

les arts
florissants

● harmonia
mundi

LE VIOLON DE RAMEAU

Théotime Langlois de Swarte
William Christie

Le Violon de Rameau

CHARLES-ANTOINE BRANCHE (1722-1779?)

Sonate n°1 en ré mineur / *D minor* (extrait)

Premier livre de sonates à violon seul et basse, Paris, 1748

1. I. Preludio, Grave 3'20

JEAN-BAPTISTE CUPIS (1711-1788)

Sonate n°1 en ré majeur / *D major* (extrait)

Sonates pour le violon, op. 2, Paris, 1745

2. II. Grave - Andante 5'02

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

3. **Air tendre “L'Amour va prendre Apollon”**

Les Fêtes d'Hébé RCT 41 - Acte II, Scène 5, Académie Royale de Musique, Paris, 1739

Suite RCT 2-4 (extrait)

Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts, Paris, 1724

4. I. Les Tendres Plaintes (Rondeau)* 4'25

5. *Prélude improvisé* (clavecin seul) 1'00

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

6. **Première Gavotte pour Hébé et les Plaisirs célestes**

Castor et Pollux RCT 32B - Acte III, Scène 4

(Intitulé “Première Gavotte gaye” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

7. **Air pour une Spartiate, sans lenteur**

Castor et Pollux RCT 32B - Acte I, Scène 5

(Intitulé “Air très pointé” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

TOUSSAINT BORDET (1721?-1799?)

8. **Air tendre “Rossignol dont le doux ramage”**

Troisième recueil d'airs en duo tirés des opéra de MM. Rameau, Rebel et Francœur et autres, Paris, 1758

JACQUES AUBERT (1689-1753)

Suite n°3 (extraits)

Les jolis airs ajustez à deux violons, op.27, Paris, n.d.

9. Tendrement 1'18

10. Gayement & Double 4'02

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

11. **Musette en rondeau****

Les Indes galantes RCT 44 - Prologue, Scène 2

(Intitulé “Musette” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

12. **Air grave pour deux Polonois**

Les Indes galantes RCT 44 - Prologue, Scène 2

(Intitulé “Air pour les Polonois” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

13. **Premier Menuet**

Les Indes galantes RCT 44 - Prologue, Scène 2

(Intitulé “Premier Menuet” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

14. **Rigaudons I et II**

Les Indes galantes RCT 44 - Première Entrée “Le Turc généreux”, Scène 6

(Intitulé “Premier et Deuxième Rigaudons” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

15. **Tambourins I et II**

Les Indes galantes RCT 44 - Première Entrée “Le Turc généreux”, Scène 6

(Intitulé “Premier et Deuxième Rigaudons” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

16. **Orage**

Les Indes galantes RCT 44 - Troisième Entrée “Les Fleurs”, Scène 8

THÉODORE-JEAN TARADE (1731-1788)

17. **Les Sauvages de Mr. Rameau, variations**

Premier recueil des plus beaux airs, Paris, 1776

LOUIS AUBERT (1720-1785?)

Sonate n°3 en la mineur / *A minor*

Sonates à violon seul avec la basse continue, op.1, Paris, 1750

18. I. Preludio, Adagio 1'23

19. II. Pastorale, in poco Allegro gratoso 2'07

20. III. Corrente, Allegro 2'28

21. IV. Arie I-II, Gratoso 2'21

22. V. Giga, Presto 1'41

JEAN-BAPTISTE CUPIS

Sonate n°6 en si bémol majeur / *B-flat major* (extrait)

Sonates à violon seul avec la basse continue, op.1, Paris, 1738

23. Tambourin 1'57

ANDRÉ-JOSEPH EXAUDET (ca. 1710-1762)

Sonate n°4 en sol mineur / *G minor* (extrait)

Six sonates pour le violon et la basse, op.1, Paris, 1744

24. I. Largo 3'13

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

25. **Premier Air des Matelots**

Hippolyte et Aricie RCT 43 - Acte III, Scène 8

(Intitulé “Premier et Deuxième Airs pour les Matelots” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

26. **Deuxième Air des Matelots** 1'09

Hippolyte et Aricie RCT 43 - Acte III, Scène 8

(Intitulé “Premier et Deuxième Airs pour les Matelots” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

27. **Premier et Deuxième Rigaudons en tambourin** 1'52

Hippolyte et Aricie RCT 43 - Acte III, Scène 8

(Intitulé “Premier et Deuxième Rigaudons” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

28. *Improvisation* (orgue seul) 1'46

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

29. **Canon à trois voix en mi majeur** / *E major*

“Avec du vin, endormons-nous” RCT 18**

30. **Sommeil, rondeau tendre**** 3'19

Dardanus RCT 35A - Acte IV, Scène 2

31. **Air “Viens, Hymen”** 3'56

Les Indes galantes RCT 44 - Deuxième Entrée “Les Incas du Pérou”, Scène 2

32. **Chaconne** 6'28

Les Indes galantes RCT 44 - Nouvelle Entrée “Les Sauvages”, Scène 6

(Intitulé “Chaconne” dans le recueil des *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*, s.l.n.d.)

*transcription pour violon et clavecin

**transcription pour violon et orgue

TOTAL TIME 74'58

Théotime Langlois de Swarte, *violon*

Violon de Carlo Bergonzi de 1733

William Christie : *clavecin et orgue*

Clavecin de Marc Ducornet, modèle Ruckers / Taskin de 2018

Orgue Boizard (1714) de l'Abbaye de Saint-Michel-en-Thiénache, restauré successivement par Pierre Erman et Georg Westenfelder (2, 11, 16, 28, 29 et 30)

Au commencement de ce programme, il y a eu un portrait : celui de Jean-Philippe Rameau attribué à Joseph Aved. Le musicien, grand théoricien de la musique, célèbre autant pour ses œuvres lyriques que pour ses pièces de clavecin, y apparaît non pas près d'un clavier, mais tenant un violon. L'image saisit un instant suspendu : on voit Rameau prêt à pincer la corde, tandis que l'index de sa main gauche semble poser un *si*, comme une invitation à tendre l'oreille vers cette note énigmatique. De cette observation est née l'envie de créer un univers musical à partir de ce tableau, d'entrer dans la toile pour faire entendre la relation que le compositeur a entretenue toute sa vie avec le violon. Depuis ses premières années de formation, en passant par sa participation supposée à une troupe de musiciens itinérants dans le sud de la France en tant que violoniste, jusqu'à la consécration avec *Hippolyte et Aricie*, ce programme, conçu comme une enquête, rassemble des transcriptions d'airs d'opéras, des extraits de suites de danses, ainsi que des sonates de violonistes virtuoses et de compositeurs ayant côtoyé Rameau.

