

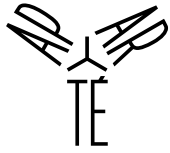
LE CONCERT DE LA LOGE
JULIEN CHAUVIN
SOPHIE KARTHÄUSER

HAYDN L'IMPATIENTE

SACCHINI · GLUCK · LEMOYNE · VOGEL · GRÉTRY · RAGUÉ



AD
TE



HAYDN ET RAGUÉ

Enregistré par Little Tribeca à l'Auditorium du Louvre (Paris) en octobre 2018

Direction artistique, montage et mastering : Maximilien Ciup

Prise de son : Maximilien Ciup et Gaëtan Juge

SACCHINI, GLUCK, LEMOYNE, VOGEL ET GRÉTRY

Enregistré par Little Tribeca au Conservatoire Jean-Baptiste Lully (Puteaux) en mars 2019

Direction artistique, montage et mastering : Maximilien Ciup

Prise de son : Maximilien Ciup, assisté de Hugo Scremin

Production exécutive : Little Tribeca et Les Idées Heureuses

Traduction anglaise par Charles Johnston

Textes édités en français par Claire Boisteau

Photo © Franck Juery · Design © 440.media

Sophie Karthäuser participe à cet enregistrement avec l'aimable autorisation d'harmonia mundi.

En partenariat avec le Centre de musique baroque de Versailles pour les éditions des partitions de Grétry et Vogel

AP210 Little Tribeca · Les Idées Heureuses © & © 2019 [LC] 83780

1 rue Paul-Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

LE CONCERT DE LA LOGE

JULIEN CHAUVIN violon et direction

SOPHIE KARTHÄUSER soprano

- 1-4. **JOSEPH HAYDN** (1732-1809), *Symphonie n° 87 en la majeur « L'Impatiente », Hob.I:87*
Symphony no.87 in A major 'The Impatient'
- | | |
|--------------------|------|
| I. Vivace | 6'31 |
| II. Adagio | 6'13 |
| III. Menuet – Trio | 3'48 |
| IV. Finale. Vivace | 4'14 |
5. **ANTONIO SACCHINI** (1730-1786), « C'est votre bonté que j'implore »
extrait de/from *Chimène ou Le Cid* (Chimène) 3'49
6. **CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK** (1714-1787), « Fortune ennemie »
extrait de/from *Orphée et Eurydice* (Eurydice) 4'58
7. **JEAN-BAPTISTE LEMOYNE** (1751-1796), « Il va venir »
extrait de/from *Phèdre* (Phèdre) 3'06
8. **JOHANN CHRISTOPH VOGEL** (1756-1788), « Âge d'or, ô bel âge »
extrait de/from *Démophon* (Dircée) 4'44
9. **ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY** (1741-1813),
« Ô sort ! par tes noires fureurs » extrait de/from *Les Mariages samnites* (Éliane) 7'49
- 10-12. **LOUIS-CHARLES RAGUÉ** (1744-après 1793), *Symphonie en ré mineur, op. 10 n° 1*
Symphony in D minor, op.10 no.1
- | | |
|-----------------------|------|
| I. Allegro maestoso | 6'06 |
| II. Andante | 4'25 |
| III. Vivace non tanto | 5'36 |



Sine nomine

L'histoire de la musique est émaillée d'œuvres instrumentales auxquelles on a donné un titre, dès leur création ou *a posteriori* : *Les Quatre Saisons*, *Water Music*, les symphonies « *Les Adieux* », « *Jupiter* », « *Pastorale* », « *Inachevée* », « *Fantastique* », les concertos « *L'Empereur* », « *L'Égyptien* »... Un bon nombre de pièces cependant ont aussi marqué les esprits bien que privées de titre, comme la *Symphonie n° 25* de Mozart, les cinquième et neuvième symphonies de Beethoven, la première suite pour violoncelle de Bach, l'Air de la *Suite en ré majeur* pour orchestre de Bach...

L'attribution d'un titre a permis, par le passé, de mieux vendre les partitions, d'en faciliter la programmation dans les salles de concert. Cela permet aussi à l'auditeur de se sentir plus proche d'une œuvre. La charge poétique que l'on associe à une œuvre « sans paroles » dès lors que l'on cesse d'utiliser un numéro d'opus ou de classement me frappe toujours : on offre au public la possibilité de s'extraire d'un premier degré « théorique » et de laisser aller son imagination.

