre une épithète dithyrambique:

« Cy gist l'Amphion de nos jours,
Francisque, cet homme si rare,
Qui fit parler à la guitarre
Le vrai langage des Amours.

Il gagna par son harmonie
Les cœurs des Princes & des Roys,
Et plusieurs ont crû qu'un Génie
Prenoit le soin de conduire ses doigts

27. Monica Hall, Francesco Corbetta — The Best of All, A study of his life and works, <https://monicahall.co.uk/wp-content/uploads/2020/07/corbetta-section-i-2020-p.1-161revised.pdf>

28. *La galanterie du temps, mascarade*, Paris, R. Ballard, 1656, p. 8, BNF, YF-234.

29. *Le Mercure Galant*, Par le Sieur Donneau de Vizé, Paris, Avril 1681, p. 127-133.

Passant, si tu n'as pas entendu ces
merveilles,
Apprens qu'il ne devoit jamais finir son sort,
Et qu'il auroit charmé la Mort,
Mais, hélas ! par malheur elle n'a point
d'oreilles. »

Robert de Visée compose un tombeau en son honneur³⁰ [piste 22].

D'autres Italiens s'illustrent à la cour, c'est le cas notamment d'Angelo Michele Bartolotti. Tout comme Corbetta, ses talents et sa virtuosité lui permettent de voyager régulièrement. Après un début de carrière à Florence, où il publie en 1640 un premier livre de guitare³¹, Bartolotti fait partie d'un groupe de musiciens et d'acteurs italiens invités à la cour de la reine Christine de Suède. Des documents attestent de son emploi comme théorbiste

entre le 30 novembre 1652 et le 12 juillet 1654³². Il publie probablement son second livre³³, dédié à cette reine, circa 1655 [pistes 11 à 14].

La reine Christine fait un passage dans la capitale française en 1656³⁴, et y restera jusqu'en 1658. Bartolotti, lui, semble rester à Paris passée cette date. Il fait partie des « musiciens italiens du cabinet de sa Majesté [le Roi Louis XIV] » en 1664³⁵. Il publie en 1679 une méthode de basse-continue appliquée au théorbe, à Paris, chez Ballard³⁶.

Outre ces trois livres largement distribués, on retrouve de nombreuses pièces manuscrites (signées tour à tour Angelo Mikielo, Mikielangelo³⁷, ou Angelo Michele³⁸) pour la guitare, comme pour le théorbe [piste 16].

Comme Bartolotti, et dans cette tradition de musiciens poly-instrumentistes encore assez prégnante au XVII^e siècle, les guitaristes jouent souvent d'autres instruments à cordes pincées, particulièrement le théorbe³⁹. Cet instrument privilégié de l'accompagnement du chant est accordé « en la », en France, tout comme la guitare, ce qui rend le passage d'un instrument à l'autre aisé. Les Français s'approprient très rapidement cet instrument venu d'Italie qui devient un incontournable du continuo dans l'orchestre et la musique de chambre.

Sur la seconde moitié du XVII^e siècle, la mode de la guitare — comme celle du théorbe qui la complète — s'est alors répandue comme une trainée de poudre ; on pratique plus couramment ces instruments dans les cercles de la noblesse, pour accompagner notamment l'air de cour qui n'existe plus vraiment sous sa forme chorale.

Gabriel de Rochechouart, marquis de Mortemart — qui fut, entre autres, premier gentilhomme de la Chambre de Louis XIII et nommé gouverneur de Paris par Louis XIV en 1669 — semble s'adonner au passe-temps de la composition, et nous lègue justement quelques airs de cour en français⁴⁰, ainsi qu'un en italien. Ce dernier semble avoir eu assez de succès pour nous parvenir en version théorbe et voix⁴¹ [piste 17], ainsi que pour guitare seule⁴².

Ces deux instruments sont par ailleurs enseignés de plus en plus naturellement aux jeunes filles de haut lignage (on en a un témoignage avec le livre de théorbe composé par Charles Hurel et dédié à Marie Duport de la Balme⁴³ [piste 9]).

Mais, là où la guitare et le théorbe prendront leur place d'honneur — comme continuistes et sous le regard la cour toute entière — sera sans nul doute dans l'œuvre de celui qui deviendra le surintendant de

30. Robert de Visée, *Livre de guittarre dédié au Roy*, Paris, Bonneuil, 1682.

31. Bartolotti, Angelo Michele, *Libro di chitarra spagnola*, Firenze, 1640.

32. Dans Angelo Michele Bartolotti — *Prince of the Muses*, Monica Hall, Rev. 2013, <https://monicahall.co.uk/wp-content/uploads/2012/03/bartolotticompleteoct2013.pdf>

33. Angelo Michele Bartolotti, *Secondo libro di chitarra*, Rome, c.1650.

34. Jeanne Noël-Bonan, *op. cité*, p. 90.

35. Marcelle Benoît, *Musiques de Cour, 1661-1733, Chapelle, Chambre, Ecurie*, Paris, Picard, 1971, 554 p. 11.

36. Angelo Michele Bartolotti Bolognese, *Table pour apprendre facilement à toucher le theorbe sur la basse-continuë*, Paris, Ballard, 1679.

37. Ms. *Pièces pour guitare à 5 cordes, 3 pièces pour luth à 11 cordes en tablature française, et 7 pièces diverses en notation ordinaire*, ca. 1690, Paris, BNF-Musique, VM7-675.

38. Ms. *Sammlung von Lautentabulaturen von verschiedenen Komponisten*, Vienne, ÖNB, Mus.Hs.17706.

39. Jeanne Noël-Bonan, *op. cité*, p. 428.

40. *Recueil d'airs de cour et d'airs à boire à 1 voix et basse ou à 2 voix*. — Ms. de 2 mains différentes, Daté p. 286 : 1659. p. 291 : 1661, Paris, BNF, RES VMA MS-854.

41. *Lady Ann Blount Songbook*, Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 1041.

42. *Tablatures de Guitare*, Manuscrit, Paris, BNF, RES-1402.

43. *Tablature de luth et de théorbe*, ca. 1675, New York, Pierpont Morgan Library, Ms PLM 17524 BDG.

la musique du roi en 1661 : l'immense Jean-Baptiste Lully.

Lully commence lui-même sa pratique de la musique à travers celle de la guitare :

« Lulli [...] témoignait de la reconnaissance pour ce bon Moine, qui lui donna le premier quelques leçons de Musique, & lui apprit à jouer de la guitare. C'étoit ce que le bon homme Cordelier sçavoit. Lulli commença par cet instrument; & la guitare plus à la mode qu'aucun autre en Italie, & celui dont on y joue le mieux, fut celui qu'il connut d'abord. Il conserva le reste de sa vie de l'inclination à en jouer. »⁴⁴

Ces points communs avec le roi — ils sont tous deux fins danseurs et de surcroît guitaristes — ont probablement inspiré la plume de Lully. On retrouve dans son œuvre (particulièrement ballets et comédies-ballets [piste 24]) de nombreuses

entrées faisant référence à des « concerts de guitares »⁴⁵, ou clairement accompagnées par des guitares, comme c'est le cas du Concert espagnol issu du Ballet des Muses⁴⁶ [Piste 21]. Dans cette mascarade, Louis XIV fait partie des « Espagnols qui dansent »⁴⁷, et les croquis des costumes qui nous sont parvenus figurent clairement l'emploi de castagnettes⁴⁸.

Lully s'adonne aussi au genre de l'air de cour, qui prend — sous sa forme pour dessus et basse continue — une ampleur manifeste sur cette seconde partie de XVII^e siècle.

Il emploie ce type d'écriture notamment pour les intermèdes chantés des ballets et églogues en musique (par exemple dans le récit d'Iris extrait de la *Grotte de Versailles*⁴⁹ [Piste 20]).

Le théorbe, venu d'Italie dans une temporalité conjointe à celle de la guitare (et souvent dans les bagages des guitaristes italiens), est devenu en France l'instrument de prédilection de l'accompagnement non seulement de ces airs de cour, mais plus généralement de la voix soliste dans son caractère théâtral et récitant [Piste 18].

« De tous les instrumens, ceux qui sont à présent le plus en usage, pour soutenir la Voix, c'est le Clavecin, la Viole, & le Théorbe [...]: la Viole mesme & le Clavecin, n'ont point de grace, ny la commodité qui se rencontre dans le Theorbe, qui est propre pour accompagner toutes sortes de Voix... »⁵⁰

C'est le Français Robert de Visée, maîtrisant la guitare comme le théorbe, qui saura faire la synthèse des trois influences, française, italienne et espagnole.

