



A Fancy

Fantasy on English Airs & Tunes

Rachel Redmond, soprano
Le Caravansérail
Bertrand Cuiller

LE CARAVANSÉRAIL

Direction & clavecin Bertrand Cuiller

Soprano Rachel Redmond

Violons 1 Stéphan Dudermel, David Wish, Myriam Mahnane

Violons 2 Claire Létoré, Yoko Kawakubo, Florian Verhaegen

Altos Simon Heyerick, Marta Paramo

Viole de gambe Isabelle Saint-Yves

Basse de violon Ronan Kerno

Violone Joshua Cheatham

Théorbe et guitare Romain Falik, Massimo Moscardo

Flûtes, hautbois et basson Marine Sablonnière, Johanne Maître, Mélanie Flahaut

Clavecin et orgue Pierre Gallon

Les théâtres londoniens étaient des centres vitaux pour la musique à l'époque de la Restauration. Revigorés par l'arrivée d'acteurs femmes et de décors modifiables, ils ont attiré un large public autant pour le spectacle – musique comprise – que pour la pièce. Le compositeur de musique de théâtre le plus en vue au début de cette période était Matthew Locke et son expérience dans ce domaine date de l'ère dite du "Commonwealth". Bien que les puritains aient fermé les théâtres, des divertissements (entièrement ou partiellement mis en musique) pouvaient échapper à cette interdiction, comme ce fut le cas du masque *Cupid and Death*, une œuvre adaptée des Fables d'Ésope par Shirley, mise en musique par Gibbons et représentée devant l'ambassadeur Portugais en 1657 – puis reprise en 1659 avec une musique additionnelle de Locke. Lorsque les théâtres firent leur réouverture en 1660, on s'attendait à trouver de la musique dans chaque pièce, mais plutôt comme un ornement qu'un élément indissociable de l'intrigue. Chacune nécessitait un ensemble d'airs joués au début et entre chaque acte. Locke a écrit plus d'une vingtaine d'airs de ce type, mais rares sont ceux qui, aujourd'hui, peuvent être associées à des œuvres spécifiques. La plupart de ses musiques de scène, comme *Curtain tune* et *Lilk*, sont conservées dans le manuscrit *The Rare Theatrical* où elles sont classées par tonalité plutôt que par pièce – les titres de ces dernières n'étant pas mentionnés. Quant au Manuscrit du Royal College 1172 (ordonné de la même manière), il s'agit d'une anthologie théâtrale plus tardive, présentant de la musique de scène pour des pièces données au cours de la dernière décennie du siècle. Le copiste y a retenu des musiques en *sol* mineur uniquement, dont le superbe *Curtain tune* de *Timon of Athens* de Purcell, écrit pour la reprise de 1695. La musique de cet air très vigoureux se déploie au-dessus d'une ligne de basse qui se répète – en somme, une basse obstinée.

Purcell était maître dans l'usage de la basse obstinée. Il l'a utilisée abondamment dans ses œuvres vocales, notamment dans l'air *O Solitude*, une adaptation mélancolique des première et dernière stances du poème en vingt strophes de Kathleen Phillips – une traduction de *La Solitude / À Alcidon* de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant. La basse obstinée était également populaire chez les contemporains de Purcell. *Where Art Thou, God of dreams?* [Où es-tu, Dieu des songes ?] de Giovanni Battista Draghi commence par un récitatif dans le style italien qui cède le pas à un air sur basse obstinée dans lequel le compositeur exploite l'une des techniques préférées de Purcell, en construisant la ligne mélodique de manière à ce qu'elle glisse sur les cadences régulières sous-entendues par la basse obstinée. Draghi était une figure importante au sein du milieu musical londonien. Il exerça avec Locke, son coreligionnaire catholique, la fonction d'organiste à la chapelle de Catherine de Bragance et enseigna le clavier à la princesse Anne (la future reine). Sa maîtrise du style musical de son Italie natale a eu une influence significative sur les compositeurs de son pays d'adoption.

Les spectateurs de la période de la Restauration recherchaient toujours plus de musique et de spectacle dans les représentations théâtrales ; les compagnies y répondirent par le nouveau genre de l'opéra dramatique : une pièce remplie de musique, de danse et de décors grandioses. L'*Adieu to the pleasures* [Adieu aux plaisirs] de James Hart a été donné en 1674 dans la mise en scène du premier opéra dramatique, *The Tempest*. Locke était le compositeur le plus important du groupe qui a contribué à cette œuvre ; son *Canon a 4 in 2* utilise deux portées pour créer une pièce à quatre parties. Chaque portée se présente à deux voix, l'une suivant l'autre après un bref intervalle. En 1675, Locke a écrit de la musique pour *Psyche* de Shadwell, une œuvre encore plus élaborée que *The Tempest*. *The Descending of Venus* [La descente de Vénus] s'accompagnait de l'un des dispositifs les plus courants de l'opéra baroque, l'apparition d'un dieu dans une machine très élaborée, soit ici Vénus dans un char tiré par des colombes. La symphonie très sensuelle de style français de Locke offrait certainement un complément idéal au plaisir visuel.

Des œuvres théâtre-musicales ont été également mises en scène à la cour de Charles II, où elles revêtirent des formes différentes de celle des théâtres commerciaux. Le *Venus and Adonis* de John Blow, probablement représenté à la cour en 1683, est un opéra au sens communément utilisé aujourd'hui, c'est-à-dire chanté du début à la fin. La danse y jouait aussi un rôle important : au deuxième acte, une basse obstinée de Blow accompagnait une danse des Grâces. En 1685, la cour et le théâtre commercial s'engagèrent dans l'une des productions les plus élaborées de la Restauration : *Albion and Albanus*, un opéra dont le livret était du poète lauréat John Dryden et la musique de Louis Grabu – compositeur né en Catalogne et formé en France. L'opéra présentait un portrait allégorique des épreuves et tribulations du règne de Charles II. Le texte a été mis en musique par Grabu dans le style des tragédies lyriques de Lully et, mis à part les paroles anglaises, l'air *O Jealousy* [Ô Jalousie] aurait pu trouver sa place dans le *Phaëton* de Lully (1683), une œuvre dont Grabu – fervent défenseur du style français – emprunta certains passages pour son propre opéra. Cet air, soutenu par les cordes à cinq parties, fait usage des changements de mesures et d'une ligne vocale contenue caractéristiques du style français ; il accompagne les paroles d'Augusta, une représentation allégorique de la ville de Londres qui se voit submergée par une jalousie irrationnelle envers Albion (Charles II).