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE

Dans son éloge posthume d'août 1765, Hugues Maret, médecin et érudit dijonnais, fournit un témoignage sur la manière dont Rameau concevait ses opéras : "C'étoit un violon à la main qu'il composoit sa musique ; quelquefois cependant il se mettoit à son clavecin ; mais lorsqu'il étoit à l'ouvrage, il ne souffroit pas qu'on l'interrompît : malheur à l'indiscret qui perçoit jusqu'à lui." Plus loin, il précise que le compositeur essayait "sur le violon, et quelquefois sur le clavecin, l'effet des airs qu'il imaginait". Bien des années plus tard, le collectionneur lillois Jacques-Joseph-Marie Decroix (1746-1826), à qui l'on doit la préservation des nombreuses sources du compositeur aujourd'hui conservées au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, renchérit en soulignant combien le violon lui fut utile "pour établir le bon doigté dans la musique instrumentale et s'assurer mieux de l'expression vocale". L'ensemble de ces commentaires rend encore plus saisissant le magnifique portrait de Joseph Aved du Musée des Beaux-Arts de Dijon. On y voit le compositeur tenant un violon et pinçant l'une des cordes, tandis que l'archet repose sur une table ronde à côté d'un manuscrit musical. Il s'agit de l'un des rares tableaux dépeignant Rameau dans sa maturité, au moment même où, âgé de 50 ans, il fait représenter son premier opéra *Hippolyte et Aricie* à l'Académie royale de musique en 1733. Une entrée fracassante qui allait provoquer de fortes résistances dans les premières années et bouleverser durablement le répertoire jusqu'à sa mort en 1764.

Consacrer un disque au violon de Rameau relève de la gageure. En effet, contrairement à nombre de ses contemporains qu'il côtoie dans l'orchestre de l'Académie royale de musique, tels Jacques Aubert ou Antoine Dauvergne, il ne composa aucune œuvre spécifiquement pour violon et basse continue. Le seul recueil où celui-ci apparaît sous un rôle purement instrumental est celui des *Pièces de clavecin en concerts* publiées en 1741 pour un violon ou une flûte et une basse de viole ou un deuxième violon. D'ailleurs, Rameau y rend hommage dans le cinquième concert au talent du violoniste Jean-Baptiste Cupis (1711-1788), auteur de deux livres de sonates publiés en 1738 et 1742. Selon D'Aquin de Château-Lyon, ce dernier "réunissait le tendre de M. Leclair avec le surprenant et le feu de M. Guignon".

Au sein de ses opéras et ballets, les violons jouent un rôle essentiel, que ce soit dans les airs ou les danses. Grâce à sa parfaite maîtrise de l'instrument acquise durant sa jeunesse à Dijon, Rameau a su en exploiter toutes les ressources, transformant ainsi l'orchestre de l'Académie royale de musique en l'une des meilleures formations d'Europe. Dans ses *Souvenirs*, Adolphe Adam rapporte une altercation survenue en 1751 lors d'une répétition de *La Guirlande*, chez Le Riche de La Popelinière, mécène et protecteur du compositeur. Rameau s'en serait vivement pris au premier violon Jean-Pierre Guignon, lequel lui adressa dans les heures qui suivirent cette lettre : "On peut avoir beaucoup de talent et être poli. C'est ce que vous ignorez complètement : vous m'avez dit hier que je ne savais pas mon métier, parce que je ne pouvais pas faire exécuter votre musique. Je pourrais vous répondre que vous ne savez pas le vôtre, puisque vous ne faites que de la musique qu'il est impossible d'exécuter²."

En dépit de la complexité et de la richesse de leur écriture violonistique, les extraits les plus connus des opéras de Rameau ont fait l'objet de nombreuses adaptations, souvent publiées après sa mort. Parmi les sources aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale de France et provenant de la collection susmentionnée de Decroix, sans qui une partie de son œuvre aurait probablement disparu, figure un manuscrit intitulé *Airs de violon tirés des opéras de Rameau*. Copié par Decroix lui-même, probablement après 1771, il réunit des extraits de *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes* et *Les Fêtes d'Hébé*, dont sont issues la plupart des pièces de Rameau de cet enregistrement.

¹ Jean-Pierre Guignon (né Giovanni Pietro Ghignone à Turin en 1702 ; mort à Versailles en 1774). Favorisé par Louis XV et connu sous le nom de "Roi des violonistes", Guignon interprétait ses propres concertos et ceux de Vivaldi au Concert Spirituel.

² Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy, p. 155.

Ce phénomène de circulation et de réappropriation de la musique de Rameau ne s'est pas limité à des initiatives individuelles : le compositeur lui-même avait proposé une version adaptée de ses *Indes galantes*. Créé en août 1735, ce ballet héroïque sur un livret de Louis Fuzelier en un prologue et trois entrées (*Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs*), plus une entrée ajoutée en 1736 et intitulée *Les Sauvages*, n'a jamais été publié sous la forme d'un opéra. Conscient de l'extraordinaire potentiel de cette œuvre qui mêle d'une façon unique l'art de la musique vocale et instrumentale à celui de la danse, Rameau en propose une version réduite en quatre concerts, réunissant quatre-vingts morceaux regroupés par tonalité. Ce recueil connut une large diffusion, preuve du succès qu'il ne cessa de rencontrer du vivant de Rameau : il offrait aux musiciens, qu'ils soient amateurs ou professionnels, la possibilité de jouer aisément des passages des *Indes galantes*, notamment au violon accompagné d'un clavecin.