Il fait publier deux livres de guitare⁵¹ ainsi qu'un livre de pièces de théorbe mises en dessus et basse⁵². Par ailleurs de nombreux manuscrits⁵³ attestent de ses talents d'arrangeur qui font la part belle aux pages les plus célèbres de Lully [Pistes 19 et 23].

Si Robert de Visée a déjà eu l'occasion de se produire plusieurs fois à la cour avant 1682 — et occupe probablement les fonctions de maître de guitare du roi dès les années 1680 — il n'obtiendra de titre de musicien de la chambre du roi qu'à partir de 1709, puis de maître de guitare du roi après le décès de Anne-Louis Jourdan de la salle en 1719, soit quatre ans après le décès du Roi guitariste⁵⁴.

Arrivée en France depuis l'Espagne, puis par l'Italie au tout début du XVII^e siècle, la guitare a gagné progressivement le cœur des monarques; ses lettres de noblesses sous la plume de Jean-Baptiste Lully et son rayonnement entre les mains du Roi Soleil.

44. Lecerf de la Vieville, *Comparaison de La musique Italienne et de la musique Française*, Bruxelles, c. 1705, p.183-184, in Gérard Rebours, « Lully Guitariste », *Les Cahiers de la Guitare*, n° 38, 1991, révision 2020, <http://g.rebours.free.fr/articles/lully-guitariste.pdf>

45. Ms. *Basse continue des Ballets de M.r de Lully*, Benoit Colombier, Paris, ca 1687, Paris, BNF, RES VMA MS-1433, p. 128

46. Jean-Baptiste Lully, *Ballet des muses, dansé devant le Roy à St Germain en Laye en 1666*, Paris, BNF, Ms. MUS-883, VM6-1 (6), RES F-521.

47. Isaac de Benserade, *Ballet des Muses [Texte imprimé]. Dansé par Sa Majesté à son chasteau de S. Germain en Laye, le 2. décembre 1666*, Paris, Ballard, 1666.

48. Henri Gissey, *Costume d'un Espagnol dans la mascarade espagnole du « Ballet des Muses »*, Plume et encre noire, lavis et aquarelle, rehauts d'or, 1666, Paris, Collections du Louvre, 1643 DR/ Recto, vol. 1 p. 14.

49. Jean-Baptiste Lully, *La Grotte de versailles, Églogue en musique représenté en 1668*, LWV 39.

50. Bertrand de Bacilly, *Traité de la méthode ou Art de bien chanter*, Paris, G. de Luyne, 1671, p. 17-18.

51. Robert de Visée, *Livre de guitare dédié au roi*, Paris, l'auteur, Bonneuil, 1682; *Livre de pièces pour la guitare dédié au roi*, Paris, Bonneuil, 1686.

52. Robert de Visée, *Pièces de théorbe et de luth mises en partition, Dessus et basse*, Paris, Bélanger, Hurel, 1716.

53. Dont le manuscrit Vaudry de Saizenay, bien connu des luthistes : *Pièces de luth et de théorbe, manuscrit, copie de Vaudry de Saizenay*, Paris, 1699, Bibliothèque de Besançon, Ms. 279152 T.1 mais aussi, plus tardif et magnifiquement calligraphié Ms. *Recueil d'airs de guitare*, Lubertus van Gerrevink, c. 1735, Paris, BNF, RES F-844; entre autres...

54. Marie Demeilliez, Frédéric Michel, Thibaut Roussel, « Documents inédits pour une biographie de Robert de Visée », *Bulletin de la Société française de luth*, *Le Joueur de luth*, 2025, pp.11-25.

En cette fin de XVII^e siècle, qu'est-il advenu d'elle sur son sol natal? Après une quasi absence de publications espagnoles pour la guitare pendant plusieurs décennies⁵⁵, un certain Gaspar Sanz publie en 1674 une méthode⁵⁶. Son succès retentissant relancera la production musicale pour guitare dans le pays⁵⁷.

Dans le second livre de cette méthode se trouve une page dédiée à des «*Clarines y trompetas*» [Piste 1] lesquelles ne sont pas sans rappeler celles qui accueillaient

Anne d'Autriche à son arrivée à Bordeaux presque soixante ans auparavant.

La boucle est bouclée.

Le rayonnement de la guitare en France s'éteindra progressivement après une période galante splendidement mise en scène par le peintre Antoine Watteau. Mais son histoire ne s'arrête pas là, et elle renaîtra un demi-siècle plus tard — à travers une révolution française qui sera aussi la sienne, sur le plan de la facture — prête à vivre un nouvel âge d'or: la Guitaromanie.

Desembarca en Bordeaos, el Sol de España

By Léa Masson

On 9 November 1615, Anne of Austria — Infanta of Spain — set foot on French soil for the first time. A few months previously, her marriage to Louis XIII had been formalised in Burgos by proxy, and preparations were being made for the official celebration of their wedding. She was accompanied by her entire retinue — around one hundred Spanish *damas*.

This triumphant arrival is described in song in the first method for guitar with five *ordenes* (courses) published in France in 1626 by Luis de Briceño [track 2]. Noted in an extremely summary manner by a codified system of numbers corresponding to chord positions, his example is nevertheless striking enough to be cited by Marin Mersenne (1588-1648) in his fourth volume of *Harmonicorum instrumentorum*, published in 1636.

At that time, the baroque guitar “de cinco ordenes” already had a growing repertoire elsewhere in Europe. It originated in Spain in the second half of the 16th century and quickly spread to Italy, where it became the preferred accompanying instrument for popular melodies and dances. After all, part of Italy in the 16th century (the Duchy of Milan, the Kingdom of Naples and the Kingdom of Sicily) was still governed from Madrid.

Written in *alfabeto* notation¹, the chords are quickly grasped and allow for the rapid spread of a repertoire rooted in oral tradition, through compendiums that serve as memory aids.

Italian music already had a prominent place at the French court, mainly through lute music. The lute was the emblematic instrument of the nobility, and had been since the reign of Francis I, who brought

55. En tout cas depuis le manuscrit de Antonio de Santa Cruz, *Livro donde se veran Pazacalles de los ocho tonos*, ca 1633, Madrid, BNE, M/2209.

56. Gaspar Sanz, *Instruccion de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1674, Madrid, BNE, M/160.

57. Jeanne Noël-Bonan, *op. cit.*, p. 397.

1. A 17th century system using letters to indicate chords

in musicians such as Alberto da Rippa (c. 1500-1552), whose merits were praised by Ronsard. During the reign of Louis XIII, the lute was still widely used.

The beginning of the 17th century saw the development of a new musical genre, the *air de cour*, which was structured around two means of dissemination, one choral (in three, four or five parts, sometimes accompanied by *basso continuo*), and the other structured around a solo singer accompanied by a polyphonic instrument (usually the lute), a new form that changed the compositional paradigm [track 4]. Antoine Boësset (1587-1643), who succeeded his father as the Queen's Master of Music in 1617, was to become one of the major figures of the *air de cour* at the beginning of the century.

While the lute remained the ultimate all-round instrument, capable of both polyphony and voice accompaniment, the guitar gained significantly in popularity with the arrival of Anne of Austria, Infanta of Spain, at the French court.

The composers, influenced by royal tastes and this emerging Hispanic fashion, culturally appropriated Spanish melodies

and “tonos humanos” (some traces of which can already be found in the reductions for lute and voice published by Gabriel Bataille (1574-1630) from 1609, six years before the Franco-Spanish alliance).

Luis de Briceño's method (mentioned above) combines original pieces with well-known popular tunes and late Renaissance *tonos*.

Just a few years later, *airs de cour* in French, Italian, Spanish and even Gascon [track 10] were coming out of the printing presses, accompanied by guitar (everything is notated in French tablature — a more descriptive and less synthetic system than the *alfabeto* — adapting to the reading habits of French musicians and amateurs of the time). They were compiled by Étienne Moulinié (1599-1676) in his third book of *airs de cour* with lute and guitar accompaniment, published by Ballard in 1629. Two years earlier, Étienne was hired as music master to Gaston d'Orléans (1608-1660) the king's brother. He was in charge of around fifteen musicians, including eight singers, a violist and two lutenists.

Moulinié retained this post and this role until the death of Monsieur in 1660.