C'est ce que nous avons suscité en tournée l'an passé, lors de chacun de nos concerts où nous avons donné cette *Symphonie n° 87* de Haydn : nous avons sollicité le public pour nous aider à lui trouver un titre. Parmi les plus de deux cents propositions des publics fidèles de Puteaux, Caen, Limoges, Paris ou Metz, nous avons finalement retenu le titre de « *L'Impatiente* » pour cette symphonie qui est l'une des plus vives et des plus « obstinées » du cycle parisien de Haydn.

Et vous, quel titre lui auriez-vous donné ?

Julien Chauvin

Sine nomine

The history of music is studded with instrumental works that have been given a title, whether right from their creation or at a later stage: *The Four Seasons*, the *Water Music*, the 'Farewell', 'Jupiter', 'Pastoral', 'Unfinished' or 'Fantastic' symphonies, the 'Emperor' or 'Egyptian' concertos . . . A goodly number of pieces, however, have left an equally decisive mark without the benefit of a title – one thinks of Mozart's Symphony no.25, Beethoven's Fifth and Ninth symphonies, Bach's Cello Suite or the Air from his Orchestral Suite in D major, among so many others.

In former times, the attribution of a title made it easier to sell scores and to get works performed in the concert hall. It also helps the listener to feel a closer rapport with a work. I am always struck by the poetic charge we associate with a previously 'anonymous' piece of music as soon as we stop referring to it by an opus or catalogue number: it enables audiences to escape from

a literal, 'theoretical' response and let their imaginations run free.

This is the reaction we encouraged on tour last year, at every concert where we performed Haydn's Symphony no.87: we asked the audience to help us find a name for it. Out of more than two hundred suggestions from our loyal listeners in Puteaux, Caen, Limoges, Paris and Metz, we finally chose the title 'L'Impatiente' for this symphony, which is one of the liveliest and most 'obstinate' of Haydn's Paris set.

And what title would you have given it?

Julien Chauvin



Galerie et jardins du Palais-Royal, « Vue sur l'entrée du *Salon Olympique* », dessin anonyme
Gallery and gardens of the Palais-Royal, view of the entrance to the *Salon Olympique* - anonymous drawing
© BnF-Gallica

Heureux qui comme Ulysse...

La septième saison des Concerts Olympiques, de décembre 1788 à mars 1789, se déroula comme à l'accoutumée. Le comte de Norvins évoque dans ses mémoires¹ « l'allégresse générale et la gaité toute mondaine » que provoqua, le Mercredi des Cendres, son apparition devant « les hautes classes de la société en grande parure » réunies dans la salle des Cent-Suisses des Tuileries. Et pourtant, les concerts cessèrent en décembre 1789 avec l'abandon de la huitième saison. Comme le Concert Spirituel, dirigé par Legros, et le Théâtre de Monsieur, établi par Viotti, qui se partageaient le Théâtre des Tuileries, le Concert Olympique dut quitter le Palais quand la famille royale fut contrainte de s'y installer – la salle des Cent-Suisses reprenant alors sa fonction de salle des gardes. Mais, contrairement aux deux institutions qui émigrèrent dans différentes salles, la Société ne put, ou ne voulut, continuer ses concerts dans d'autres lieux.

Pour autant, on ne doit pas conclure, comme on l'a souvent fait, selon des scénarios infondés, que la Loge et la Société Olympique disparurent alors. De nombreuses preuves montrent au contraire qu'elles survécurent et connurent leur chant du cygne sous le Consulat et l'Empire dans le beau Théâtre Olympique, construit sur les plans de l'architecte Louis-Emmanuel Damesme, rue de la Victoire, dont les vestiges sont toujours visibles au numéro 46.

L'orchestre fut le cœur battant sur lequel se replia l'organisation mi-maçonnique mi-musicale. Expression du lien unissant les musiciens du ci-devant Concert Olympique, il fut la seule partie du bel édifice olympique à rester debout dans les régimes qui, après la prise de la Bastille, se succédèrent jusqu'à l'Empire.