Les autres extraits retenus proviennent d'*Hippolyte et Aricie*, dont la première, le 1^{er} octobre 1733, déclencha une vive polémique, d'aucuns lui reprochant un orchestre trop présent. Campra aurait même déclaré au futur prince de Conti que l'on pourrait tirer de cette œuvre la matière de dix autres opéras. Des critiques similaires s'exprimeront lors des premières de *Castor et Pollux* en octobre 1737 et de *Dardanus* en novembre 1739. Aux critiques habituelles s'ajoutèrent celles visant les funérailles de Castor au début de l'acte I et l'enlèvement de Dardanus par Vénus à l'acte IV. Dans ce dernier, se déroule une magnifique scène du sommeil de Dardanus, réponse implicite aux détracteurs lullystes, nostalgiques admirateurs de la célèbre scène des Songes d'*Atys* (acte III). Enfin, au talent d'être un compositeur novateur, Rameau allie celui d'être également un théoricien de premier plan, ayant démontré sa science dans une "autre espèce de fugue qu'on nomme perpétuelle, ou canon, lesquelles consistent en un air entier, dont le chant doit être répété très régulièrement à toutes les parties" (*Traité de l'Harmonie*, Paris, 1722, p. 359). Parmi les exemples choisis figure à la page 362 le canon "Avec du vin, endormons-nous", dont chaque entrée s'effectue à la quarte supérieure.

En dépit des résistances initiales, les opéras de Rameau s'imposent à partir des années 1750. Son génie unanimement salué exerce une influence considérable sur toute une génération de violonistes qui exécutèrent ses opéras et ballets à l'Académie royale de musique, tels les Aubert père et fils. Membre de l'orchestre depuis 1727, Jacques Aubert (1689-1753), connu pour avoir introduit en France le genre du concerto, laisse à la postérité de nombreux opus, dont une série de *Jolis airs ajustez à deux violons avec des variations*. La troisième suite (opus 27, vers 1740) reprend des airs populaires en les accompagnant de variations. En revanche, son fils Louis Aubert (1720-1785), qui, entré très jeune à l'orchestre de l'Académie royale, en devint rapidement le premier violon, fut nettement moins prolifique que son père. Il publia deux opus, dont le premier, dédié à l'une des filles de Louis XV, Madame Adélaïde, violoniste éclairée, parut en 1750 sous le titre de *Sonates à violon seul avec la basse continue*. La troisième sonate en *la* mineur s'ouvre sur un "Preludio" richement orné entre le dessus et la basse, suivi d'une "Pastorale" où, sur une basse tenue se déploie la partie de violon jouant sur la résonance harmonique. Celle-ci se poursuit par une succession de deux danses rapides ("Corrente", "Giga") entrecoupées par deux airs gracieux, l'un mineur, l'autre majeur, révélant sa maîtrise du style italien allié à la grâce française.

André-Joseph Exaudet (ca. 1710-1762), premier violon de l'Académie de musique de Rouen puis de Paris en 1749, cultive quant à lui une expressivité plus personnelle, notamment dans le "Largo" de la quatrième sonate (opus 1, 1744). Le génie de Rameau leur a permis de tracer leur propre voie. Entré à l'orchestre de l'Académie royale de musique en 1751, Théodore-Jean Tarade (1731-1788) est surtout connu pour ses *Nouveaux principes de musique et de violon* (1775) et son *Premier recueil des plus beaux airs* (1776), où il arrange pour deux violons les airs les plus célèbres de Bury, Martini, Gaviniès ou Rameau. Il y transcrit notamment "Les Sauvages" des *Indes galantes*, qu'il fait suivre de variations virtuoses, sans doute l'une des pièces les plus souvent reprises sous des formes très diverses.

À la différence des autres violonistes précédemment cités, Charles-Antoine Branche (1722-1779 ?) n'appartient pas à l'orchestre de l'Académie royale de musique, mais à celui de la Comédie-Française, comme l'indique la page de titre de son *Premier livre de [douze] sonates à violon seul et basse* édité en 1748, son unique opus conservé. Dans le "Preludio" de la première sonate, il déploie une ornementation tout en théâtralité soutenue par une basse d'une grande richesse harmonique. Quant à Toussaint Bordet, il signe une série de recueils où il adapte ou imite des airs connus. Tel est le cas de "Rossignol dont le doux ramage", qui conçoit un air tendre dans la veine de ceux que Rameau savait finement ciseler.

DENIS HERLIN

Entretien avec Théotime Langlois de Swarte

Pourquoi ce projet centré sur le violon chez Rameau ?

Théotime Langlois de Swarte : Tout est parti d'un tableau : l'un des rares portraits connus de Rameau le représente avec un violon. Ce détail a de quoi surprendre, tant il est avant tout reconnu comme organiste, claveciniste, théoricien et compositeur d'opéras. Il n'a jamais composé de sonates ni de concertos pour violon, et pourtant, cet instrument semble incarner quelque chose d'essentiel dans son rapport à la musique. Ce paradoxe a suscité une véritable enquête : quelle place le violon occupait-il dans son imaginaire et dans sa pratique de compositeur ? Très vite, il est apparu que, même s'il n'a jamais écrit pour violon en tant qu'instrument soliste, celui-ci est omniprésent dans son œuvre orchestrale. Les danses de ses opéras, en particulier, témoignent d'une écriture profondément violonistique. C'est le cas, par exemple, des suites des *Indes galantes* ou de *Castor et Pollux*, où le violon joue un rôle central. À l'époque, l'orchestre était conçu avant tout autour du violon, qui en constituait la voix principale, l'élément moteur. Le violon, en quelque sorte, représentait l'orchestre dans son ensemble. C'est cette présence, à la fois évidente et souvent négligée, que nous avons souhaité mettre en lumière.

Comment l'idée de ce disque a-t-elle émergé ?