It should be noted that some of the airs in question would be widely circulated beyond the original print run, notably the air *Quando borda el campo verde* [track 6], which can be found in at least two additional manuscript sources published during the 17th century. The poem of this air is slightly modified in the manuscript versions and does not refer to the wedding of Anne of Austria and Louis XIII, unlike Moulinié's version. The air *Seguir più non Voglio* [track 15] is not to be outdone, as is the emblematic *duo Espagnol je te supplie* [track 8]. This duet depicts a heated and humorous argument that parodies the ever-present tensions between France and Spain, in this case personified by a French *Dame* rejecting the insistent advances of a proud *Caballero*.

The gradual use of the baroque guitar in France is not without reason. This instrument offers musicians multiple playing possibilities: sometimes *rasgueado* or *battuto* (in chords), to give rhythm to dances; in lute style to achieve finer counterpoints; or even in *campanella* to produce arpeggiated scales.

Louis XIII, despite his reservations about the Spanish customs that were overwhelming the court between 1615 and 1619 (he had his wife's entire retinue of ladies-in-waiting dismissed at the end of 1618), finally succumbed to the charms of this versatile instrument. He himself played the guitar, and some musicologists put forward the hypothesis that Luis de Briceño may have been his teacher.

In the last years of Louis XIII's life, Cardinal Mazarin brought over several musicians from Italy to serve Anne of Austria, including guitarists such as Anna Vittoria Pardi.

Other Italian guitarists, such as Giovanni Paolo Foscari (c.1600-c.1647) (whose *Pavaniglia con parti varie* en style luthé [track 3] introduces an *air de cour* by Boësset), would spend time in the French capital. This composer, one of the most prolific for the instrument in the first part of the 17th century, went from the service in Brussels of Archiduc Albert d'Autriche (1559-1621) in 1621 to that of Charles de Lorraine, Duc de Guise (1571-1640), a member of the cadet branch of the ducal Lorraine family, then to that of the Duc de Lionne (1611-1671) in Paris in 1647. He

left France at the end of April 1649 to take up a post with a certain Dietro Roncalli in Italy.

In 1640, the same Cardinal Mazarin invited Tiberio Fiorilli (1608-1694), a member of the *commedia dell'arte* who had become famous for playing Scaramouche. This farcical character is halfway between the Italian *zanni* — an ingenious jester valet — and the Spanish *capitán* — a swaggering and cowardly soldier. Between Italy, Spain and France, the guitar naturally became his signature prop.

The very young Louis XIV was fascinated by this colourful character, who was accompanied by a dog and a parrot perched on top of his favourite musical instrument. Scaramouche accompanied his antics with music, which was a delight to the young monarch's ears.

Louis XIV's childhood was characterised by a significant musical and artistic education, which was particularly encouraged by Anne of Austria and her mentor Cardinal Mazarin.

After some years of studying the lute, his affections shifted. He would no longer

continue with the lute — the guitar now held his favour. Was it the influence of Anne's ladies-in-waiting, echoes of his father, or a chance meeting with Tiberio Fiorilli that transformed his dreams? Whatever the reason, his wish was granted: Bernard Jourdan de la Salle, a Spanish gentleman, was called for in 1650 to teach him the instrument in question. This native of Sanlucar de Barrameda would remain the king's guitar teacher until his death in 1695 (a position which was then passed on to his son Anne-Louis Jourdan de la Salle (1659-1719). Unfortunately, no musical work by him has survived.

The Dauphin's appetite for the guitar and its music seems coherent, as it dovetails perfectly with one of his favourite pastimes: it is an ideal instrument for accompanying dance, a discipline in which he excelled. It is also an attribute of the theatre, the tool of the singing actor, light, transportable, polyphonic, capable of the greatest subtleties as well as the most boisterous sounds. Many guitarists performed at the French court, and they have bequeathed us publications, sometimes printed, sometimes in manuscript form. Francesco Corbetta (c.1615-

1681) was one of the most emblematic performers of the period. He travelled regularly and performed throughout Europe. After settling in Paris in 1654, he made his first documented appearance at court in 1656 (apparently at the request of Mazarin) by composing and performing one of the entrées of the Mascarade de la galanterie du temps, alongside Mademoiselle de la Barre, La Signora Anna, Bargerotti, [Corbetti], Les deux la Barre, frères, & les petits Violons.

A prolific composer, he left behind numerous collections of pieces for solo guitar in which he gave pride of place to dances [track 5] and the favourite themes of the time (notably *Les Folies d'Espagne* [track 7]). In 1674, he dedicated a book of guitar music to the King of France, containing solos and, more unusually, guitar duets.

His death in 1681 is extensively documented in *Le Mercure Galant*. His student, guitarist and composer Rémy Médard, wrote a glowing epitaph:

« Cy gist l'Amphion de nos jours,
Francisque, cet homme si rare
Qui fit parler à la guitarre
Le vray langage des Amours.

Here lies the Amphion of our days,
Francisque, that rare soul of praise,
Who made the guitar sweetly sing
Love's true and tender whispering.

Il gagna par son harmonie
Les coeurs des Princes & des Roys,
Et plusieurs ont crû qu'un Génie
Prenoit le soin de conduire ses doigts

By harmony he won the hearts
Of Princes great and Kings of grace,
And many thought a spirit's touch
Guided his fingers to their place.

Passant, si tu n'as pas entendu ces
merveilles,
Apprens qu'il ne devoit jamais finir son sort,
Et qu'il auroit charmé la Mort,
Mais, hélas ! par malheur elle n'a point
d'oreilles. »

Bystander, if you have missed these marvels
rare, Know his bright fate was never meant to part ;
He would have even swayed Death's care
— But alas ! she lacks both ear and heart.

Robert de Visée (1652-1730) composed a *tombeau* in his honour [track 22].

Other Italians also distinguished themselves at court, notably Angelo Michele Bartolotti (1615-c.1682). Like Corbetta, his talent and virtuosity enabled him to

travel regularly. After starting his career in Florence, where he published his first guitar book in 1640, Bartolotti joined a group of Italian musicians and actors invited to the court of Queen Christina of Sweden (1626-1689). Documents attest to his employment as a theorbo player between 30 November 1652 and 12 July 1654. He probably published his second book, dedicated to the queen, around 1655 [tracks 11 to 14].

Queen Christina visited the French capital in 1656 and remained there until 1658. Bartolotti, however, seems to have remained in Paris after this date. He was one of the *musiciens italiens du cabinet de sa Majesté [le Roi Louis XIV]* in 1664. In 1679, he published a method of *basso continuo* applied to the theorbo, published by Ballard in Paris.

In addition to these three widely distributed books, there are numerous manuscripts (signed alternately Angelo Mikielo, Mikielangelo, or Angelo Michele) for the guitar, as well as for the theorbo [track 16].

Like Bartolotti, and in keeping with the tradition of multi-instrumentalists that remained widespread in the 17th

century, guitarists often played other plucked string instruments, particularly the theorbo. This instrument, especially favoured for accompanying the voice, was tuned in A in France—just like the guitar—making it easy to switch between the two. The French quickly adopted the theorbo from Italy, and it became a staple of the continuo in both orchestras and chamber music.

In the second half of the 17th century, the fashion for the guitar — like that for the theorbo, which complemented it — spread like wildfire; these instruments were more commonly played in aristocratic circles, particularly to accompany *airs de cour*, which no longer really existed in their choral form.

Gabriel de Rochechouart, Marquis de Mortemart (1600-1675) — who was, among other things, *gentilhomme de la Chambre* of Louis XIII and appointed governor of Paris by Louis XIV in 1669 — seems to have indulged in composition as a hobby, leaving us several *airs de cour* in French, as well as one in Italian. The latter seems to have been successful enough to be recorded in a version for theorbo and voice [track 17], as well as for solo guitar.

These two instruments were also increasingly taught to young girls of high birth (we have evidence of this in the theorbo book composed by Charles Hurel (active between 1665-1692) and dedicated to Marie Duport de la Balme [track 9]).

However, it was undoubtedly in the work of the man who would become the king's *surintendant de la musique du roi* in 1661, the great Jean-Baptiste Lully (1632-1687), that the guitar and theorbo would take their place of honour, as continuists and under the gaze of the entire court.

Lully began his own musical practice through the guitar:

"Lulli [...] expressed gratitude to the kind Franciscan friar (Cordelier) who gave him his first music lessons and taught him to play the guitar. That was all the good man knew. Lulli started with that instrument; and the guitar, more fashionable than any other in Italy, and the one best played there, was the first he became familiar with. He kept a fondness for playing it for the rest of his life."