1. Marquet de Montbreton de Norvins, *Souvenirs d'un historien de Napoléon. Mémorial de J. de Norvins*, sous la direction de L. Lanzac de Laborie, tome I (1769-1793), Paris, Plon, 1896, p. 157.

Les musiciens dans la tourmente

Les musiciens retrouvèrent des emplois dans le Théâtre de Monsieur (puis Théâtre Feydeau), au Cirque du Palais-Royal, dans la Garde Républicaine, embryon, avec l'école de chant dirigée par Gossec, du futur Conservatoire, et accessoirement dans le théâtre du lycée des Arts, installé dans le Cirque en juillet 1792.

Plusieurs faisaient aussi partie du Concert Spirituel², disparu après la quinzaine de Pâques de 1790 malgré les tentatives du violoniste Berthoume, associé de Legros, de le faire perdurer dans le Vauxhall d'hiver. La concurrence effrénée de l'entrepreneur du Cirque, Roze de Saint Pierre, contre la vieille institution avait eu raison d'elle. Les concerts du Cirque ayant cessé en septembre 1791, Viotti perpétua seul la tradition au Théâtre Feydeau jusqu'à la quinzaine de Pâques 1792 : « Les concerts qu'on y a donnés les jours de Fêtes solennelles ont été très brillants³. »

La Société Olympique continua pourtant à organiser bals et soupers, et à administrer jusqu'en juillet 1792, au Palais-Royal, le *Sallon*

Olympique (devenu plutôt un club monarchiste). Le local de la Loge, à l'étage au-dessus, continua d'être occupé jusqu'à son installation avec la Société, en 1801, dans le Théâtre Olympique. De la chute de la monarchie, en août 1792, à celle de Robespierre, en juillet 1794, on ne sait rien de la Loge et Société Olympique, si ce n'est par quelques destins individuels : certains furent victime de la Terreur quand d'autres se mirent au service du nouveau régime.

Doux souvenirs et grandes obligations

En octobre 1794, les concerts réapparurent au Théâtre Feydeau, mais il ne pouvait plus être question de Concert Spirituel, le calendrier républicain ayant supplanté le calendrier grégorien. Bien qu'un bon tiers d'entre eux y participassent, les membres de l'Orchestre Olympique tentèrent de leur côté, d'une salle à l'autre, de rétablir leur ancienne splendeur. Un premier prospectus paraît dans le *Journal des Théâtres*⁴ du 5 janvier 1795, annonçant que cinquante artistes conçoivent les plans d'une institution de musique dénommée

2. Voir la notice du disque Haydn, *La Poule* (AP 186).

3. *Journal de Paris*, 21 Germinal an V [10 avril 1797].

4. *Journal des Théâtres*, n° 14, 16 Nivôse an III de la République, p. 223 [5 janvier 1795].

Concert Olympique, titre qui, écrivent-ils dans une touchante évocation, leur rappelle de « doux souvenirs » et leur impose de « grandes obligations » ! Mais une salle au Louvre leur fut refusée par la Commission d'instruction publique en raison de l'opposition du Bureau de consultation des arts, qui s'y réunissait. Puis la Société Olympique réapparaît dans le *Journal de Paris* du 14 avril 1795 par l'annonce d'une série de concerts :

« Concerts olympiques.

Les Souscripteurs de la Société Olympique sont avertis que le Concert aura lieu aujourd'hui, à 6 heures et demie du soir, dans la salle du Wauxhall d'Été près l'ancien Opéra. [...] Le prix est de 200 liv. pour trois mois, et de 100 liv. pour un mois. On peut aussi y louer des Loges de 4 places, pour un Concert seulement. »

Le « ci-devant Concert Olympique » à l'Odéon

Il faut citer le concert de réouverture de l'Odéon, montrant le prestige que conservait le ci-devant Concert Olympique. Le 8 avril 1797, « le citoyen Peppo, premier violon de

l'Odéon, a cédé au citoyen Navoigille l'aîné le soin de faire exécuter le concert, par estime pour ses talents, et comme chef du ci-devant Concert Olympique, qui composera en majorité l'orchestre de celui de l'Odéon ».