T. Langlois de Swarte. À l'origine, William Christie souhaitait explorer la question de la vocalité instrumentale, une thématique qui traverse l'ensemble de son parcours. Depuis ses tout premiers enregistrements, son approche repose sur une recherche constante du chant instrumental, que ce soit au clavecin ou dans l'interprétation des cordes. Cette démarche, typiquement baroque, s'appuie sur la rhétorique, sur le lien entre texte et musique, et sur une attention particulière portée à la syntaxe, au phrasé, à l'émotion. C'est dans cette perspective que nous avons envisagé le violon comme une voix à part entière. Plusieurs pistes ont été explorées, notamment celle de Haendel. Mais Rameau s'est rapidement imposé. Son œuvre condense à elle seule les trois grandes formes d'expression baroque : la danse, le chant et le théâtre. Il incarne une esthétique du mouvement, du souffle et de la couleur. C'est cette richesse expressive qui nous a paru la plus féconde à interroger.

Selon quelle logique avez-vous élaboré le programme du disque ?

T. Langlois de Swarte : Nous avons souhaité construire un véritable itinéraire musical, une narration à travers les œuvres. Le point de départ a été constitué par les airs de violon extraits des opéras de Rameau – une source d'époque précieuse, à la fois riche et variée. Nous y avons associé des œuvres de compositeurs contemporains tels que Toussaint Bordet, Jean-Baptiste Cupis, Charles-Antoine Branche, André-Joseph Exaudet ou encore Jacques Aubert. Certains ont écrit dans un style proche de celui de Rameau ; d'autres ont été ses collègues, notamment au sein de l'orchestre de l'Académie royale de musique, et l'ont donc fréquenté de près. Ce parcours suit une forme de dramaturgie implicite. Une gavotte de *Castor et Pollux* marque un éveil progressif, avant qu'un air très pointé extrait du même opéra ne figure symboliquement un lever de rideau rappelant l'esprit de l'ouverture à la française. D'autres pièces suggèrent un dialogue d'oiseaux, des motifs populaires, ou encore une évocation, certes conjecturale, de la jeunesse de Rameau, moment durant lequel il aurait joué du violon dans des orchestres de province. Le cœur du programme repose sur des extraits des *Indes galantes*, suivis de mouvements choisis dans le répertoire de ses contemporains. Enfin, la grande chaconne des *Indes galantes* vient refermer le cycle, comme un rideau qui tombe.

Quels ont été vos critères pour sélectionner les pièces ?

T. Langlois de Swarte : L'un des enjeux était de maintenir une cohérence stylistique. Certaines œuvres de Cupis ou d'Exaudet, par exemple, présentent une proximité esthétique manifeste avec Rameau, sans pour autant verser dans l'imitation. Il s'agissait de préserver un équilibre : ne pas faire de cette galerie de portraits de violonistes virtuoses le sujet principal, mais bien conserver Rameau au centre du propos. Cela a exigé un travail subtil sur l'agencement, la tonalité, le rythme d'ensemble. Nous avons également fait des choix d'ordre pratique. Plutôt que de jouer une sonate complète de Branche ou de Cupis qui peut durer une quinzaine de minutes, nous avons privilégié des extraits plus brefs, capables de s'intégrer dans le fil du discours musical sans en interrompre la fluidité. Ces fragments dialoguent avec Rameau sans lui faire écran. Par ailleurs, ce projet s'inscrit dans une tradition bien attestée au XVIII^e siècle, où la transcription pour violon d'airs extraits d'opéras était monnaie courante. De nombreux manuscrits et méthodes de violon en témoignent. Rameau lui-même a proposé des versions réduites de certaines de ses œuvres, *Les Indes galantes* notamment, qu'il a organisées en "concerts" autonomes, indépendants de la scène. Ce que nous proposons ici prolonge donc une pratique historique attestée.

Quel message souhaitez-vous faire passer à travers ce disque ?

T. Langlois de Swarte : Nous avons voulu offrir une autre manière d'écouter Rameau. William, qui a interprété cette musique dans les plus grandes salles d'opéra, choisit ici de la réinvestir sous une forme épurée, intime : un simple duo entre violon et clavecin. C'est une tentative de concentrer l'essence dramatique et émotionnelle de l'opéra dans un langage de chambre, plus dépouillé mais tout aussi expressif. Ce disque est aussi une invitation à la rêverie. Il propose une forme de récit musical, fait de contrastes, de silences, de surgissements lyriques. Nous avons cherché à mêler rigueur musicologique et liberté d'imagination. En croisant les gestes de l'époque et ceux d'aujourd'hui, il dessine, je l'espère, un portrait à la fois fidèle et réinventé de Rameau. Une manière, peut-être, de redécouvrir un compositeur que l'on croyait connaître.

Propos recueillis par DENIS HERLIN (juin 2025)

Entretien avec William Christie

En quoi le programme de ce disque constitue-t-il un véritable défi ?

William Christie : “Le Violon de Rameau” est une entreprise ambitieuse et singulière à bien des égards. Il ne s’agit nullement d’un répertoire traditionnel pour violon avec continuo ou clavecin obligé. Il repose sur des transcriptions d’œuvres orchestrales, instrumentales ou lyriques, pensées et repensées dans un tout autre esprit. L’abandon délibéré du violoncelle ou de la viole de gambe implique une approche radicalement différente de l’accompagnement. Ce choix ouvre la voie à une redéfinition des rôles, permettant notamment d’attribuer au violon certaines lignes musicales issues du registre orchestral ou vocal. C’est dans cette direction que je travaille avec Théotime Langlois de Swarte depuis plusieurs années – quatre ou cinq, désormais – en explorant les moyens de rendre avec un effectif restreint toute la richesse de la musique. Cette pratique de la réduction, certes née en partie de considérations économiques, devient rapidement un art à part entière. Il ne s’agit ni de trahir les œuvres originales, ni de les simplifier à outrance, mais de réinventer certaines subtilités musicales, en partant de pièces à la texture déjà épurée afin d’atteindre une forme de plénitude sonore inédite. Le programme propose aussi une improvisation, dont la spontanéité donne le ton, dans la tonalité de *mi* majeur, que j’affectionne tout particulièrement, et instaure une atmosphère de rêverie qui, en réalité, dissimule une danse brillante, lumineuse, une gavotte extraite de *Castor et Pollux*. Peut-on parler, à ce stade, d’une certaine infidélité à l’œuvre d’origine ? Sans doute. Mais elle est assumée, au profit d’une plus grande liberté de jeu pour le violon, notamment avec ses vastes envolées d’arpèges. Il est toutefois indispensable de s’inscrire dans un cadre cohérent car on ne saurait tout se permettre. Il y a trente ans, ce type d’expérimentation aurait été difficilement concevable. Un violoniste tel que Théotime n’existait pas encore.