This similitude, compared with the king — they were both skilled dancers and guitarists — probably inspired Lully. His work (particularly ballets and *come-*

die-ballets [track 24]) contains numerous references to *concerts de guitares* or pieces clearly accompanied by guitars, such as the *Concert Espagnol* from the *Ballet des Muses* [Track 21]. In this masquerade, Louis XIV interpreted one of the 'dancing Spaniards', and the sketches of the costumes that have come down to us clearly show the use of castanets.

Lully also devoted himself to the genre of the *air de cour*, which, in its form for soprano and *basso continuo*, became very popular in the second half of the 17th century.

He used this type of writing in particular for the sung interludes in ballets and musical eclogues (for example, in the story of *Iris* from *La Grotte de Versailles* [Track 20]).

The theorbo, which arrived in Italy at around the same time as the guitar (and often in the luggage of Italian guitarists), became the instrument of choice in France for accompanying not only these *airs de cour*, but more generally the solo voice in its theatrical and recitative aspect. [Track 18].

"Of all the instruments currently in use to accompany the voice, the harpsichord, the viol and the theorbo are the most popular [...]: the viol and the harpsichord alone lack the grace and versatility found in the theorbo, which is ideal for accompanying all types of voice..."

It was the Frenchman Robert de Visée, a master of both the guitar and the theorbo, who was able to synthesize the three influences — French, Italian, and Spanish. He published two books of guitar music as well as a book of theorbo pieces arranged for treble and bass. Moreover, numerous manuscripts attest to his talents as an arranger, giving pride of place to Lully's most celebrated works [Tracks 19 and 23].

Although Robert de Visée had already performed several times at court before 1682 — and probably held the position of guitar master to the king from the 1680s onwards — he did not receive the title of *musicien de la chambre du roi* until 1709, then as the king's guitar master after the death of Anne-Louis Jourdan de la Salle in 1719, four years after the death of the guitar-playing king.

Having arrived in France from Spain, then Italy, at the very beginning of the 17th century, the guitar gradually won the hearts of monarchs; its letters of nobility

were composed by Jean-Baptiste Lully and its influence spread through the hands of the *Roi-Soleil*.

At the end of the 17th century, what had become of the guitar in its homeland? After several decades of virtually no Spanish publications for the guitar, a certain Gaspar Sanz (1640-1710) published a method in 1674. Its resounding success revived guitar music production in the country.

The second book of this method includes a page dedicated to "Clarines y trompetas" [Track 1], which are reminiscent of those that welcomed Anne of Austria on her arrival in Bordeaux almost sixty years earlier.

The circle was complete.

The guitar's popularity in France gradually faded after a splendid period brilliantly captured by the painter Antoine Watteau (1684-1721). But its story did not end there, and it was reborn half a century later — thanks to a French revolution that would also revolutionise its construction — preparing it to experience a new golden age of Guitaromanie.



Les trois musiciens, Diego Vélasquez, 1618



Léa Masson

Léa Masson

Guitariste, théorbiste et chambriste, Léa Masson est très tôt persuadée de l'importance d'une diversité culturelle et stylistique dans l'approche de l'interprétation musicale.

Après une formation initiale au CRR de Paris, en guitare classique, formation musicale et direction de chœur, c'est au cours de son cursus d'interprète au CNSM de Paris (classe d'Olivier Chassain) qu'elle se passionne pour la musique de chambre, ce qui l'amène à se spécialiser dans cette discipline: en tant qu'interprète (Master de Musique de chambre, classe de Michel Moraguès), mais aussi en tant que musicologue (Master de Musicologie, Paris-Sorbonne, sous la direction de Danièle Pistone). Ces cursus variés l'amènent dès l'âge de 15 ans à se produire en concert en

France ou à l'étranger et à s'impliquer dans la création d'œuvres contemporaines et dans leur diffusion, tant en solo (création de la pièce *Auriga*, Philippe Démier...) qu'en ensemble (*Aritz*, Felix Ibarrondo; *Le vent qui soufflait au précambrien*, Naoki Sakata, création; *Le marteau sans maître*, Pierre Boulez...). C'est ce même intérêt pour la musique d'ensemble et l'interprétation historiquement informée qui l'amène à découvrir le théorbe et la guitare baroque, instruments privilégiés pour l'accompagnement de la musique ancienne. Après deux années d'étude dans la classe d'Eric Bellocq au CNSM et une spécialisation en basse continue auprès de Frédéric Michel et Stéphane Fuget au CRR de Paris, elle se produit régulièrement en solo et en ensemble avec ces instruments (Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles,

Les Épopées, L'Assemblée, Le Consort, Les Arts Florissants, Ensemble Poséidon.

Les nombreuses master-classes et stages (Pavel Steidl, John Williams, Roland Dyens, Jorge Cardoso, Juan Falu, Ricardo Gallen, Judicaël Perroy...) qu'elle a pu suivre tout au long de son apprentissage l'ont amenée à se passionner pour la

question de la transmission de la musique. Titulaire du Certificat d'Aptitude et du grade de PEA, elle a à cœur de partager ces multiples compétences en enseignant à la fois la guitare classique et la musique de chambre au CRD Paris-Saclay depuis 2016 ainsi que la basse continue et le théorbe depuis 2023.

Guitarist, theorbo player and chamber musician, Léa Masson became convinced at an early age of the importance of cultural and stylistic diversity in the approach to musical performance.

After initial studies at the Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) in Paris in classical guitar, music theory and choir conducting, it was during her studies as a performer at the Conservatoire national supérieur de musique et de Danse de Paris (CNSMDP) (Olivier Chassain's class) that she developed a passion for chamber music, leading her to specialise in this

discipline: as a performer (Master's degree in Chamber Music, Michel Moraguès' class), but also as a musicologist (Master's degree in Musicology, Paris-Sorbonne, under the supervision of Danièle Pistone; This varied curriculum led her, from the age of 15, to perform in concerts in France and abroad and to become involved in the creation and dissemination of contemporary works, both as a soloist (creation of *Auriga*, caprice pour guitar by Philippe Démier and in ensembles (*Aritz*, Felix Ibarrondo; *Le vent qui soufflait au précambrien*, Naoki Sakata, creation; *Le marteau sans maître*, Pierre Boulez etc.).

It was this same interest in ensemble music and historically informed performance that led her to discover the theorbo and the baroque guitar, instruments particularly suited to accompanying early music. After two years studying with Eric Bellocq at the CNSMDP and specialising in basso continuo with Frédéric Michel and Stéphane Fuget at the CRR in Paris, she now performs regularly as a soloist and in ensembles with these instruments (Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, Les Épopées, L'Assemblée, Le Consort, Les Arts Florissants, Ensemble Poséidon...). The numerous masterclasses (Pavel Steidl,

John Williams, Roland Dyens, etc.) and courses (Roberto Aussel, Juan Falu, Jorge Cardoso, Ricardo Gallen, Judicaël Perroy, etc.) she attended throughout her studies led her to develop a passion for musical pedagogy.

Holder of the *Certificat d'Aptitude* and the PEA diploma, she is committed to sharing her wide range of skills by teaching classical guitar and chamber music at the CRD Paris-Saclay (*Conservatoire à Rayonnement Départemental Paris-Saclay*) since 2016, as well as *basso continuo* and theorbo since 2023.



Lili Aymonino
Soprano

Née dans une famille de chanteurs traditionnels 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 au CRR de Paris avec Elsa Maurus en chant lyrique et avec Stéphane Fuget en opéra baroque.

Depuis 2021, elle se produit régulièrement à l'Opéra Royal de Versailles et enregistre pour le label Chateau de Versailles Spectacles (*Scylla et Glaucus* de Leclair, *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, *Les Quatre Saisons* de Boismortier). Elle fait ses débuts à l'Opéra de Tours en 2022 dans la *Caravane du Caire* de

Grétry (dir. Stéphanie-Marie Degand). En 2023, elle participe à l'inauguration de l'Opéra Ho Guom de Hanoi et chante le rôle de Micaela dans *Carmen* au Festival Musiques en Ré, (dir. Pierre Dumoussaud). En 2024 elle se produit, entre autres, au Festival d'Aix avec le Concert d'Astrée pour la double production d'*Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie en Aulide* de Gluck (dir. Emmanuelle Haïm) et chante *Didon et Enée* à l'Opéra Royal de Versailles, au Capitole de Toulouse, à Madrid et Oviedo, ainsi que le rôle de soprano solo dans le *Messie* de Haendel à la salle Gaveau.

Born into a family of traditional Occitan singers, Lili Aymonino sang and performed on stage from an early age, before joining the children's choir at the Bordeaux Opera. She then trained at the CRR in Paris with Elsa Maurus in opera singing and with Stéphane Fuget in baroque opera.