« L'ouverture de l'Odéon s'est faite avant-hier par un concert. [...] Les applaudissements ont été universels ; ils ont marqué plus sensiblement à la symphonie concertante exécutée par Ozi, Devienne, Salentin & F. Duvernoi, au trio de Sarti chanté par les citoyens Henri et Adrien Frères & au concerto de violoncelle par Levasseur⁵. »

Puis, le 13 mai 1797, les musiciens vinrent en aide à la veuve du grand Philidor, l'un des plus prestigieux associés libres de la Société Olympique avant 1789, réfugié à Londres, où il décéda le 31 août 1795 :

« Le 24, Concert, au bénéfice de la veuve de Philidor, dans lequel M^{me} Walbonne Barbier, Mrs Garat et Richet chanteront. L'orchestre, composé des artistes de la Loge olympique, exécutera, au commencement de

5. *Journal de Paris*, 21 Germinal an V [10 avril 1797].

la 2^e partie, l'ouverture du jeune Henry, de la composition du cit. Mehul. Les Cns Ozzi, Frédéric Duvernoy, Grasset et autres artistes exécuteront différents morceaux⁶. »

« Tous les artistes qui composaient le Concert Olympique »

À partir de décembre 1797, les concerts ont lieu dans la salle de l'ancien magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise, « qu'une société d'artistes a très-bien arrangée », puis, fin mars 1798, dans le Théâtre de Louvois, plus vaste, « en raison de l'affluence des amateurs qui se sont présentés au concert dernier ».

Et soudain, au onzième concert (4 mai 1798), le Concert Olympique réapparaît :

« Les amateurs de la bonne musique regrettent depuis 9 années, la dissolution du concert olympique, dont l'exécution présentait une perfection difficile à rencontrer. [...] Aujourd'hui, tous les artistes qui composaient le concert olympique, réunis à ceux qui s'y étaient joints au théâtre de Louvois, se proposent de rouvrir une

salle, sous le titre de concert olympique. Ils ont choisi celle des fêtes de la maison Longueville, place du Carrouzel [sic]. Tout le monde sait combien ce lieu richement décoré sera favorable à ce genre. Le premier concert aura lieu le 15 de ce mois⁷. »

L'Orchestre Olympique, toujours à la recherche de lieux prestigieux, semblait en avoir enfin trouvé un à sa convenance dans la très belle galerie de l'Hôtel de Longueville. Mais l'escale fut de courte durée, sans doute pour des raisons financières.

Daniel Piollet

6. *Le Républicain français*, 20 Floréal an V [9 mai 1797].

7. *Journal de Paris*, 11 Floréal an VI [30 avril 1798].

The post-Revolutionary wanderings of the Concert de la Loge Olympique

The seventh season of the Concerts Olympiques, from December 1788 to March 1789, took place as usual. In his memoirs, the Comte de Norvins refers to the 'general rejoicing and fashionable gaiety' that its appearance caused before the 'upper classes of society in all their finery' gathered in the Salle des Cent-Suisses at the Tuileries on Ash Wednesday.¹ And yet the concerts ceased in December 1789 with the abandonment of the eighth season. Like the Concert Spirituel, directed by Legros, and the Théâtre de Monsieur, established by Viotti, which shared the Théâtre des Tuileries between them, the Concert Olympique had to leave the palace when the royal family was forced to move in there – the Salle des Cent-Suisses, where its concerts had been held, now resumed its function as a guardroom. But, unlike the other two institutions, which migrated to other halls,

the Société Olympique could not, or would not, continue its concerts elsewhere.

However, we must not conclude, as commentators have often done on the basis of unsubstantiated hypotheses, that the Loge Olympique and the Société Olympique disappeared at that moment. On the contrary, there is ample evidence that they survived and enjoyed their swansong during the Consulate and the Empire periods in the handsome Théâtre Olympique, built to the plans of the architect Louis-Emmanuel Damesme in the rue de la Victoire; its remains are still visible there at number 46.

The orchestra was the beating heart of the musico-Masonic organisation, which it now sought to preserve. An expression of the bond between the musicians of the former Concert Olympique, it was the only part of the imposing

1. Jacques Marquet de Montbreton de Norvins, *Souvenirs d'un historien de Napoléon: Mémoires de J. de Norvins*, ed. L. de Lanza de Laborie (Paris: E. Plon, 1896), vol.1 (1769-93), p.157.

edifice of the Société Olympique to remain standing under the regimes that, after the capture of the Bastille, succeeded one another until the advent of the Empire.