Qu’est-ce qui fait la singularité de Théotime ?

W. Christie : Théotime se distingue par sa connaissance intime des limites et sa capacité à en sonder les marges. C’est précisément ce double regard sur les contraintes et les possibles que ce programme cherche à explorer. Il existe toujours une forme de structure, une ligne à ne pas franchir. Mais il faut avoir l’audace de s’en approcher. L’un des écueils de certaines pratiques dites “historiques” réside dans leur volonté de reconstitution trop scrupuleuse, là où les musiciens de l’époque jouissaient, en réalité, d’une liberté bien plus grande. Encore aujourd’hui, nombreux sont ceux qui refusent de déléguer une part d’autonomie à leurs musiciens : tout doit être contrôlé, verrouillé. C’est tout l’inverse avec Théotime, dont l’intelligence artistique se conjugue à une audace rare. Il arrive que je doive le freiner : “Là, tu vas trop loin”. Ce à quoi il rétorque avec humour : “Tu pourrais ‘fruitier’ un peu plus cette phrase”. Ce dialogue vivant est essentiel. Il s’agit d’un équilibre subtil, comparable à celui que je dois maintenir avec certains chanteurs, dont l’expressivité débordante peut parfois déséquilibrer l’ensemble. Avec Théotime, il suffit de suggérer une idée pour qu’elle soit aussitôt saisie et développée.

Pourquoi Les Indes galantes de Rameau occupent-elles une place prédominante dans ce programme ?

W. Christie : Cette œuvre révèle toute la puissance du lien entre musique, danse et théâtre. Rameau est, à mes yeux, celui qui, au XVIII^e siècle, a le mieux servi la danse, peut-être autant que Stravinsky le fera plus tard. Ni Gluck ni Campra – malgré toute mon admiration pour ce dernier – ne sont allés aussi loin. Dans *Les Indes galantes*, l’inventivité de Rameau est tout simplement fabuleuse. Il y a là une intégration rare entre la musique, la danse et le chant, jusqu’à cette figure de la chanteuse-danseuse, phénomène véritablement extravagant. La richesse mélodique de cette musique offre au violon des possibilités d’expressivité infinies : pathos, rêverie, exotisme, virtuosité éclatante... Autant de facettes dont s’empare Théotime, qui est un acteur, au plein sens du terme : il mobilise tout le registre des émotions, il donne à voir et à ressentir. Mais toujours avec ce “parfum français” si particulier. Car ce programme ne peut être confié qu’à un interprète imprégné de cette culture. Cela dépasse la question du style ou de la syntaxe : il s’agit d’une sensibilité, d’une manière d’habiter la musique dans toute sa profondeur.

Propos recueillis par DENIS HERLIN (juin 2025)

In the beginning, there was a portrait: that of Jean-Philippe Rameau, attributed to Joseph Aved. The great composer and music theorist, celebrated for his operas and harpsichord pieces is shown, not at the keyboard, but holding a violin. The image captures a moment suspended in time: we see Rameau about to pluck a string, while placing the first finger of his left hand on what appears to be a B natural, as if inviting the viewer to listen to that enigmatic note. Seeing this portrait awakened the wish to create a musical world out of this picture, to get inside the canvas and reveal the composer's enduring relationship with the violin. From the first years of his musical education, and his alleged involvement as a violinist in a band of strolling musicians in the south of France, until the moment he dedicated himself to the world of opera with his first dramatic work, *Hippolyte et Aricie*, this programme, conceived as an inquiry, gathers together transcriptions of operatic airs, excerpts from dance suites, and sonatas by violin virtuosos and composers who rubbed shoulders with Rameau.

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
Translation: John Thornley

In a tribute paid to Rameau in 1765, the year after his death, Hugues Maret, a learned doctor of Dijon, gave an eye-witness account of how Rameau wrote his operas: 'He composed his music while holding a violin. Sometimes he sat at the harpsichord, but while at work he allowed no interruption at all: woe betide any prying individual who found his way in to see him!' Maret also disclosed that the composer tried out 'on the violin, and sometimes on the harpsichord, the effect of the arias he was devising'. Many years later, the Lille collector Jacques-Joseph-Marie Decroix (1746-1826), to whom we owe the survival of many of the composer's manuscript sources now kept in the Music Department of the Bibliothèque nationale de France, underlined how useful Rameau found the violin 'to ascertain that his instrumental music had the right touch, and to double-check the vocal expression'. These comments taken together increase the impact of the magnificent portrait of Rameau by André Aved, kept in the Musée des Beaux-Arts in Dijon. There we see the composer holding a violin and plucking one of its strings, while the bow rests on a round table, next to a music manuscript. It is one of the rare paintings depicting Rameau in his mature years, at the time in 1733 when, at the age of 50, he was staging his first opera *Hippolyte et Aricie* at the Académie Royale de Musique; his sensational debut provoked strong resistance at the start, but his operas revolutionized the repertoire until his death in 1764.