Albion and Albanus fut frappé par le destin. En février 1685, alors que l'opéra était sur le point d'être représenté, Charles II décéda et tous les théâtres fermèrent. Dryden vint à la rescousse, ajoutant une scène dans laquelle Albion montait au ciel tandis que son frère, Albanus (James II) était contraint de rester sur terre pour régner. Sous cette forme, la rumeur courut que l'opéra coûta quatre mille livres pour les six représentations qui eurent lieu en juin avant d'être suspendu en pleine agitation provoquée par la rébellion du Duc de Monmouth. The United Company, qui s'était engagée dans l'aventure de l'opéra avec la cour, se retrouvait endettée et dans l'incapacité de monter d'autres œuvres musico-théâtrales élaborées pendant plusieurs années. En 1690, elle reprit cependant une série d'opéras dramatiques mis en musique par Purcell – *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691) et *The Fairy Queen* (1692). Tous connaîtront un très grand succès et Purcell sera reconnu comme le maître incontesté de son époque. Parmi les nombreux et remarquables airs que Purcell a composés pour ces œuvres, *See even Night* du deuxième acte du masque de *Fairy Queen* (une adaptation du *Song d'une nuit d'été*) se distingue par sa sonorité inattendue. Alors que Titania s'apprêt à dormir, la Nuit apparaît et chante au gré d'un merveilleux accompagnement des cordes en sourdines, sans aucune basse ni continuo. L'écriture est sans précédent dans toute l'œuvre du compositeur et n'a pas dû manquer de surprendre les spectateurs, en particulier si on l'associe au tableau scénique de grottes, tonnelles et allées exquises décrites dans le livret.

Pour beaucoup de spectateurs, le simple fait d'entendre de la musique au théâtre ne suffisait pas. Ils voulaient la jouer eux-mêmes et en privé. Le nombre croissant de recueils d'airs imprimés à cette période répondit à ce besoin et les quatre livres de *The Theatre of Music* [Le Théâtre de la Musique] publiés entre 1685 et 1687 sont à ce titre exemplaires. Ils mélangent des airs pour le théâtre et des airs de cour, et permirent à l'acquéreur de recréer la magie de l'expérience théâtrale. Certains airs ont même conservé des éléments extra-musicaux de la représentation scénique, comme par exemple l'air *From drinking of Sack by the Pottle* d'Akeroyde – extrait de *The Banditti* de D'Urfey (1686) qui était chanté par Frisco accompagné à la guitare : dans la version publiée, en dessous des notes de l'interlude instrumental sont notées les paroles "preng, preng, preng", rappelant probablement la performance comique du comédien et ce qui est, après tout, une parodie de la sérénade.

BRYAN WHITE

Traduction : Christopher Bayton

The London theatres were vital centres for music in the Restoration period. Invigorated by the introduction of female actors and changeable scenery, they drew in audiences as much for the spectacle – including the music – as the play. The leading theatre composer of the early Restoration was Matthew Locke. His experience of theatrical music stretched back to the Commonwealth period. Though the puritans had closed the play-houses, entertainments that were wholly or partly set to music could escape the ban on plays, as did the masque *Cupid and Death*, adapted by Shirley from Aesop's *Fables*, set to music by Gibbons for a performance before the Portuguese ambassador in 1654, and revived with additional music by Locke in 1659. When the theatres reopened in 1660, music was expected in every play, though usually as an adornment rather than an integral element of the plot. All plays required a set of tunes performed at the beginning and between each act. Locke provided such incidental music for twenty or more plays, but little of it can now be linked to specific works. Most of his tunes, like the *Curtain tune* and *Lilk*, are preserved in the manuscript *The Rare Theatrical*, where they are arranged by key rather than by play, the titles of which are not recorded. Royal College Manuscript 1172 is a later theatre anthology, representing incidental music for plays performed in the last decade of the century. It too is defined by key rather than play; the scribe collected items in G minor only, including Purcell's superb *Curtain tune* to *Timon of Athens* (for a revival in 1695). The music of this vigorous piece develops over a short repeating bass line, or ground bass.

Purcell was a master of the ground bass, which he employed widely in vocal works, like the song 'O Solitude', a melancholic setting of the first and last stanzas of Katherine Phillips' 20-stanza poetic translation of *La Solitude / À Alcidon* by Marc-Antoine Girard de Saint-Amant. The ground bass was also popular amongst Purcell's peers. Draghi's 'Where art thou, God of dreams' opens with an Italian-style recitative that gives way to a ground bass song in which he exploits one of Purcell's favourite devices: engineering the melody line so that it glides over the regular cadences implied by the repeated ground bass. Draghi was an important figure in London's musical scene. With his Catholic co-religionist Locke, he served as organist in Catherine of Braganza's chapel and he taught Princess (later Queen) Anne to play the keyboard. His command of the musical style of his native Italy was to have a significant influence on the composers of his adopted home.

Restoration audiences sought ever more music and spectacle in theatrical performances, and the theatre companies obliged in the form of a new genre, the dramatic opera: a play stuffed full of music, dance and scenic display. James Hart's 'Adieu to the Pleasures' was performed in the 1674 staging of *The Tempest*, the first dramatic opera. Locke was the most significant of a group of musical contributors to *The Tempest*; his 'Canon a 4 in 2' uses two musical lines to create a four-part piece: each line is presented in two voices, one following the other after a brief interval. In 1675 Locke provided music for Shadwell's *Psyche*, an even more elaborate work than *The Tempest*. 'The descending of Venus' accompanied one of the standard scenic devices of Baroque opera, the appearance of a god in an elaborate machine, in this case, Venus in a chariot drawn by doves. Locke's sensuous, French-style symphony must have offered a perfect musical complement to the visual feast.