Since 2021, she performs regularly as a soloist at the Opéra Royal de Versailles and records for the Chateau de Versailles Spectacles label (Leclair's *Scylla et Glaucus*, Zingarelli's *Giulietta e Romeo*, Boismortier's *Les Quatre Saisons*). She made her debut at the Opéra de Tours

in 2022 in Grétry's *Caravane du Caire*, (conducted by Stéphanie-Marie Degand). In 2023, she took part in the inauguration of the Ho Guom Opera House in Hanoi, and sang the role of Micaela in *Carmen* at the Festival Musiques en Ré (conducted by Pierre Dumoussaud). In 2024 she performed at the Festival d'Aix with the Concert d'Astrée in a double production of Gluck's *Iphigénie en Tauride* and *Iphigénie en Aulide* (conducted by Emmanuelle Haïm), and sang *Dido and Aeneas* at the Opéra Royal de Versailles, the Capitole de Toulouse, Madrid and Oviedo, as well as the role of solo soprano in Handel's *Messiah* at the Salle Gaveau.



Marco Angioloni
Ténor

Marco Angioloni est lauréat de la Fondation Royaumont, de l'Académie Baroque d'Ambronay et de la Fondation Cini de Venise. Formé au chant lyrique à Florence et à Paris, il se spécialise dans le répertoire baroque au Centre de musique baroque de Versailles. Depuis ses débuts en 2013, il se produit sous la direction de chefs renommés (Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi, Jordi Savall, Ottavio Dantone...) sur des scènes prestigieuses: Teatro Colón de Buenos Aires, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra Royal de Versailles...

Ses albums – *Il Canto della Nutrice* (2020), *A Baroque Tenor* (2022) et *Dolce Vita* (2024) – ont été salués par la critique.

En 2019 il fonde l'ensemble Il Groviglio, réalisant les premiers enregistrements de *Poro* et *Rinaldo* (1731) de Handel, récemment parus chez Château de Versailles Spectacles et Glossa.

Parmi ses projets plus récents on peut citer *Il ritorno d'Ulisse* au Teatro Alighieri de Ravenne, *Acis et Galatée* à l'Opéra de Nice, *I Grotteschi* au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et *Sosarme* à l'Opéra Royal de Versailles.

Spécialiste du répertoire baroque, il s'impose aujourd'hui comme une figure de référence dans l'interprétation du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles.

Marco Angioloni has been awarded prizes from the Royaumont Foundation, the Ambronay Baroque Academy and the Cini Foundation in Venice. Trained as a singer in Florence and Paris, he specialised in the Baroque repertoire at the Centre de musique baroque de Versailles. Since his debut in 2013, he has performed under the direction of renowned conductors (Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi, Jordi Savall, Ottavio Dantone...) on prestigious stages: Teatro Colón in Buenos Aires, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra Royal de Versailles...

His albums – *Il Canto della Nutrice* (2020), *A Baroque Tenor* (2022) and

Dolce Vita (2024) – have been hailed by critics. In 2019 he founded the ensemble Il Groviglio, making the first recordings of Handel's *Poro* and *Rinaldo* (1731), recently released on the Château de Versailles Spectacles and Glossa labels.

More recent projects include *Il ritorno d'Ulisse* at the Teatro Alighieri in Ravenna, *Acis et Galatée* at the Opéra de Nice, *I Grotteschi* at the Théâtre de la Monnaie in Brussels and *Sosarme* at the Opéra Royal de Versailles.

A specialist in the Baroque repertoire, he is now a leading figure in the interpretation of the repertoire of the XVIIth and XVIIIth centuries.



Louise Ayrton
Violon

Franco-britannique d'origine, Louise Ayrton se passionne très tôt pour le violon baroque. Après une licence de philosophie à Cambridge et un DEM de violon moderne à Chalon-sur-Saône (classe d'Hélène Fouchèreas), elle obtient en 2018 son Master à la Royal Academy of Music auprès de Pavlo Beznosiuk. Parallèlement elle 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 2017, elle remporte la compétition Bach Mica Comberti et est finaliste de la Royal Academy Patrons Award au Wigmore Hall en 2018. Avec son ensemble Comalli Consort, elle gagne le Nancy Nuttall Early Music Prize en 2018,

et se produit en solo au Raynham Hall dans la série « Rising Stars ».

En France, Louise Ayrton est violon solo de l'Ensemble Jupiter et est invitée comme premier violon au sein d'orchestres tels que le Poème Harmonique, l'Orchestre de l'Opéra Royal, Les Musiciens de Saint Julien, l'Ensemble Masques, l'ensemble Correspondances, Clematis et The Beggars Ensemble.

Avec son ensemble Théodora, elle rejoint la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste en résidence en juillet 2023. Louise Ayrton joue sur un violon de 1758 de Christian Liebel, sur lequel elle enregistre son premier disque solo pour le label Château de Versailles Spectacles (à paraître en 2026).

Franco-British by birth, Louise Ayrton developed a passion for the baroque violin at an early age. Following a degree in philosophy at Cambridge and a DEM in modern violin at Chalon-sur-Saône (class of Hélène Fouchèreas), she obtained her Master's degree at the Royal Academy of Music in 2018 with Pavlo Beznosiuk. At the same time she performed with Rachel Podger, Margaret Faultless and Mayumi Hirasaki as well as under conductors Simon Rattle, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, and Laurence Cummings.

In 2017, she won the Bach Mica Comberti Competition and was a finalist for the Royal Academy Patrons Award at Wigmore Hall in 2018. With her ensemble Comalli Consort, she won the

Nancy Nuttall Early Music Prize in 2018, and appeared as a soloist at Raynham Hall in the Rising Stars series.

In France, Louise Ayrton is the concertmaster of Ensemble Jupiter and is a guest first violin in orchestras such as Poème Harmonique, Orchestre de l'Opéra Royal, Les Musiciens de Saint Julien, Ensemble Masques, Ensemble Correspondances, Clematis and The Beggars Ensemble.

She joined the Fondation Singer-Polignac as artist-in-residence in July 2023 with her ensemble Théodora. Louise Ayrton plays on a 1758 violin by Christian Liebel, on which she recorded her first solo CD for the Château de Versailles Spectacles label (to be released in 2026).



Arnaud Condé
Flûte à bec et basson

Né en 1990 dans les Vosges, Arnaud Condé intègre à 7 ans le Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Paris en flûte à bec. Jusqu'à son Prix de Perfectionnement Concertiste (DEMS) obtenu en 2012, il y étudiera avec Ariane Maurette, Caroline Howald & Sébastien Marq. En 2020, il est également diplômé du CRR de Paris en cursus de perfectionnement concertiste dans la classe de Jérémie Papasergio.

Arnaud Condé se produit au basson et à la flûte à bec au sein de divers ensembles spécialisés en musique ancienne, notamment Les Épopées, l'orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, Clématis, Les Ombres, les

Folies Françaises... Arnaud Condé crée et dirige depuis 2018 le Chœur et l'Ensemble Poséidon avec lequel il a organisé plus d'une soixantaine de concerts notamment au Festival de Musiques Anciennes de La Réole (33), au Festival Marin Marais à Paris, ou encore dans l'émission Générations France Musique.

Passionné par le jeu en orchestre et en ensemble, Arnaud Condé s'intéresse particulièrement aux rôles versatiles du basson ancien et à la restitution d'une articulation et d'un son historiquement informé; aussi bien à travers les traités que la fabrication d'anches ou encore le travail en collaboration avec les facteurs.

Born in 1990 in the Vosges, Arnaud Condé entered the Paris Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) at the age of 7 to study the recorder. He studied there with Ariane Maurette, Caroline Howald and Sébastien Marq until obtaining his Prix de Perfectionnement Concertiste (DEMS) in 2012. In 2020, he also graduated from Jérémie Papasergio's advanced concert training course at the CRR in Paris.

Arnaud Condé plays the bassoon and recorder with various ensembles specialising in early music, including Les Épopées, the Orchestre de l'Opéra Royal of Versailles, Clématis, Les Ombres and

Les Folies Françaises. Since 2018, he has founded and directed the Poséidon Choir and Ensemble, with which he has organised over sixty concerts, including at the Festival de Musiques Anciennes de La Réole (33), the Festival Marin Marais in Paris, and on the France Musique programme Générations.