To devote an album to Rameau's violin is quite a challenge: unlike a number of his contemporaries with whom he associated in the orchestra of the Académie, such as Jacques Aubert and Antoine Dauvergne, Rameau composed no work specifically for violin and basso continuo. The sole opus of his where the violin appears in a purely instrumental context is the *Pièces de clavecin en concerts* (published 1741), where the harpsichord is accompanied by a violin (or flute) and bass viol (or second violin). In the fifth *Concert* Rameau pays homage to the talent of the violinist Jean-Baptiste Cupis (1711-88), who was also the composer of two books of sonatas published in 1738 and 1742. According to writer and biographer Pierre-Louis D'Aquin de Château-Lyon, Cupis 'united the tenderness of M. Leclair with the surprise effects and fiery energy of Monsieur Guignon'.³

Yet the violins play an essential role at the heart of Rameau's operas and ballets, in his airs as well as his dances. Thanks to his perfect mastery of the instrument acquired during his youth in Dijon, Rameau well knew how to exploit the resources of the violin, thus transforming the Académie Royale de Musique into one of the finest ensembles in Europe. In his memoirs, Adolphe Adam reports a quarrel that took place in 1751 during a rehearsal for the one-act ballet *La Guirlande* at the mansion of Le Riche de La Popelinière, Rameau's patron and protector. Rameau fiercely criticized Guignon, who was leading the orchestra. A few hours later Guignon replied in a letter: 'One can be extremely talented yet remain polite, something of which you are completely ignorant: you told me that I did not know my craft, since I was unable to perform your music. I could have replied that you do not know your own, since you write only music that is impossible to play.'⁴

Despite the complexity and opulence of Rameau's writing for the violin, the best-known passages from his operas were the subject of numerous rearrangements, many of them published posthumously. Among the important Rameau material preserved in the above-mentioned Decroix Collection at the Bibliothèque nationale is a manuscript entitled *Airs de violon tirés des opéras de Rameau* ('Violin airs taken from the operas of Rameau'). Copied by Decroix himself, probably some time after 1771, it includes excerpts from *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes* and *Les Fêtes d'Hébé* – and is the source of most of the Rameau pieces featured in this recording.

Yet it was not only others who recycled and readapted Rameau's music: the composer himself had already presented such an arrangement of his 'heroic ballet' *Les Indes galantes*. Premiered in August 1735 to a libretto by Louis Fuzelier with a prologue and three entrées – *The Noble Turk*, *The Incas of Peru* and *The Flowers*, plus *The Savage*, an extra entrée added in 1736 – it was never actually published as an opera. Conscious of the extraordinary potential of this work, which uniquely combines vocal, instrumental and balletic artistry, Rameau made a reduced version, with eighty numbers from the ballet grouped by tonalities into four suites, or 'Concerts'. This work achieved a wide circulation, proof of the success it continued to enjoy throughout Rameau's lifetime: it offered amateur and professional musicians the possibility of playing passages from *Les Indes galantes* ad lib, but most fittingly on the violin accompanied by a harpsichord.

³ Jean-Pierre Guignon, (born Giovanni Pietro Ghignone in Turin in 1702; died at Versailles in 1774). Favoured by Louis XV, and popularly known as 'Roi des violonistes' ('King of violinists'), Guignon performed his own concertos and those of Vivaldi at the Concert Spirituel.

⁴ Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, 1857

The other set of extracts that have survived is taken from *Hippolyte et Aricie*, whose premiere on 1 October 1733 unleashed a heated debate, some of those present criticizing the opera for being dominated by the orchestra. Campra himself told Louis François de Bourbon, the future Prince de Conti, that the work could easily provide material for ten other operas. Similar strictures were heard at the premieres of *Castor et Pollux* in October 1737 and *Dardanus* in November 1739. The general complaints were joined by others specifically aimed at the funeral rites of Castor at the beginning of Act I, and the rapture of Dardanus by Venus in Act IV. In the latter scene, the lavish staging of the sleep of Dardanus is an implied retort to Rameau's Lullyist detractors, with their nostalgic admiration for the famous scene of the Dreaming of Atys (in Act III of Lully's opera). A further annoyance for critics was that as well as being an innovative composer, Rameau was also a first-rate musical theoretician who had already displayed his technical skill in writing 'another type of fugue that is called perpetual, i.e. the canon, where a whole air is repeated strictly in all the voices' (*Traité de l'Harmonie*, Paris, 1722, P. 359). His examples include (on P.362) 'Avec du vin, endormons-nous' ('Let us fall asleep with wine'), a canon in which each entry is a perfect fourth above the previous one.

Despite the initial resistance, Rameau's operas gained a firm foothold from the early 1750s on, when his genius, now unanimously praised, exercised considerable influence over a generation of violinists who performed his operas and ballets at the Académie Royale de Musique – violinists such as the Auberts, father and son. A member of the Académie Royale orchestra from 1727, Jacques Aubert (1689-1753), famed for having introduced the concerto into France, left numerous works behind, including a set entitled *Les jolis airs* ('Pretty Tunes') 'adjusted for two violins, with variations'. The third Suite (Op.27, published c. 1740) features popular tunes of the day, embellishing them with variations. His son Louis Aubert (1720-85) joined the orchestra of the Académie Royale at a very early age and quickly became its leader, and though nothing like as prolific as his father, he published two fine opus numbers, the first of which was dedicated to one of Louis XV's daughters, Madame Adélaïde, an able violinist. It appeared in 1750 under the title *Sonates à violon seul avec la basse continue*. The third Sonata, in the key of A minor, begins with a *Preludio* richly ornamented in both upper and lower parts, followed by a *Pastorale* where, over a long bass pedal, the violin part explores the harmonic resonances. This is followed by two dances in quick tempo (*Corrente* and *Giga*) alternating with two graceful *Arias*, one in the minor key, the other in the major, displaying all Louis Aubert's mastery of the Italian style allied to French charm.

André-Joseph Exaudet (w.1710-62), the leader of the Académie de Musique in Rouen, and in 1749 of the corresponding orchestra in Paris, cultivated a more personal kind of expressiveness, evident in the *Largo* of his Fourth Sonata (Op.1, 1744). Rameau's presiding genius allowed each of these composers to trace his own path. Théodore-Jean Tarade (1731-88), who joined the orchestra of the Académie Royale in 1751, became known principally for his tutorial method *Nouveaux principes de musique et de violon* (1775) and for his *Premier Recueil des plus beaux airs* (1776) in which he arranged the best-known operatic airs of de Bury, Martini, Gaviniès, and Rameau. Notable among his transcriptions is *Les Sauvages* from *Les Indes galantes*, with its virtuoso variations, frequently performed in many quite diverse guises.