Musical theatrical works were also staged at Charles II's court, where they took forms different from those in the commercial theatres. John Blow's *Venus and Adonis*, probably performed at court in 1683, is an opera in the sense we commonly use the word today, that is, sung from beginning to end. Dance played an important role too; Blow's ground accompanied a dance of the Graces in the second act. In 1685 the court and commercial theatre came together in one of the most elaborate productions of the Restoration, the opera *Albion and Albanus*. The libretto was by the poet laureate, John Dryden, and the music by the Catalan-born, French-trained composer, Louis Grabu. The opera offered an allegorical depiction of the trials and tribulations of the reign of Charles II. Grabu set the English text to music in the style of Lully's *tragédies lyriques*. Apart from the English words, the aria 'O Jealousy' would be at home in Lully's *Phaëton* (1683), a work from which Grabu borrowed passages for his own opera. Grabu was a skilled exponent of the French style. This aria, accompanied by strings in five parts, uses the characteristic changing metre and restrained vocal line of the French style to set the words of Augusta, an allegorical representation of the city of London, who has been overcome by an irrational jealousy toward Albion, who represents Charles II.

Albion and Albanus was an ill-fated work. Just as it was to open in February 1685 Charles II died, and the theatres closed. Dryden came to the rescue adding a scene in which Albion ascends to heaven while his brother, Albanus (James II), is left to reign below. In this form the opera, rumoured to have cost £4000, ran for six performances in June before it was taken off the stage in the disruption caused by the Duke of Monmouth's rebellion. The United Company, which had undertaken the opera with the court, was left in debt and in no position to mount elaborate musical theatrical works for several years. In 1690 however, it began a series of dramatic operas – *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691) and *The Fairy Queen* (1692) – with music by Purcell. All were successful at the box office, and Purcell emerged as the musical star of the day. Amongst the many fine songs he composed for these works, 'See even Night', from the Act II masque of *The Fairy Queen* (an adaptation of *A Midsummer Night's Dream*) stands out for its unexpected sonority. As Titania lies down to sleep, Night appears singing to a magical accompaniment of muted strings, without bass or continuo. The scoring is unprecedented in the whole of the composer's work, and must have astonished audiences, particularly when combined with the scenic tableau of 'Grotto's, Arbors, and delightful Walks' described in the libretto.

For many audience members hearing music in the theatre was not enough. They wanted to perform it themselves at home. The increasing number of song anthologies printed in the period met this need. The four books of *The Theater of Music*, published between 1685 and 1687, are exemplary. They mix songs from the theatre and the court, and allowed the purchaser to recreate the magic of the theatrical experience. Some songs even preserve extra-musical elements from the stage performance, as for instance Akeroyde's 'From drinking of Sack by the Pottle' performed by Frisco to the accompaniment of guitar in D'Urfe's *The Banditti* (1686). In the published version, under the notes of the instrumental interlude, the words 'preng, preng, preng' appear, probably a remembrance of the actor's comic performance of what is, after all, a mock serenade.

BRYAN WHITE

* [Note de la traductrice] Le "zabaione" était à l'origine un reconstituant, un roboratif, destiné aux personnes convalescentes. Le titre *Il Zabaione musicale* indiquerait donc une pièce qui stimule, qui remonte par sa musique. Le sous-titre *Inventione boscareccia* se réfère au fait que l'œuvre est composée de scènes pastorales stylisées.

3 | **Where are thou, God of Dreams!**

Where are thou, God of Dreams!
For whose soft Chain,
The best of Mankind ever do complain;
Since they affect to be
Thy Captives before Liberty,
Unkind and disobliging Deity:
He flies from Princes, and from Lovers Eyes,
Yet ev'ry night with the poor Shepherd lyes.

Shew thy self now a God,
And take some care
Of the Distressed, Innocent, and Fair;
To rest, dispose the pity'd Maid,
Her Eyelids close,
Gently as Evening Dews shut up a Rose:
Then bear in silent Whispers in her Ear,
Such pleasing words, as virgins love to hear.

5 | **Must I ever sigh in vain?**

Must I ever sigh in vain?
Must I suffer endless Pain?
Trembling at your Feet I languish,
Hear my Grief, oh see my Anguish!
Must I ever sigh in vain?
Must I suffer endless Pain?
All my Actions shews I love you,
Oh be kind! Let Pity move you!
Must I ever sigh in vain?
Must I suffer endless Pain?

6 | **I see, she flies me**

I see, she flies me ev'ry where
Her eyes her scorn discover,
But what's her scorn or my despair,
Since 'tis my fate to love her?
Were she but kind, whom I adore,
I might live longer but not love her more.

9 | **Oh Solitude!** (text by Katherine Philips)

Oh Solitude! My sweetest Choice!
Places devoted to the Night,
Remote from Tumult, and from Noise,
How ye my Restless Thoughts delight!
Oh Solitude! My sweetest Choice!
Oh Heavens! what Content is mine,
To see those Trees, which have appear'd,
From the Nativity of Time;
And, which all Ages have remitt'd,
To look to day as fresh and green,
As when their Beauties first were seen ?

Où es-tu donc, Dieu des Rêves ?

Où es-tu donc, dieu des rêves !
Toi dont la douce chaîne
Fait sans cesse languir le meilleur des hommes :
Puisqu'ils préfèrent
Ta servitude à la liberté,
Divinité sévère et contrariante ;
Il fuit tant les princes que les yeux des amants
Pour se coucher plutôt chaque soir avec l'humble berger.

Montre à présent ta divinité
Pour prendre pitié
Du malheur, de l'innocence et de la beauté ;
Incline la pauvre fille au repos,
Clos ses paupières
Aussi doucement que la rosée du soir ferme la rose :
Puis donne-lui, en chuchotements silencieux dans son oreille,
Ces belles paroles que les vierges aiment à entendre.

Devrai-je à jamais soupirer en vain ?

Devrai-je à jamais soupirer en vain ?
Devrai-je souffrir éternellement ?
Je languis à tes pieds, en tremblant,
Entends mon chagrin, oh ! vois ma peine !
Devrai-je à jamais soupirer en vain ?
Devrai-je souffrir éternellement ?
Toutes mes actions témoignent de mon amour pour toi,
Oh ! sois clémente ! Sois sensible à la pitié !
Devrai-je à jamais soupirer en vain ?
Devrai-je souffrir éternellement ?

Je le vois, elle me fuit partout

Je le vois, elle me fuit partout,
Ses yeux expriment son mépris,
Mais que m'importe son mépris, ou mon désespoir,
Puisque je suis condamné à l'aimer ?
Si jamais celle que j'adore m'était favorable,
Je vivrais peut-être plus longtemps, mais ne pourrais l'aimer plus fort.