Passionate about playing in orchestras and ensembles, Arnaud Condé is particularly interested in the versatile roles of the early bassoon and in restoring its historically informed articulation and sound, whether through treatises, reed making or working in collaboration with makers.



Natacha Gauthier
Viole de Gambe

Née dans une famille de musiciens, Natacha Gauthier s'éprend dès son plus jeune âge du violoncelle. Elle en poursuit l'étude au CRR d'Aubervilliers-La Courneuve, tout en entamant un cursus d'analyse, d'écriture et d'orchestration, notamment avec Guillaume Connesson.

Elle y obtient successivement ses diplômes, tout en se formant en Violoncelle Baroque et en Viole de Gambe auprès de Philippe Foulon et obtient son DEM au CRR de Paris dans les deux disciplines. Puis elle se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en Viole de Gambe dans la classe de Christophe Coin dont elle sort diplômée en 2015.

Membre de plusieurs formations (Consort Musica Vera, La Sinfonie Saint-Julien, Les Déconcertantes, Ensemble La Philomèle, Trio Lélia...), elle fonde en 2020 le Consort Ludi Musici, ensemble de violes de gambes. Elle est souvent sollicitée comme violoncelliste ou violiste aussi bien en orchestre qu'en musique de chambre ou en soliste dans divers festivals, et a accompagné des solistes tels que Sébastien Marq, Daniel Cuiller, Axelle Saint-Cirel...

Elle exerce également une activité de compositrice et d'arrangeuse. Titulaire du Diplôme d'Etat, elle enseigne la Viole de Gambe et le Violoncelle Baroque au CRR de Créteil et au CRD Val-Maubuée.

Born into a family of musicians, Natacha Gauthier fell in love with the cello at an early age. She continued to study it at the CRR in Aubervilliers-La Courneuve, while embarking on a course in analysis, writing and orchestration, notably with Guillaume Connesson.

She also studied Baroque cello and viola da gamba with Philippe Foulon, obtaining her DEM in both disciplines at the CRR in Paris. She went on to perfect her viola da gamba skills in Christophe Coin's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, graduating in 2015.

A member of several ensembles (Consort Musica Vera, La Sinfonie Saint-Julien, Les Déconcertantes, Ensemble La Philomèle, Trio Lélia, etc.), she founded the Consort Ludi Musici, a viola da gamba ensemble, in 2020. She is frequently invited to perform as a cellist or violist in orchestras, chamber music ensembles or as a soloist at various festivals, and has accompanied soloists such as Sébastien Marq, Daniel Cuiller and Axelle Saint-Cirel.

She is also a composer and arranger. A holder of the French State Diploma, she teaches viola da gamba and baroque cello at the Créteil CRR and the Val-Maubuée CRD.



Julien Gourdin
Percussions

Percussionniste éclectique, Julien Gourdin s'illustre en concert et en studio en tant que membre d'ensembles prestigieux comme la Musique de la Garde Républicaine, Orbatum, la Musique des Sapeurs-Pompiers de Paris, l'Orchestre Français des jeunes, Les Musiciens Bâtisseurs, l'Orchestre National des Pays de la Loire, le Consort Musica Vera, le symphonia pop orchestra et le Yellow socks orchestra.

Il est diplômé d'établissements renommés comme le Pôle Supérieur de Musique de Lille. Il reçoit notamment les ensei-

gnements de J.-B. Couturier, J.-C. Gengembre, J.-B. Leclerc et R. Muzzolini.

Il entame son approche des musiques anciennes par l'orgue, le tambour et l'écriture dont il détient un prix dans la classe d'Anne Aubert. Son appétence pour l'histoire le pousse à réaliser des conférences sur l'histoire du tambour et des musiques militaires.

Ces multiples projets au sein du Consort Musica Vera et de l'ensemble des musiciens bâtisseurs l'amène à proposer des interprétations aux couleurs toujours variées.

An eclectic percussionist, Julien Gourdin has performed and recorded with such prestigious ensembles as the Musique de la Garde Républicaine, Orbatum, the Musique des Sapeurs-Pompiers de Paris, the Orchestre Français des jeunes, Les Musiciens Bâtisseurs, the Orchestre National des Pays de la Loire, the Consort Musica Vera, the symphonia pop orchestra and the Yellow socks orchestra.

He is a graduate of renowned institutions such as the Pôle Supérieur de Musique

de Lille. He studied with J.-B. Couturier, J.-C. Gengembre, J.-B. Leclerc and R. Muzzolini.

His approach to early music began with the organ, the drums and writing, for which he won a prize in Anne Aubert's class. His interest in history has led him to give lectures on the history of the drum and military music.

His many projects with the Consort Musica Vera and the Ensemble des Musiciens Bâtisseurs have led him to offer a wide range of interpretations.

Luis de Briceño
(ca 1581 - ca 1646)

2. Cancion a la Reyna de Francia

Desembarca en Bordeaos
El sol el sol de España
Tocan los clarines
Los clarines tocan
Trompas y cajas.

Il débarque à Bordeaux
Le soleil, le soleil d'Espagne
Les clairons jouent
Jouent les clairons,
Trompettes et tambours

It arrives in Bordeaux
The sun, the Spanish sun
The trumpets sound
The trumpets sound
Trumpets and drums

La perla preciosa
De Doña Ana de Austria
Ynfanta en Castilla
Y Reyna de Francia
Desembarca un día
Mas bella que el alva
La ciudad alegre
Lauda dos mil gracias

La perle précieuse
Anne d'Autriche
Infante en Castille
Et Reine de France
Débarque un jour
Plus belle que l'aube
La ville heureuse
La loue de milles mercis

The precious pearl
Anne of Austria
Infanta of Castile
And Queen of France
Arrives one day
More beautiful than the dawn
The joyous city
Praises her with a thousand thanks

Y por regoçio
Desde sus murallas
Tocan los clarines...

Et pour se réjouir
Depuis ses murailles
Les clairons jouent...

And to rejoice
From its walls
The trumpets sound...

La Garona befa
Humil de sus plantas
Furioso y soberbio
Buelve sus aguas
Lleva los baxeles
A la yllustre playa
Donde la reciben
Galanes y damas

La Garonne ricane
Humble à ses pieds
Furieuse et arrogante,
Retourne ses eaux
Et porte les barques
vers l'illustre plage
où la reçoivent
Galants et dames.

The Garonne bristles,
Humble at her feet,
Furious and proud
It turns back its waters
It carries the boats
To the illustrious shore
Where she is received
By gallant men and ladies

El mundo la admira
Y des sus murallas
Tocan los clarines...

Le monde l'admire
et depuis les murailles
Les clairons jouent...

The world admires her
And from its walls
The trumpets sound...

El sol de corrido
Esconde su cara

Les rayons du soleil
Cachent son visage

The rays of the sun
Hide her face

Las nuves de imbidia
Lloran perlas y agua
El bulgo contento
De hermosura Tanya
Bendiçen los cielos
Y a su Reyna Amanda

Les nuages, d'envie,
Pleurent des perles d'eau.
Les badauds heureux
de tant de beautés
Bénissent les cieus
Et à leur Reine bien aimée

The clouds, envious,
Weep pearls of water
The happy onlookers
Delighted by such beauty
Bless the heavens
And their beloved Queen

Viva, viva dicen todos
Y de sus murallas
Tocan los clarines...

Vive la Reine!! disent il tous
Et depuis les murailles
Les clairons jouent...

Long live the Queen! they all say,
And from its walls
The trumpets sound...

Antoine Boësset
(ca 1587 - ca 1643)

4. Récit de Mnémosyne
«Quelles beautés Ô mortels»

Quelles beautés O mortels,
Méritent mieux des autels
Que celles que nous voyons
Ces charmes sont tels
Qu'il faut que le soleil
Cache ses rayons

What beauties O mortals,
Are more deserving of altars
Than those we behold?
Their charms are such
That the sun must
Hide his rays.

Son beau nom
qui vient d'aymer
Ne vous doit point enflammer
D'un feu qui fait soupiner
Pourriez vous charmer
Le coeur d'une beauté
Qu'il faut adorer

Her fair name,
which comes from love,
Must not set you aflame
With a passion that draws sighs:
Could you charm
The heart of a beauty
Who must be adored?

Il paraît qu'à ses regards
Qu'autre Dieu que le dieu Mars,
Ne pouvait se l'acquérir
Ses yeux pleins de dards
Savent l'art de blesser
Et non de guérir

It would seem from her glances
That no other god than Mars
Could steal her heart:
Her eyes full of darts
Know the art of wounding,
And not of healing.