Musicians in turmoil

The musicians found jobs with the Théâtre de Monsieur (subsequently Théâtre Feydeau), the Cirque du Palais-Royal, the Garde Républicaine (which, along with the École de Chant directed by Gossec, was the embryo of the future Conservatoire) and occasionally with the theatre of the Lycée des Arts, installed in the Cirque in July 1792.

Several had also been members of the Concert Spirituel,² which disappeared after the Easter fortnight of 1790 in spite the attempts by the violinist Berthoume, a partner of Legros, to keep it going at the Vauxhall d'Hiver. The ferocious rivalry of Roze de Saint Pierre, manager of the Cirque, led to the demise of the older institution. Once the Cirque's concerts ceased in their turn in September 1791, Viotti was the only promoter to continue the tradition, which lasted at the Théâtre Feydeau until Easter fortnight in 1792:

'The concerts given there on solemn feast days were very brilliant.'³

Nevertheless, the Société Olympique continued to organise balls and dinners, and to administer the Salon Olympique (which had by then become more of a monarchist club) at the Palais-Royal until July 1792. The Loge's premises, on the floor above, continued to be occupied until it moved in with the Société in the Théâtre Olympique, in 1801.

From the fall of the monarchy in August 1792 until the deposition of Robespierre in July 1794, nothing is known of the Loge et Société Olympique except through the fate of a few individual members: some fell victim to the Terror, while others entered the service of the new regime.

Sweet memories and great obligations

In October 1794, concerts recommenced at the Théâtre Feydeau, but there could no longer be any question of a revival of the Concert Spirituel, the secular Republican Calendar having replaced the Gregorian Calendar. Although a good third of them participated in these concerts, the members of the Orchestre Olympique also

2. See the article in the CD Haydn, *La Poule* (AP 186).

3. *Journal de Paris*, 21 Germinal An V [10 April 1797].

tried to restore its former glory, shifting from one venue to another. An initial prospectus appeared in the *Journal des Théâtres* on 5 January 1795,⁴ announcing that fifty artists were planning a musical institution to be called the Concert Olympique, a title which, they wrote in a touching evocation, brought back 'sweet memories' and imposed 'great obligations' on them! But the Commission d'Instruction Publique refused them a room in the Louvre because of opposition from the Bureau de Consultation des Arts, which met there. Then the Société Olympique reappeared in the *Journal de Paris* on 14 April 1795 with the announcement of a series of concerts:

Concerts Olympiques.

The Subscribers of the Société Olympique are informed that the Concert will take place today, at half past six in the evening, in the Hall of the Vauxhall d'Été near the old Opéra . . . The price is 200 livres for three months, and 100 livres for one month. It is also possible to reserve boxes seating four persons for a single concert.

The 'former Concert Olympique' at the Odéon

We should mention here the concert for the reopening of the Odéon theatre, which shows the prestige that the former Concert Olympique still retained. On 8 April 1797, 'Citizen Peppo, first violin of the Odéon, ceded responsibility for directing the concert to Citizen Navoigille the elder, out of esteem for his talents and his status as leader of the former Concert Olympique, which will compose the majority of the orchestra of the Odéon'.

The opening of the Odéon took place the day before yesterday with a concert . . . The applause was universal; it was warmest in the symphonie concertante performed by Ozi, Devienne, Sallantin and F. Duvernoy, in the Sarti trio sung by Citizens Henri and the brothers Adrien, and in the cello concerto by Levasseur.⁵

Then, on 13 May 1797, the musicians came to the aid of the widow of the great Philidor, who had been one of the most prestigious 'free associates' of the Société Olympique before

4. *Journal des Théâtres*, no.4, 16 Nivôse An III [5 January 1795], p.223.

5. *Journal de Paris*, 21 Germinal An V [10 April 1797].