Ô Solitude ! (texte original de Saint-Amant)

Oh ! que j'ayme la solitude !
Que ces lieux sacrez à la nuit,
Esloignez du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquietude !
Oh ! que j'ayme la solitude !
Mon Dieu ! que mes yeux sont contens
De voir ces bois, qui se trouverent
À la nativité du temps,
Et que tous les siècles reverent,
Estre encore aussi beaux et vers,
Qu'aux premiers jours de l'univers !

Oh how agreeable a Sight
 These hanging Mountains do appear,
 which th'unhappy would invite,
 to finish all their Sorrows here;
 when their hard Fate makes them endure,
 such Woes, as only Death can Cure.

Oh how I Solitude Adore!
 That Element of noblest Wit,
 where I have learn'd Apollo's love,
 without the pains, to study it:
 For thy sake I in love am grown,
 With what thy fancy does pursue;
 But when I think upon my own,
 I hate it for that reason too;
 Because it needs must hinder me,
 From seeing and from serving thee.

11 | *'Twas within a furlong of Edinboro' town,*

1.
 'Twas within a furlong of Edinboro' town,
 In the rosy time of year when the grass was down,
 Bonny Jockey blithe and gay,
 Said to Jenny making hay,
 'Let's sit a little, dear, and prattle,
 'Tis a sultry day.'

He long had courted the blackbrow'd maid,
 But Jockey was a wag and would ne'er consent to wed,
 Which made her pish and phooh,
 And cry out, 'It will not do,
 I cannot, cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle to.'

2.
 He told her marriage was grown a mere joke,
 And that no one wedded now but the scoundrel folk,
 Yet my dear, thou should'st prevail,
 But I know not what I ail,
 I shall dream of clogs, and silly dogs
 With bottles at their tail;

'But I'll give thee gloves and a bongrace to wear,
 And a filly foal to ride out and take the air,
 If thou ne'er wilt pish nor phooh,
 And cry, 'it ne'er shall do,
 I cannot, cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle to'.

3.
 'That you'll give me trinkets', cried she, 'I believe,
 But ah! what in return must your poor Jenny give?
 When my maiden treasure's gone,
 I must gang to London town,
 And roar and rant, and patch and paint,
 And kiss for half a crown;

Each drunken bully oblige for pay,
 And earn an hated living in an odious fulsome way,
 No, no, no, it ne'er shall do,
 For a wife I'll be to you,
 Or I cannot, cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle to'.

Que je prens de plaisir à voir
 Ces monts pendans en précipices,
 Qui, pour les coups du desespoir,
 Sont aux malheureux si propices,
 Quand la cruauté de leur sort,
 Les force a rechercher la mort !

Oh ! que j'adore la solitude !
 C'est l'element des bons esprits,
 C'est par elle que j'ay compris
 L'Art d'Apollon sans nulle estude.
 Je l'ayme pour l'amour de toy,
 Connaissant que ton humeur l'ayme
 Mais quand je pense bien à moy,
 Je la hay pour la raison mesme
 Car elle pourroit me ravir
 L'heur de te voir et te servir.

C'était près de la ville d'Édimbourg

1.
 C'était près de la ville d'Édimbourg,
 Au beau moment de l'année quand l'herbe est fauchée,
 Beau Jockey, gai et joyeux,
 Dit à Jenny qui coupait le foin,
 "Asseyons-nous un moment, ma chère, et causons un peu.
 Car il fait lourd."

Il faisait la cour depuis longtemps à la belle brune,
 Mais Jockey avait de l'esprit et ne voulait point se marier,
 Ce qui la faisait lâcher des "nons" et des "pas question",
 Et elle cria "ah non, ça n'ira pas, je ne peux
 Ne peux, ne veux, ne veux faire... cela."

2.
 Il lui dit que le mariage était devenu une belle blague
 Et que seuls les scélérats se mariaient de nos jours,
 "Si tu arrivais à me convaincre
 – Mais je ne sais pas ce que j'ai –
 Ça me ferait rêver de sabots et de chiens idiots
 Avec des bouteilles sur la queue ;

Mais je te donnerai des gants et un bonnet,
 Et une jeune jument pour que tu prennes l'air,
 Si tu arrêtes de lâcher des "nons" et des "pas question",
 Et de crier "ah non, ça n'ira pas, je ne peux
 Ne peux, ne veux, ne veux faire... cela."

3.
 "Je veux bien croire, dit-elle, que tu m'offriras des babioles,
 Mais hélas ! Que devrais-je donner en retour, malheureuse que je suis ?
 Lorsque j'aurais perdu mon trésor virginal,
 Je serai obligée d'aller à Londres,
 Pour y crier et gémir, pour me farder et rafistoler,
 Et donner des baisers pour trois sous ;

Pour me donner à des brutes saoules pour de l'argent,
 Et pour gagner ma malheureuse vie d'une façon odieuse et abhorrente,
 Non, non, non, ça n'ira pas, car si je ne suis pas ton épouse
 Je ne peux, ne veux, ne veux faire... cela."

12 | **From drinking of Sack by the Pottle,**

From drinking of Sack by the Pottle,
From breaking a Constable's Noodle, his Noodle;
from Bullies that would have been Roaring,
from Bullies that would have been Whoring;
I have brought here a noise of merry Boys,
sweet Ladies, to hinder your snoaring.
Hark! how the Strings jarr, when I thrum my Gittar!
Ah! prove not my Foe! here I Languish below;
to my Sleep I would go, hey ho.

16 | **Oh Jealousy!**

Oh jealousy! Thou raging ill!
Why hast thou found a room in lovers' hearts,
Afflicting what thou canst not kill,
And pois'ning Love himself with his own darts?
I find my Albion's heart is gone!
My first offences yet remain,
Nor can repentance love regain;
One writ in sand, alas! in marble one.

Recitative

I rave, my spirits boil
Like flames encreas'd, and mounting high with
Disdain and love succeed by turns, [pouring oil;
One freezes me, and t'other burns, it burns.
Away, soft love, thou foe, to rest;
Give hate the full possession of my breast.
Hate is the nobler passion far,
When love is ill repaid;
For at one blow it ends the war,
And cures the lovesick maid.