Étienne Moulinié
(1599-1676)

6. Quando borda el campo verde

Quando borda el campo verde
La graciosa primavera
Cantareis paxarillos nuevos
De ram'en rama y
de flor en flor
De ram'en rama y
de flor en flor

Buena noche los dos principes
La maravilla de todo el mundo
Cantareis paxarillos nuevos
La maravilla d'Ana y Loys
La maravilla d'Ana y Loys

Quand le gracieux printemps
brodera de vert les champs,
Vous chanterez oiselets nouveaux,
De branche en branche
et de fleur en fleur
De branche en branche
et de fleur en fleur

Bonne nuit aux deux princes,
La merveille du monde tout entier
Vous chanterez oiselets nouveaux,
Les merveilles d'Anne et de Louis
Les merveilles d'Anne et de Louis

When gracious spring
embroiders the fields with green,
You shall sing, little birds,
From branch to branch and
flower to flower
From branch to branch and
flower to flower

Good night, both princes
The wonder of the whole world
You shall sing, little birds,
The wonder of Anne and Louis
The wonder of Anne and Louis

8. Espagnol, je te supplie

Souffrez beaux yeux
pleins de charmes
Qui me consommez le coeur
Que mes soupirs et mes larmes
Fléchissent vostre rigueur

Espagnol je te supplie,
Laisse moi vivre en repos
Tes yeux pleurent de la suie
Tes soupirs sentent les aulx

Ce front couronné de gloire
Connu dans la cour des rois:
Quoi? n'avez vous point mémoire
De l'avoir veu autrefois?

Ouy, j'ay veu vostre visage,

Fair eyes,
full of charms
Which consume my heart,
Let my sighs and tears
Soften your severity,

Spaniard, I beg you,
Let me live in peace
Your tears are full of grime,
Your sighs reek of garlic

This brow, crowned with glory
And famed in the court of kings:
What? You forget
That you have seen it before?

Yes, I have seen your face before;

Il me souvient qu'à Paris
Vous sentiez plus le fourmage,
Que le Musc et Lambre gris

Moy qui suant sous les armes
Ay triomphé en tous lieux,
Invincible en tant d'alarmes,
Je suis vaincu par vos yeux.

A pauvre Seigneur, don cancre,
C'est plustot le desespoir
Qui vous fit suer de l'ancre, :
Car vostre linge est bien noir

Donc pour toute récompense,
Et prix de mon amitié,
Je vivrai sans espérance,
Et vous vivrez sans pitié.

Vostre amitié sans seconde,
Ressemblera le Soleil,
Qui fera le tour du monde
Sans rencontrer son pareil

La France qui me possède,
Dont tout le monde est jaloux:
Beaux yeux, à qui le jour cède,
Ne me retient que pour vous.

A voir vostre contenance,
Ce qui vous tient au collet
Vous a fait venir en France,
Sans finance, et sans valet

Si vous rendez moins amère
La douleur dont je me plains,
L'Espagne qui me révère,
Vous en baisera les mains.

Le remède qu'on ordonne

In Paris, I recall,
You smelt more of cheese
Than of musk and ambergris.

I, who, sweating in the fray,
Have triumphed on every occasion,
Invincible in so many battles,
I am vanquished by your eyes.

Ah, poor Sir Beggarman,
More likely 'tis your despair
Has made you sweat ink,
For yur clothes are very black.

So, as sole reward
And merit of my love,
I shall live without hope,
And you will live without pity.

Your incomparable love
Will be like the Sun,
Which travels all round the world
Without meeting its equal.

France, which claims me,
And is envied by all,
Fair eyes, which outshine the day,
Retains me but for you.

From what I see,
What has you ensnared
Is what drove you to come to France
Without money nor servants,

If you alleviate the suffering
Of which I make complaint,
Spain, which reveres me,
Will kiss your hands.

The prescribed remedy

Au mal qui vous fait mourir,
Ce n'est pas moi qui le donne,
C'est au Roy de vous guérir.

For the ailment that makes you pine:
'Tis not for me to provide
Let the King restore you to health!

10. L'auzel ques sul bouyssou, Chanson Gasconne

L'auzel ques sul bouyssou,
Digos uno cansou,
Allegro la mio vido:
E baiten tout d'un vol
Veire la Margarido,
Li raconta mon dol.

Toi, l'oiseau qui dans le buisson
Chante ta chanson,
Apaïse ma vie:
Va d'un battement d'aile
Voir ma Marguerite,
lui raconter ma peine.

You, the bird in the bush,
Sing your song,
Soothe my life;
Go with a flap of your wings
To see my Marguerite,
And tell her of my sorrow.

E digos li d'abord,
Que Yeu souy déjà mort
Despey quieu nou leu visto
E qu'absent de son dol
Yeu eu larmo tan tristo
Quieu bouldrio estre' al tombel.

Et dis-lui tout d'abord,
Que je suis comme mort,
Depuis que je ne l'ai vue
Et je pleure tant de tristesse,
Que je voudrais être dans la tombe.

And tell her first of all,
That since I last saw her
I am already dead,
And that, absent from her eyes,
I weep with such sadness
That I would rather be in my grave.

15. Seguir più non voglio

Seguir piu non voglio
La bella tiranna,
Che piena dorgoglio
Mi sprezz'et m'inganna.
Non sa[i] la crudele
Ch'io non son amante
Di donn'infidele,
D'un falso sembiante.

Je ne veux plus la suivre
La belle tyrannique
Qui, pleine de fierté,
Me méprise et me trompe.
La cruelle ne sait pas
Que je ne suis pas l'amant
D'une femme infidèle,
D'un faux semblant.

No more shall I follow her
The beautiful tyrant,
Who, full of pride,
Despises and deceives me.
The cruel woman knows not
That I am not the lover
Of an unfaithful woman,
With a false face.

Se pensi pui ingrata
Ch'io mora per tè,
Se cieca insensata

Et si tu penses, ingrate,
Que je mourrais pour toi,
Tu es aveugle et insensée,

And if you think, ungrateful woman,
That I would die for you,
You are blind and foolish,

Ti guiro'alla fé.
Non sai tu crudele...

Ho il corfatto accorto
Dall'empie megere
Non casco piu morto
In tante maniere.
Non sai tu crudele...

Je te le jure par ma foi.
Tu ne sais pas, cruelle...

Mon coeur se protège
Des mégères impies,
Je ne tombe plus, meurtri,
Si facilement.
Tu ne sais pas, cruelle...

I swear it on my honour,
You know not, cruel one...

My heart has been warned
To protect itself from wicked shrews,
I no longer shall fall, wounded
So easily again.
You know not, cruel one...

Gabriel de Rochechouart, Marquis de Mortemar (1600-1675)

17. Se voi luci amate, sarabande

Se voi luci amate
Mi solo mirage
Felice vivro
Ma se in altra parte
Lo sguardo girate,
Senz'altro morrò

Si vous, lumières adorées,
Ne regardez que moi,
Je vivrai heureux.
Cependant, si vous
Détournez le regard,
C'est la mort qui m'attend.

If you love lights
I am but a mirage
I will live happily
But if your gaze
You should elsewhere turn,
I will surely die

E, se non lo credete
Provarlo potete
Col volgiervelo
Ma solo pensarlo,
Ohimè! Non vedete
Che moro di già

Si vous ne me croyez pas,
Essayez donc
Simplement d'y penser.
Rien que de l'imaginer,
Hélas, Ne voyez-vous pas
Que déjà je me meurs?

And, if you do not believe me,
You can try
By turning away from me;
But just think on this,
Alas! Do you not see
That I am already dying?

Ah! Folle vaneggio!
Non vedo che chiedo
Quel che non si può?
Che soglion le donne
Far sempre alla peggio,
Io dunque moro.

Ah! Fou que je suis, je délire!
Ne vois-je pas que je demande
Ce qui ne se peut?
Les femmes ont coutume
De toujours agir pour le pire,
Moi donc, je meurs.

Ah! Foolish ravings!
Do I not see that I am asking
For something that cannot be?
That women always
Do the worst,
And so I die.

**Jean-Baptiste Lully
(1632-1687)**

18. Air de Mnémosyne

Enfin, après tant de hazards
Nous découvrons
les heureuses provinces
Où le plus sage et
le plus grand des Princes
Fait rassembler de toutes parts
La gloire, les vertus,
l'abondance et les arts
Vivant sous sa conduite
Muses dans vos concerts
Chantez ce qu'il a fait
Chantez ce qu'il médite
Et portez en le bruit
au bout de l'univers
Dans ce récit
faites entendre
à l'empire françois
ce qu'il doit espérer
Au monde entier
ce qu'il doit admirer
Aux roys ce qu'ils doivent
apprendre.