Unlike the other violinists previously mentioned, Charles-Antoine Branche (1722-79?) was not a member of the Académie Royale orchestra but of the band at the Comédie-Française, as indicated on the title page of his *Premier livre de [douze] sonates à violon seul et basse*⁵ published in 1748, the only work of his that has survived. The *Preludio* of his *First Sonata* presents a highly theatrical style of ornamentation, supported by a basso continuo of great harmonic intensity. Finally, the violinist and composer Toussaint Bordet (1721?-99) issued a series of volumes of suites containing adaptations or imitations of well-known tunes, such as 'Rossignol dont le doux ramage', which evokes the liquid song of the nightingale in a tender air of the kind Rameau himself was so skilled at crafting.

DENIS HERLIN
Translation: John Thornley

⁵ First book of [Twelve] Sonatas for solo violin and bass

Interview with Theotime Langlois de Swarte

Why this project, with its focus on the violin in the work of Rameau?

Theotime Langlois de Swarte: It all began with a painting: one of the rare portraits that we know to be of Rameau shows him holding a violin. It is a surprising detail, for he is renowned as an organist, harpsichordist, theorist, and an opera composer. He never composed any violin sonatas or concertos, yet the instrument seems to embody something essential in his relation to music. This paradox stimulated a proper investigation: what place did the violin actually hold in his imagination, and in his composing? It very soon became obvious that even though he never wrote for the violin as a solo instrument, it was present throughout his orchestral works. In particular the dances in his operas display writing that is utterly violinistic – for instance the suites from *Les Indes galantes* and *Castor et Pollux*, where the violin has a centrally important role. At that period the orchestra was thought of as completely oriented around the violin, which was its principal voice, its drive. The violin in a way represented the orchestra in its entirety. It was this omnipresence of the violin in his work, obvious yet so often ignored, that we wanted to highlight.

How did the idea for this disc emerge?

T. Langlois de Swarte – Originally William Christie wanted to explore the question of the instrumental vocality, a theme he has engaged with throughout his career. Ever since his very first recordings, he has constantly pursued research into the instrumental cantilena, whether on the harpsichord or in string performance. This approach, which is typically baroque, is based on rhetoric, on the link between words and music, and on paying particular attention to syntax, phrasing and emotion. Within this perspective we envisaged the violin as being a voice in its own right. We followed several different trails, looking at Handel in particular. But it was Rameau who quickly took the role of honour. His work alone contains the three great expressive forms of the baroque: dance, song and theatrical drama. He embodies an aesthetic of movement, of the natural breath, and of colour. This expressive richness seemed to us the most fertile ground to explore.

What scheme did you follow in working out the programme for the album?

T. Langlois de Swarte – We wanted to plan a virtual musical journey, to tell a story that would run through the whole programme. The point of departure was the airs for the violin taken from Rameau's operas – a rich and varied treasure trove of the period. We added works by contemporaries of Rameau such as Toussaint Borden, Jean-Baptiste Cupis, Charles-Antoine Branche, André-Joseph Exaudet and Jacques Aubert. Some of them wrote in a style similar to that of Rameau; others were his colleagues, a lot of them members of the orchestra of the Académie Royale de Musique, so they knew him very well. The programme follows a scheme that is implicitly dramatic. A gavotte from *Castor et Pollux* marks a gradual awakening, before an air full of dotted rhythms from the same opera recalls the spirit of the French overture, as the stage curtain symbolically rises. Other pieces suggest birds calling to each other, melodic motives from folk song, or an imagined evocation of Rameau's youthful years, when he played the violin in provincial orchestras. The core of the programme has extracts from *Les Indes galantes*, followed by selected movements by his contemporaries. And finally, the grand Chaconne from *Les Indes galantes* closes the cycle, and the curtain falls.

What were your criteria for choosing the pieces?

T. Langlois de Swarte – One of the issues was maintaining a consistency of style. For example, some pieces by Cupis or Exaudet are clearly quite close to Rameau in their aesthetic approach, though without in any way imitating him. And we needed to keep a balance, so as not to put the main focus on a series of portraits of violin virtuosi, but to keep Rameau firmly at the centre of the programme. This needed a subtle adjustment to the whole layout, the sequence of keys and rhythms. We also made some choices for practical reasons. Rather than play a whole fifteen-minute sonata by Branche or Cupis, we prioritized shorter excerpts that could be integrated into the thread of the musical discourse without holding up the flow. These fragments set up a dialogue with Rameau, rather than upstaging him. And besides, this programme draws on the well-attested 18th-century tradition in which it was common practice to transcribe opera arias for the violin – as many manuscripts and violin tutors testify. Rameau himself made potted versions of some of his works, notably *Les Indes galantes*, turning them into self-sufficient 'concerts', independent of the stage. So what we are presenting here is part of that historically authentic practice.

What message are you hoping to give with this album?

T. Langlois de Swarte – We wanted to offer a different way of listening to Rameau. William, who has performed this music in the very largest of opera houses, wanted to invest it here with the more refined and intimate form of a simple duo for violin and harpsichord. It is an attempt to concentrate the dramatic and emotional essence of opera in the language of chamber music: leaner, sparer, but just as expressive in every way. The album also leaves the listener free to daydream, with its musical narrative of contrasts, silences, and surging lyricism. We have tried to combine a musicological rigour with a freedom of the imagination, to cross-cut gestures of the period with those of today, in order to paint what I hope is a faithful portrait of Rameau – but also one that is freshly reimagined. In this way, perhaps, we can rediscover a composer we thought we already knew.

Interview by DENIS HERLIN (June 2025)

Translation: John Thornley

Interview with William Christie

What is the major challenge of this recorded programme?