18 | **Ah me! To many deaths decreed**

Ah me! To many deaths decreed
My love to war goes ev'ry day
In ev'ry wound of his I bleed,
I die the hour he goes away;
Yet I would hate him should he stay,

Ah me! To many deaths decreed,
By love or war I hourly die;
When I see not my love I bleed,
Yet when I have him in eye
He kills me with excess of joy

20 | **Fly, my children**

— *Nature*

Fly, my children. Love, that should preserve
And warm your hearts, with kind and active blood,
Is now become your enemy, a murderer.
This garden that was once your entertainment,
With all the beauty of the spring, is now
By some strange curse upon the shafts of Cupid,
Design'd to be a grave. Look ev'rywhere
The noble lovers on the ground lie bleeding,
By Frantic Cupid slain: into whose wounds
Distracted virgins pour their tears so fast,

Qui picolaient leurs pouteilles de xérès

Qui picolaient leurs pouteilles de xérès
Qui cassaient la gueule à un poulicier,
Ils hurlaient, ces brutes,
Ces brutes en train de courir les putes ;
Je vous amène une criée de garçons joyeux,
Mes douces dames, pour vous empêcher de ronfler.
Ah ! La dissonance des cordes lorsque je frotte ma guitare !
Ah ! Ne me contrez pas ! Je languis ici-bas ;
J'irais bien dormir, tralalaire.

Ô Jalousie !

Ô jalousie ! Oh mal furieux !
Pourquoi t'es-tu frayé un chemin dans le cœur des amants,
Accablant ce que tu ne peux tuer,
Et empoisonnant l'Amour lui-même de ses propres dards ?
Je trouve le cœur de mon Albion disparu !
Mes premiers délits perdurent encore,
Et mes repentirs sont incapables de reconquérir son amour ;
Les uns inscrits dans le sable, hélas ! les autres dans le marbre.

Récitatif

Je délire ! Mon esprit bouillonne
Comme des flammes grimpant et volant sous des versements d'huile ;
Le dédain et l'amour rivalisent à tour de rôle :
L'un me glace le sang tandis que l'autre me brûle, me brûle.
Fuis, doux amour, ennemi du repos ;
Donne pleine possession sur mon cœur à cette haine.
La haine est de loin la passion la plus noble,
Lorsque l'amour est mal récompensé ;
Car d'un coup sec, il met fin à la guerre,
Et guérit la jeune femme languissant d'amour.

Hélas ! Destiné à mourir tant de morts

Hélas ! destinée à mourir tant de morts
Mon amour va chaque jour à la guerre ;
Chacune de ses plaies me fait saigner,
Je meurs dès l'instant où il me quitte ;
Pourtant je le haïrais s'il restait.

Hélas ! Destiné à mourir tant de morts,
Par amour ou par guerre je meurs chaque heure ;
Lorsque je ne vois pas mon amour, je saigne,
Pourtant dès lors que je peux le voir
Il me tue d'un excès de bonheur.

Fuyez, mes enfants

— *La Nature*

"Fuyez, mes enfants. L'Amour qui devrait protéger
Et réchauffer vos cœurs de son sang bienveillant et dynamique
Est dès lors devenu votre ennemi, un meurtrier.
Ce jardin qui existait jadis pour votre plaisir,
Riche de toutes les beautés du printemps, est à présent,
Par quelque malédiction étrange de la hampe de Cupidon,
Conçu pour être une tombe. Regardez autour de vous,
Les nobles amants gisent au sol couverts de sang,
Occis par un Cupidon effréné : dans leurs plaies
Des vierges désespérées versent tant de larmes

That having drain'd their fountains they present
 Their own pale monuments; while I but relate
 This story, see, more added to the dead!
 Oh fly and save yourselves, I am your parent
 Nature, that thus advise you to your safeties.
 He's come already.
(Enter Cupid. He strikes the Lover, and exit.)

— *Lover*
 Ah! what winter creeps
 Into my heart?

— *Nature*
 He faints, 'tis now too late.
 Some kinder God call back the winged boy,
 And give him eyes to look upon his murders.
 Nature grows stiff with horror of this spectacle;
 If it be death to love, what will it be
 When Death itself must act his cruelty?

(Enter Death)

And here he comes: what tragedies are next?

(Enter Two Old Men and Women with crutches)

Two aged pair, these will be fit for death,
 They can expect but a few minutes more
 To wear the heavy burden of their lives.

(Death strikes them with his arrow, and exit. They, admiring one another, let fall their crutches and embrace)

Astonishment to Nature, they throw off
 All their infirmities as young men do
 Their airy upper garments. These were
 Th'effects of Cupid's shaft: prodigious change!
 I have no patience to behold them longer.

22 | *See, even Night herself is here*

See, even Night herself is here,
 To favour your design,
 And all her peaceful train is near,
 That men to sleep incline.
 Let Noise and Care,
 Doubt and Despair,
 Envy and Spite,
 (the Fiend's delight)
 Be ever banish'd hence,

Let soft Repose
 Her eyelids close,
 And murm'ring streams,
 Bring pleasing dreams;
 Let nothing stay to give offence.

Qu'ayant asséché leur fontaine elles deviennent
 Elles-mêmes de pales monuments ; le temps que je vous raconte
 Ceci, déjà voyez comme de nouveaux morts s'y joignent !
 Oh fuyez, sauvez-vous, je suis votre mère,
 Nature, qui vous guide ainsi pour votre sécurité.
 Il est déjà là."
(Entre Cupidon. Il frappe l'Amant et sort.)

— *L'Amant*
 "Ah! quel hiver se glisse
 Dans mon cœur ?"

— *La Nature*
 "Il s'évanouit, il est trop tard.
 Qu'un Dieu plus bienveillant rappelle le garçon ailé
 Et lui donne des yeux afin qu'il contemple ses meurtres.
 La Nature se glace à l'horreur de ce spectacle ;
 Si ceci est la mort de l'amour, qu'en sera-t-il
 Lorsque la Mort elle-même fera son œuvre cruelle ?

(Entre la Mort)

Et la voici qui arrive : quelles tragédies nous attendent ?

(Entrent deux vieux hommes et femmes avec des béquilles)

Deux couples âgés, ceux-ci sont si proches déjà de la mort,
 Ils ne peuvent espérer que quelques minutes encore
 Avant de déposer le lourd fardeau de leur vie.