Finally, after so many hazards
We have arrived
in the happy lands
Where the wisest
and greatest of Princes
Gather ye from everywhere
Glory and all the virtues
abundance and the arts
Living under his guidance
Muses in your concerts
Sing of what he has done
Sing of what he yet plans to do
And let this song ring
out across universe
In this account,
let the French empire
learn what it should
hope for
The whole world
what it should admire,
And kings what they
should learn.

20. Récit d'Iris

Dans ces déserts paisibles;
Rochers que votre sort est doux!
Vous estes insensibles;
Trop heureux qui l'est
comme vous!

In these dreadful deserts,
Oh stones, how sweet your fate is!
You cannot feel;
To be like you would be my
greatest wish!

D'une rigueur extrême
Mon coeur sent les plus
rudes coups;
L'insensible que j'aime
Est cent fois plus Rocher
que vous.

From a severe hand without mercy
My heart feels the
sharpest blows;
The unfeeling woman whom I love
Is a hundred times more Stone
than you.

**21. Les Espagnols –
Airs espagnols – Canaries**

Ay che padesco de
Amor los rigores
Y en tanto tormento
desmayan mis boçes
No desconfies, que de sus
herridas
Al mas peligroso le cura
en un dia
Sin amor la hermosura
no tiene balar
ques aumentan las gracias con el
afficion

Aunque quiera en sus lazos
prenderme el amor
No seras nunca dueño
de mi corazon

No hay corazon que
no tema el empeño
De hacer dueño suyo
aun dios niño y ciego
De amor las rigores
dan siempre contentos

Ha! qu'en aymant à de
maux on s'expose
Ha qu'en aymant
on souffre de tourment!
Quelque tourment, quelques
maux qu'amour cause,
Pour tout payer il ne faut
qu'un moment
La plus belle jeunesse
sans amour n'est rien;
Quelque peu de tendresse fait
toujours grand bien

On ne peut s'en défendre,
l'amour est trop doux;
Mais si j'ay le coeur tendre,
ce n'est pas pour vous.

Que tous les coeurs craignent
l'amour pour Maistre,
Que tous les coeurs évitent
ses rigueurs.
Il plait toujours,
tout cruel qu'il puisse être,

Ah, how, in loving,
we expose ourselves to pain,
Ah, how, in loving
we suffer torment!
Whatever torment,
whatever pain love causes,
It takes but a moment
to heal;
Without love,
beauty has no value,
for affection increases
its charms
Even if love wishes to bind
me with its chains
You will never be
master of my heart

There is no heart that does
not fear the commitment
Of making even a blind child
god like Cupid its master
The torments of love
always bring happiness,

Que aun causan placeres sus de-
sabrimentos

Aunque tengas mas prendas
quen en la otras
Ai si a quererme no llegas
las as de borras

O que bien enojado
te dexa el desden
Sin agradar ninguno,
yntente querer

Tout en es doux jusques à ses
langueurs.

Ayez, s'il est possible,
cent fois plus d'appas:
C'est un défaut horrible,
que de n'aimer pas

Une heureuse colère
vient vous animer:
Si vous manquez à plaire,
moquez-vous d'aimer

*Traduction française issue du livret du
ballet des muses: Isaac de Benserade,
Ballet des Muses.*

*Dansé par Sa Majesté à son chateau
de S. Germain en Laye, le 2. décembre
1666, Paris: R. Ballard, 1666.*

Even their pain
causes pleasure,

Even if you have more
charms than in the others
Oh, if you do not come to love
me, you will lose them

O how angry disdain
leaves you;
Without pleasing anyone,
try to love

25. Bel Tempo Che vola

Bel tempo che vola
Rapisce il contento:
D'Amor ne la scola
si coglie il momento.

Insin che florida
Ride l' età,
Che pur tropp'orrida,
Da noi sen va:

Sù cantiamo,
Sù godiamo
Ne' bei di di gioventù;
Perduto ben non
si racquista più.

Pupilla ch'è vaga
Mill' alme ineatena,
Fa dolce la piaga,
Felice la pena.

Ma poichè frigida
Langue l' età,
Più l' alma rigida
Fiamme non ha.

Sù cantiamo,
Su godiamo
Ne' bei di di gioventù;
Perduto ben non si
racquista più

Le beau temps qui s'en va
Emporte avec lui la joie.
À l'école de l'Amour,
Il faut saisir l'instant.

Tant que fleurit
Et sourit l'âge,
Qui, trop vite hélas,
S'éloigne de nous.

Chantons alors,
Jouissons encore
Des beaux jours de la jeunesse!
Un bien perdu ne
se récupère plus.

Pupille si charmante,
Tu enchaînes mille âmes,
Tu rends douce la blessure,
Heureuse la douleur.

Mais lorsque l'âge frigide
Se languit
L'âme rigide
Cesse de s'enflammer.

Chantons alors,
Jouissons encore
Des beaux jours de la jeunesse!
Un bien perdu ne se
récupère plus.

Happy times fly by
Stealing pleasure;
Cupid teaches
how to seize each moment.

When they are blooming,
The days are joyful,
Quickly passing,
They melt away;

Let singing,
Let delight,
Fill the path of youth;
What is past cannot be
brought back.

Charming eyes
Captivate a thousand souls;
They heal pain with tenderness,
And sweeten sorrow.

When the twilight days
Draw near,
Let no coldness
Enter their hearts.

Let singing,
Let delight
Fill the path of youth;
What is past cannot
be brought back

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 allow us to offer the musical and artistic productions that make 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 financial support essential to 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. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

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 OF THE ROYAL OPERA

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 Royale.

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.

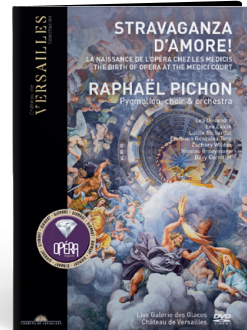
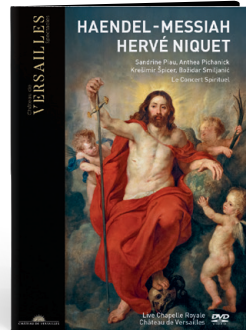
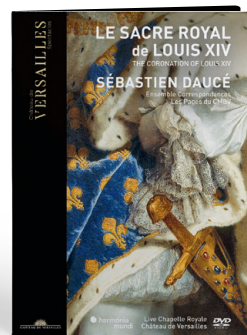
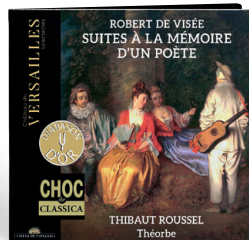
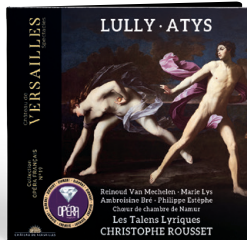
MAKE A DONATION!

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

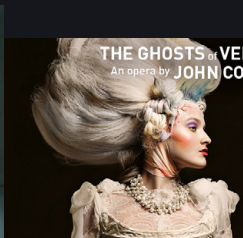
Château de VERSAILLES

Spectacles





**LIVE
OPERA
VERSAILLES**



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

**Enregistré du 26 au 29 août 2024
à la Chapelle du Petit Trianon**

Traduction anglaise des textes de Léa Masson :
Christopher Bayton

Prise de son et direction artistique :
Olivier Rosset

Remerciements :

Je souhaite remercier Gérard Rebours, Frédéric Michel et Emeline Gagné pour le partage de leur précieuse expertise et pour leur relecture attentive des textes du livret, Natacha Gauthier pour son soutien constant et ses conseils avisés à chaque étape de création du disque ; ainsi que les équipes du Petit Trianon et de sa chapelle pour leur accueil prévenant et bienveillant tout au long de l'enregistrement.

Visuels :

Couverture © Le Guitariste [ou L'Oïseleur accordant sa guitare], Jean-Baptiste Greuze, 1757.
p. 12, 18, 33 © Domaine public ; p. 34 et 46 © François Grateau ; p. 38 © DR ; p. 40 © Benoît Auguste ; p. 60 © Agathe Poupeney ; 4^e de couverture © Domaine public.

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
Stéphanie Hokayem, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

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

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

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

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES

 **OPÉRA ROYAL**
CHÂTEAU DE VERSAILLES



Femme jouant de la guitare, Simon Vouet, ca 1618