1789 and had subsequently become a refugee in London, where he died on 31 August 1795:

On the twenty-fourth, Concert for the benefit of Philidor's widow, at which Madame Walbonne Barbier and Messieurs Garat and Richer will sing. The orchestra, composed of the artists of the Loge Olympique, will perform, at the beginning of the second part, the Overture to *La Chasse du jeune Henri*, composed by Citizen Méhul. Citizens Ozi, Frédéric Duvernoy, Grasset and other artists will perform a selection of pieces.⁶

'All the artists who composed the Concert Olympique'

From December 1797 onwards, the concerts took place in the hall of the former warehouse of the Opéra on rue Saint-Nicaise, 'which a society of artists has fitted out very well', then, at the end of March 1798, in the Théâtre de Louvois with its larger capacity, 'because of the number of amateurs who attended the last concert'. And suddenly, at the eleventh concert (4 May 1798), the Concert Olympique reappeared:

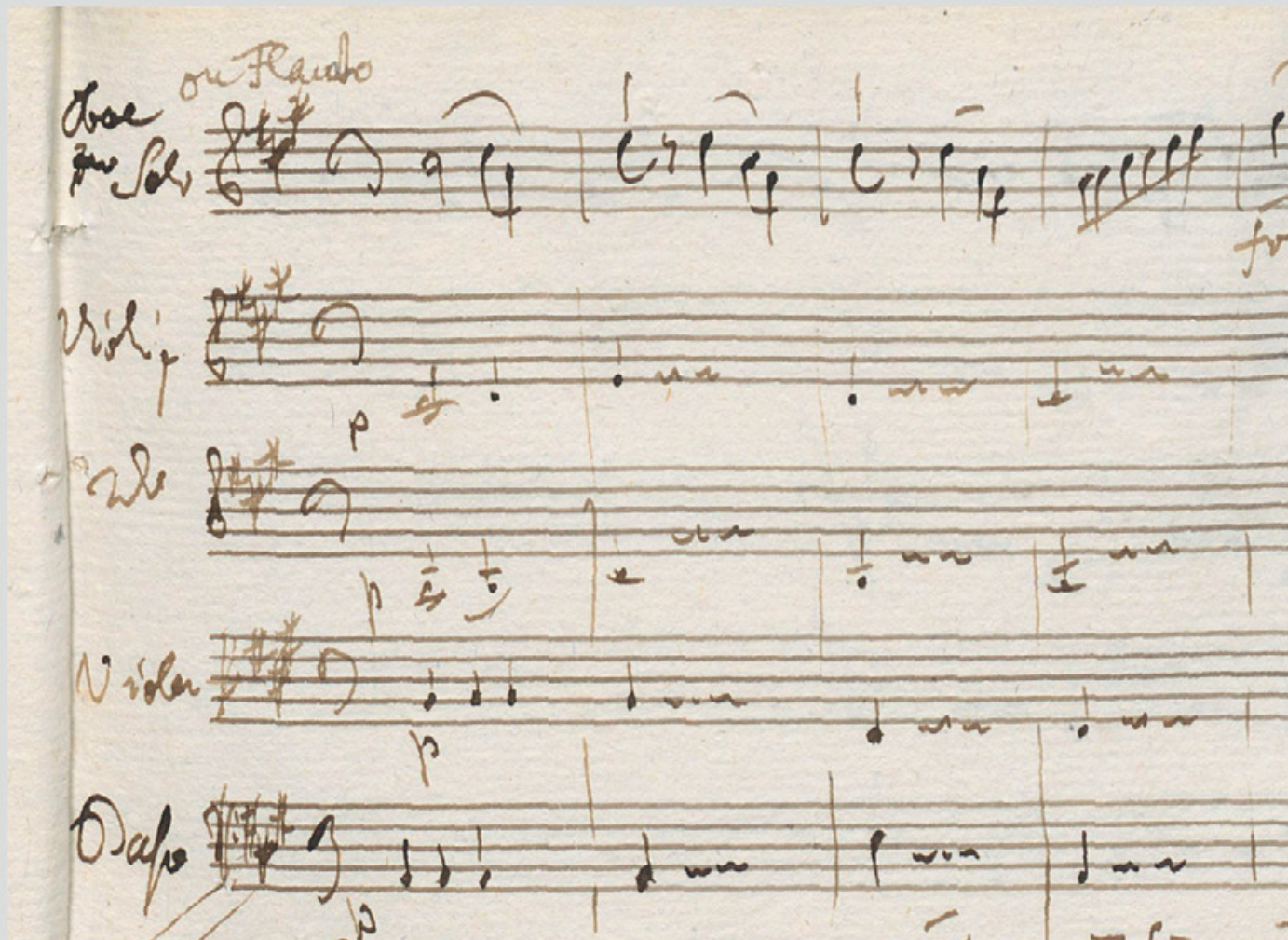
Lovers of good music have regretted for nine years the dissolution of the Concert Olympique, whose execution displayed a degree of perfection seldom encountered . . . Today, all the artists who composed the Concert Olympique, together with those who joined them at the Théâtre de Louvois, intend to reopen a hall in the name of the Concert Olympique. They have chosen the reception room of the Hôtel de Longueville in the place du Carrousel. Everyone knows how well suited this richly decorated venue will be to this genre. The first concert will take place on the fifteenth of this month.⁷