(La Mort les pique de sa flèche et sort. Tout en s'admirant l'un l'autre, ils lâchent leurs béquilles et s'embrassent.)

À la stupéfaction de la Nature, ils se délestent de
 Toutes leurs infirmités, comme des jeunes hommes
 De leurs larges chemises. Tels étaient
 Les effets de la hampe de Cupidon : quel renversement prodigieux !
 Je n'ai plus la patience de les regarder plus longtemps.

Vois, la Nuit elle-même est ici

Vois, la Nuit elle-même est ici
 Afin d'aider à votre projet,
 Et tout son cortège paisible s'approche
 Qui pousse les hommes à dormir.
 Que le bruit et le souci,
 Les doutes et le désespoir,
 La jalousie et la malveillance
 (Qui sont le bonheur du Diable)
 Soient à tout jamais bannis d'ici.

Que le doux repos
 Ferme ses paupières,
 Et que les ruisseaux babillards
 Amènent des rêves doux,
 Que rien ne reste qui puisse nuire.

24 | *The Descending of Venus*

With kindness I your pray'rs receive,
And to your hopes success will give.
I have with anger seen Mankind adore
Your Sister's beauty, and her scorn deplore,
Which they shall do no more.
For their Idolatry I'll so resent
As shall your wishes to the full content.
Your Father is with Psyche now,
And to Apollo's Oracle they'll go,
Her Destiny to know.
I by the God of Wit shall be obey'd,
For Wit to Beauty still is subject made.
He'll so resent your cause and mine,
That you will not repine,
But will applaud the Oracle's Design.

25 | *Adieu to the Pleasures*

1.
Adieu to the Pleasures and Follies of Love;
For a Passion more Noble my Fancy does move:
My Shepherd is Dead, and I Live to proclaim,
In sorrowful Notes, my *Amintas* his Name.
The Wood nymphs reply, when they hear me complain,
Thou never shalt see thy *Amintas* again :

For Death has befriended him,
Fate has defended him;
None alive is so happy a Swain.

2.
You Shepherds and Nymphs, that have danc'd to his lays,
Come help me to sing forth *Amintas* his Praise;
No Swain for the Garland durst with him dispute,
So sweet were his Notes while he sung to his Lute:
Then come to his Grave, and your kindness pursue,
To weave him a Garland of Cypress, and Yew:

For Life has forsaken him,
Death hath o'ertaken him;
No Swain again will be ever so true.

3.
Then leave me alone to my wretched Estate,
I lost him too soon, and I Lov'd him too late;
Yon Echoes, and Fountains, my witnesses prove,
How deeply I sigh for the loss of my Love:
And now of our Pan, whom we chiefly adore,
This favour I never will cease to Implore;

That now I may go above,
And there enjoy my Love;
Then, then I never will part with him more.

La Descente de Vénus

Je reçois favorablement vos prières
Et je couronnerai vos espoirs de succès.
C'est avec fureur que j'ai vu l'humanité adorer
La beauté de votre sœur, et craindre son dédain,
Ce qu'ils ne feront plus dorénavant.
Pour leur idolâtrie, ils seront tant punis,
Que vous serez récompensés et vos vœux exaucés.
Votre père est à présent avec Psyché,
Et ensemble ils iront voir l'Oracle d'Apollon,
Afin de découvrir sa destinée.
Le Dieu du savoir m'obéira, moi,
Car la beauté règne sur le savoir.
Il éprouvera tant de rancœur pour votre cause et la mienne,
Que vous ne vous plaindrez pas,
Mais au contraire vous louerez le dessein de l'Oracle.

Adieu aux Plaisirs

1.
Adieu aux plaisirs et folies de l'amour ;
Car une bien plus noble passion m'émeut à présent :
Mon berger est mort et je ne vis que pour proclamer
Par des notes affligées la renommée de mon Amintas.
Les Nymphes de la forêt répondent lorsqu'elles m'entendent gémir,
Plus jamais tu ne reverras ton Amintas :

Car la Mort s'est liée d'amitié avec lui,
Le Destin s'est fait son champion ;
Aucun berger ne sera aussi bienheureux.

2.
Ô vous bergers et nymphes qui avez dansé à ses lais,
Venez m'aider à chanter les louanges d'Amintas ;
Aucun berger n'oserait lui disputer son laurier,
Tant ses notes étaient douces accompagnées de son luth :
Venez donc à sa tombe et de votre bonté
Tissez-lui une couronne de cyprès et d'if :

Car la vie l'a esseulé,
La mort l'a récupéré ;
Jamais aucun berger ne sera si fidèle.

3.
Puis laissez-moi seul à mon pitoyable tourment,
Je l'ai perdu trop tôt, et ne l'ai aimé que trop tard ;
Que les Échos et Fontaines se portent témoins
Des profonds soupirs que la perte de mon amour engendre :
Et dès lors, de Pan que nous adorons plus que tout autre,
Je ne cesserai jamais plus de supplier les faveurs ;

Que je puisse désormais monter là-haut,
Et y jouir de mon amour ;
Pour ne plus jamais être séparé de lui.

Traduction : Sophie et Clémentine Decaudaveine

Bertrand CUILLER

Bertrand Cuiller est claveciniste et directeur musical du Caravansérail. Né dans une famille de musiciens, Bertrand Cuiller a débuté le clavecin à huit ans avec sa mère. À treize ans, il a rencontré Pierre Hantaï qui fut son mentor pendant plusieurs années. Il a également étudié le clavecin au Conservatoire national supérieur de Paris (CNSMDP) avec Christophe Rousset. Passionné par le son du cor, il a appris à jouer les cors baroque et moderne. En 1998, il remportait à dix-neuf ans le troisième prix du concours international de clavecin de Bruges.

En tant que claveciniste, Bertrand Cuiller affectionne particulièrement les compositeurs anglais William Byrd et John Bull, qu'il a enregistré pour Mirare et Alpha ("Mr Tomkins his Lessons of Worthe" et "Pescod Time"). Il a également gravé pour ces labels des concertos de Jean Sébastien Bach avec l'ensemble Stradivaria, ainsi qu'un album Scarlatti-Soler. Tous ses enregistrements ont été chaleureusement accueillis par la presse et le public. Son dernier album solo, l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, était Choc de l'Année Classica 2015.