William Christie: 'Rameau's Violin' is an ambitious enterprise, and in many respects an unusual one too. In no way is this traditional repertoire for the violin, with continuo or obbligato harpsichord. It is based on transcriptions of orchestral, instrumental or operatic works, imagined and reimagined in a quite different spirit. Deliberately doing without a cello or viola da gamba implies a radically different approach to the accompaniment. It opens the way to a redefinition of roles, giving the violin some melodic lines that were originally orchestral or vocal. This is a direction I have been pursuing with Théotime Langlois de Swarte for some time – for the past four or five years – exploring the means of expressing the whole richness of music with a small ensemble. This practice of downsizing, partly born of economic considerations, has rapidly become a whole art in itself. There is no question of betraying the original works, nor of simplifying them excessively, but of reimagining certain subtle musical processes, starting with pieces that are already reduced in texture, so as to achieve a unique kind of fullness of sound. The programme includes an improvisation whose spontaneity sets the tone, with its key of E major – a key I particularly love – conjuring up a dreamy atmosphere that belies the luminous brilliance of a dance: a gavotte from *Castor et Pollux*. So should we admit to not being completely faithful to the original work? No doubt. We acknowledge it, as it benefits the greater freedom of the violin, such as its great soaring flights of arpeggios. Of course, we have to have a consistent framework: we do not simply give ourselves carte blanche. Thirty years ago this kind of experimentation would have been virtually inconceivable: for a violinist such as Théotime did not yet exist.

What makes Théotime unique?

W. Christie: Théotime stands out because of his intimate knowledge of where the boundaries lie, and his ability to test their margins. It is precisely that dual sense of the restrictions and of what is possible within them that this programme tries to explore. There is always a certain formal structure, a line that may not be crossed. But we have to be bold enough to approach it. One of the dangers of certain so-called 'historically informed' practices is their over-scrupulous concern with reconstruction of music that the musicians of the period actually played with much greater freedom. Even today, there are many who refuse to delegate any autonomy to their musicians: everything has to be controlled, nailed down. It is the complete opposite with Théotime: his artistic intelligence is linked to an exceptional appetite for risk. Sometimes I even have to restrain him, saying: 'That's really going too far'. To which he retorts wryly: 'You could try making that sentence a bit fruitier.' This sort of lively dialogue is essential. It is all about a subtle balance, of the kind I need to maintain with some singers, whose exuberant expressiveness can sometimes unbalance the ensemble. With Théotime, it is enough to suggest an idea for him to immediately take hold of it and develop it.

Why does Rameau's Les Indes galantes occupy a prominent role in the programme?

W. Christie: That piece reveals the sheer power of the link between music, dance and the theatre. To my mind, Rameau is the 18th-century composer who best served the dance, perhaps just as much as Stravinsky did two centuries later. Neither Gluck nor Campra – despite all my admiration for the latter – went as far as Rameau. His inventiveness in *Les Indes galantes* is quite simply wondrous. He managed to integrate music, dance and song in a way that has seldom been achieved, culminating in this figure of the singer-dancer, a truly extravagant phenomenon. The melodic richness of this music offers the violin infinite possibilities of expressivity: pathos, reverie, exoticism, brilliant virtuosity... all facets that Théotime has at his command: he is an actor in the full sense of the word: he mobilizes the whole gamut of the emotions, he makes you see and feel, but always with that very particular 'Gallic' flair. Because this programme could only be realized by a performer thoroughly imbued with French culture. It goes beyond the question of style or syntax: it is about having a certain sensibility, a way of inhabiting the music in all its profundity.

Interview by DENIS HERLIN (June 2025)

Translation: John Thornley

William Christie, Théotime Langlois de Swarte

A harmonia mundi selection

All titles available in digital (download and streaming)



“Générations”

Sonates pour violon et clavecin de
J.-M. LECLAIR et J.-B. SENAILLÉ

Théotime Langlois de Swarte, violin

William Christie, harpsichord

CD HAF 8905292

“Une découverte éblouissante”

– **Télérama**

“Le grand maître et le jeune prodige nous
livrent des pages virtuoses et poétiques”

– **Choc de Classica**

‘Whatever the tempo, a quintessentially
French danciness is paramount, an elegant
playfulness that breathes even through
Italianate harmonic wanderings.’

– **The New York Times**



GASPARD LE ROUX

“Conversation”

Suites pour deux clavecins

William Christie, Justin Taylor, harpsichords

CD HAF 8905337

FRANÇOIS COUPERIN

L’Apothéose de Lulli – L’Apothéose de Corelli

William Christie, Christophe Rousset, harpsichords

HMA 1951269

PANCRACE ROYER

Pièces de clavecin

HMA 1951037

ANTONIO VIVALDI

Théotime Langlois de Swarte, violin

Le quattro stagioni

Violin concertos RV 264, 155, 292 etc.

Orchestre Le Consort

2 CD HMM 902757.58

“Concerti per una vita”

Orchestre Le Consort

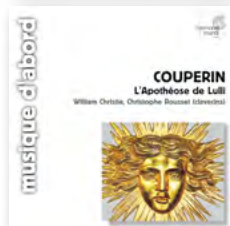
2 CD HMM 902373.74

Violin Concertos RV 179 & 384

LECLAIR, LOCATELLI : Violin concertos

Les Ombres

CD HMM 902649



“Bill & Friends”

CHARPENTIER, MARAIS,

PURCELL, COUPERIN ...

Gwendoline Blondeel, Juliette Mey

William Christie, Justin Taylor, harpsichords

Théotime Langlois de Swarte,

Emmanuel Resche-Caserta, violins

Myriam Rignol, bass viol

Thomas Dunford, theorbo

CD HAF 8905379

“The Mad Lover”

Sonatas, Suites, Grounds,

from 17th-century England

Théotime Langlois de Swarte, violin

Thomas Dunford, lute

CD HMM 902305



Les Arts Florissants sont soutenus par l'État
Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire,
et le Département de la Vendée.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris
et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production : Les Arts Florissants © 2026

Enregistrement : le 25 mars 2025, Chapelle de l'Hôpital Laennec, Paris (France),

les 16-18 juin 2025, Église évangélique allemande, Paris (France)

et le 7 octobre 2025, Abbaye de Saint-Michel-en-Thiérache, Saint-Michel (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux

Accord : Daniel Bürki et Samuel Campet

© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Julien Benhamou

Photo discographie : Oscar Ortega

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
arts-florissants.org
thetimeviolin.com