Sa récente collaboration avec harmonia mundi lui permet de réaliser un grand projet sur plusieurs années autour de l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de François Couperin. Il se produit comme chambriste avec Bruno Cocset et les Basses Réunies, la violoniste Sophie Gent et la flûtiste Marine Sablonnière. Bertrand Cuiller dirigeait en 2012-13 l'opéra *Venus et Adonis* de John Blow, avec Céline Scheen, Marc Mauillon et les Musiciens du Paradis. À la suite de cette expérience de direction, Bertrand Cuiller a créé **Le Caravansérail** dans le but de travailler sur des compositeurs qui lui tiennent à cœur et qu'il souhaite explorer en grand effectif. Bertrand Cuiller et le Caravansérail étaient en résidence à la Fondation Royaumont de 2014 à 2017, ce qui leur a permis de créer plusieurs programmes ambitieux comme *A Fancy* et les Concertos Brandebourgeois de J.S. Bach.

Le Caravansérail bénéficie d'une aide à la Structuration de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île de France.

Rachel REDMOND, soprano

Rachel Redmond est née à Glasgow. Après avoir découvert sa passion pour le chant au sein du Chœur des Juniors du Royal Scottish National Orchestra, elle étudie à l'École de Musique de la Douglas Academy, obtient son diplôme avec distinction à la Royal Scottish Academy of Music and Drama où elle reçoit le prix Florence Veitch Ibler pour l'Oratorio, puis son Master avec mérite à la Guildhall School of Music and Drama. Membre du prestigieux Jardin des Voix, l'Académie pour jeunes chanteurs des Arts Florissants, Rachel Redmond fait une série de concerts sous la direction de William Christie et Paul Agnew en France, en Espagne et à New York. Les invitations répétées de la part de William Christie lui permettent de faire ses

débuts à l'Opéra Comique à Paris (Iris dans *Atys* de Lully), de chanter lors de la tournée européenne consacrée à *Jephthé* de Handel (l'Ange) et aux Festivals d'Aix-en-Provence et d'Édimbourg avec *David et Jonathas* de Charpentier (un Captif). Elle a également participé à "La Tragédie Lyrique" avec Paul Agnew et Les Arts Florissants, à *Acis et Galatée* de Handel (Damon), à *Didon et Énée* (1^{re} Sorcière) ainsi qu'aux programmes du premier Festival "Dans les Jardins de William Christie" à Thiré (Vendée).

Rachel Redmond est récemment revenue à l'Opéra Comique dans *Les Fêtes Vénitiennes* (Irene, Léontine et Flore), une production des Arts Florissants, mise en scène par Robert Carsen (reprise au Théâtre du Capitole de Toulouse et à la Brooklyn Academy of Music). Elle a ensuite fait ses débuts au Théâtre du Châtelet à Paris (*La Belle Hélène*).

D'autres engagements récents lui ont fait chanter *Isbé* de Mondonville avec le CMBV en Hongrie, des Cantates de Bach et des Motets français avec Les Arts Florissants, *The Fairy Queen* de Purcell à Barcelone avec Jordi Savall et le Centre Internacional de Música Antiga, un programme autour de *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier avec l'Ensemble Correspondances, *La Passion selon saint Jean* avec l'Ensemble Aedes, des concerts avec Collegio Ghislieri au festival de Malte et au BOZAR de Bruxelles, *Israel in Egypt* avec Les Cris de Paris aux festivals de Beaune, Lessay et La Chaise-Dieu, le *Beatus vir* de Jomelli avec Collegio Ghislieri aux festivals de la Chaise-Dieu et d'Ambronay, les grands motets de Rameau et de Mondonville, *Actéon* et *Cæcilia, Virgo et Martyr* de Charpentier ainsi qu'un enregistrement d'oratorios avec Les Arts Florissants.

Rachel Redmond a aussi chanté *The Fairy Queen* de Purcell et *Pygmalion* de Rameau avec the European Union Baroque Orchestra, le *Messie* de Handel avec the Norwegian Chamber Orchestra, *Esther* de Handel au London's Wigmore Hall, *La Passion selon saint Jean* de Bach avec The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, *La Passion selon saint Matthieu* de Bach avec le Dunedin Consort à Dunblane Cathedral, la *Cantate 199 "Graupner Diese Zeit ist ein Spiel der Eitelkeit"* de Bach et *Deutsche Arien* de Handel au festival d'Edinburgh avec le Dunedin Consort, le *Requiem* de Brahms à Glasgow City Halls avec le Glasgow Chamber Orchestra, *Chichester Psalms* de Bernstein au Royal Albert Hall avec le BBC Scottish Symphony Orchestra, *Saul* de Handel à Aldeburgh, le *Gloria* de Karl Jenkins et la *Messe en ut* de Beethoven au 'Se' de Lisbonne, *Carmina Burana* à l'Auditorio Manuel de Falla de Grenade avec les Concerts from Scratch.

Les futurs engagements de Rachel Redmond lui permettront de chanter des œuvres de Handel, Jomelli et Vivaldi avec Collegio Ghislieri, la *Passion selon saint Matthieu* de Bach avec le Dunedin Consort, les madrigaux de Monteverdi avec Les Arts Florissants sous la direction de Paul Agnew, le *Messie* de Handel avec Jordi Savall et le Centre Internacional de Música Antiga, *Didon et Actéon* avec Les Arts Florissants et *The Choice of Hercules* au Goettingen International Handel Festival de 2018.

Bertrand CUILLER

Bertrand Cuiller is a harpsichordist and Musical Director of Caravansérail. Born into a family of musicians, Bernard Cuiller began studying the harpsichord with his mother at the age of eight. At the age of thirteen he met Pierre Hantaï who became for several years his mentor. He also studied the harpsichord at the Paris Conservatoire (CNSM) with Christophe Rousset. Captivated by the sound of the horn, he learnt to play both the baroque and modern horns. In 1998, at the age of 19 he won third prize at the Bruges International Harpsichord Competition.

As a harpsichordist, Bertrand Cuiller has a particular affection for the English composers William Byrd and John Bull whose works have been recorded for Mirare and Alpha ('Mr Tomkins his Lessons of Worthe' and 'Pescod Time'). He has also recorded for these labels concertos by Johann Sebastian Bach with the Ensemble Stradivaria, as well as a Scarlatti-Soler album. All of his recordings have been greatly appreciated by both the press and the public alike. His latest solo album, the complete works for harpsichord by Rameau won the Choc Classica of the Year 2015 Award.

His recent collaboration with harmonia mundi will allow him to realise a large scale project over several years concerning the Complete Works of François Couperin.

He performs as a chamber music artist with Bruno Cocset and Les Basses Réunies, the violinist Sophie Gent and the flautist Marine Sablonnière. In 2012-13 Bertrand Cuiller conducted the opera *Venus and Adonis* by John Blow, with Céline Scheen, Marc Mauillon and Les Musiciens du Paradis. Following this conducting experience, Bertrand Cuiller founded **Le Caravansérail** with the aim of working on composers whom he is particularly fond of and whom he wishes to explore with greater orchestral forces. Bertrand Cuiller and the Caravansérail were in residence at the Fondation Royaumont from 2014 to 2017 which enabled them to create several programmes such as *A Fancy* and J.S. Bach's Brandenburg Concertos.

Le Caravansérail is supported by the Île-de-France Region Cultural Affairs Office (DRAC Île-de-France).

Rachel REDMOND, soprano

Rachel Redmond was born in Glasgow. Having soon discovered her love of singing she studied at the Music School of Douglas Academy and subsequently received her BA Hons from the Royal Scottish Academy of Music and Drama, where she was awarded the Florence Veitch Ibler prize for oratorio performance. She went on to earn an MA with Merit at the Guildhall School of Music and Drama. As a member of the prestigious *Jardin des Voix*, the Academy for young singers of Les Arts Florissants, Rachel Redmond undertook a series of concerts under the direction of William Christie and Paul Agnew in France, Spain and New York. At William Christie's subsequent invitation she made her début at the Opéra Comique, Paris (Iris in Lully's *Atys*), she sang the Angel in a European tour of Handel's *Jephtha*,

and Captif in Charpentier's *David et Jonathas* at the Aix-en-Provence International Festival and the Edinburgh Festival. She also took part in 'La Tragédie Lyrique' with Paul Agnew and Les Arts Florissants, in Handel's *Acis and Galatée* (Damon), *Didon and Aeneas* (First Witch) and programs at William Christie's inaugural Festival at Thiré.

Rachel Redmond recently returned to the Opéra Comique in *Les Fêtes Vénitiennes* (Irene, Léontine and Flore) with Les Arts Florissants, staged by Robert Carsen (recently revived at the Théâtre du Capitole in Toulouse and Brooklyn Academy of Music), followed by her début at the Théâtre du Châtelet in Paris (*La belle Hélène*, Loena).

Other recent engagements include Mondonville's *Isbé* for the Centre de Musique Baroque de Versailles in Hungary, Bach *Cantatas* and French *Motets* with Les Arts Florissants, Purcell's *Fairy Queen* in Barcelona with Jordi Savall and the Centre Internacional de Música Antiga, a programme based on *La Descente d'Orphée aux Enfers* by Charpentier with Ensemble Correspondances, Bach's *St John Passion* with Ensemble Aedes, concerts with Collegio Ghislieri at the Malta Festival and at BOZAR, Brussels, *Israel in Egypt* at the Beaune, Lessay and La Chaise-Dieu Festivals with Les Cris de Paris, Jomelli's *Beatus Vir* with Collegio Ghislieri at La Chaise-Dieu and Ambronay Festivals, the *Grands Motets* by Rameau and Mondonville, Charpentier's *Actéon* and *Caecilia, Virgin and Martyr*, and a recording of Oratorio with Les Arts Florissants.

Rachel Redmond has also sung Purcell's *The Fairy Queen* and Rameau's *Pygmalion* with the European Union Baroque Orchestra, Handel's *Messiah* with the Norwegian Chamber Orchestra, Handel's *Esther* at London's Wigmore Hall, Bach's *St John Passion* with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Bach's *St Matthew Passion* with the Dunedin Consort in Dunblane Cathedral, Bach *Cantata 199*, Graupner *Diese Zeit ist ein Spiel der Eitelkeit* and Handel's *Deutsche Arien* in the Edinburgh Festival with the Dunedin Consort, Brahms' *Requiem* in Glasgow City Halls with the Glasgow Chamber Orchestra, Bernstein's *Chichester Psalms* in the Royal Albert Hall with the BBC Scottish Symphony Orchestra, Handel's *Saul* in Aldeburgh, Karl Jenkins' *Gloria* and Beethoven *Mass in C* in the 'Se' in Lisbon, *Carmina Burana* at the Auditorio Manuel de Falla in Granada with Concerts from Scratch.

Rachel Redmond's forthcoming engagements include performances of works by Handel, Jomelli and Vivaldi with Collegio Ghislieri. Bach *St Matthew Passion* with the Dunedin Consort, Monteverdi *Madrigals* with Les Arts Florissants under Paul Agnew, *Messiah* de Handel with Jordi Savall and the Centre Internacional de Música Antiga, *Didon et Actéon* with Les Arts Florissants and *The Choice of Hercules* at the 2018 Goettingen International Handel Festival.

Ce projet est né à l'abbaye de Royaumont et à été donné dans plus d'une dizaine de lieux avant d'être présenté et enregistré au Théâtre de Caen pour harmonia mundi en novembre 2016.

Bertrand Cuiller et Le Caravansérail remercient tous les coproducteurs, partenaires et diffuseurs du projet : la Fondation Royaumont, le Château d'Hardelot - Théâtre Elisabéthain , le Théâtre de Cornouaille - Scène Nationale de Quimper, le Théâtre de Caen, Bozar Bruxelles, le Festival Baroque en scène de Nantes, les villes de Rochefort, Gradignan, Bois-le-Roi et Ivry sur Seine. Bertrand Cuiller remercie également Sylvie Brély, Franck Becker et Patrick Foll pour leur confiance et leur soutien précieux au développement du Caravansérail.



théâtre de Caen



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse des Mourgues, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement : 25-27 novembre 2016, Théâtre de Caen

Prise de son, direction artistique, montage et mastering : Aline Blondiau

Page 1 : David Martin, *Portrait d'Elizabeth Rennie* (détail), Vicomtesse de Melville, 1770

Edinburgh, Scottish National Portrait Gallery - © Sotheby's / akg-images

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902296