The Orchestre Olympique, always in search of prestigious places, seemed finally to have found one to its liking in the beautiful gallery of the Hôtel de Longueville. But its sojourn there proved to be short-lived, probably for financial reasons.

Daniel Piollet

6. *Le Républicain français*, 20 Floréal An V [9 mai 1797].

7. *Journal de Paris*, 11 Floréal An VI [30 avril 1798].



Manuscrit autographe de la *Symphonie n° 87*, Trio du *Menuet* ; Indication de Haydn « oboe o flauto » car en 1785, le *mi aigu* n'est pas jouable sur tous les hautbois

Haydn, autograph manuscript of *Symphony no.87*, Trio of the *Menuet*; Haydn indicated 'oboe o flauto' because not all oboes were capable of playing the high E in 1785

© BnF-Gallica

Symphonie en *la* majeur n° 87

Lorsqu'en 1907 il dressa la liste des cent quatre symphonies de Haydn, Eusebius Mandyczewski reprit, pour les six « parisiennes » de 1785-1786, l'ordre de l'édition viennoise Artaria de décembre 1787, et les numérotés de 82 à 87. La symphonie en *la* majeur occupe dans cet ordre la dernière position (n° 87), alors que Haydn, dans une lettre à Artaria du 2 août 1787, avait souhaité pour elle la première. Artaria n'en tint pas compte, et l'ordre de l'édition parisienne d'Imbault est encore différent. Les trois premières symphonies de l'ordre souhaité par Haydn sont celles composées en 1785, les trois dernières celles composées en 1786. Le manuscrit autographe de la *Symphonie n° 87 en la majeur* se trouve à la Bibliothèque nationale de France à Paris, en provenance de l'héritage du comte d'Ogny, et fut identifié par Sigismund Neukomm, un disciple de Haydn, en 1854. L'œuvre utilise une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors et les cordes.

Le *Vivace* initial s'élançait (sans introduction lente) en un énergique *forte* de tout l'orchestre, sur un thème débutant par des notes répétées à

l'unisson d'une octave. S'en dégage un motif de six notes (ici martelé sur la tonique *la*) destiné à dominer le mouvement. La nuance *forte* est conservée jusqu'à l'apparition d'un « second thème », qui reprend le motif non plus en six notes répétées mais sous forme ascendante puis descendante par degrés conjoints, aux seules cordes, dans la nuance *piano*. Le motif sert aussi, à peine modifié, de « thème conclusif ». La vigueur et les bonds en avant dominant le discours, ce qui met ce mouvement, en raison également de ses nettes alternances de *tutti* et d'épisodes pour cordes à quatre voix, dans la descendance directe de certaines pages du Haydn des années 1760. Alors que l'on attend la réexposition, c'est encore le motif de six notes qui, après un silence dramatique, la retarde de quelques mesures.

L'*Adagio* en *ré* majeur, de forme sonate mais sans la moindre reprise, a tout d'une fantaisie sur un thème à caractère d'hymne. Merveille d'orchestration, il est parcouru d'épisodes mettant au premier plan les instruments à vent : flûte et hautbois pour clore ce qui tient

lieu d'exposition, hautbois accompagnés par les premiers violons pour refermer ce qui tient lieu de réexposition, épisode suivi d'une sorte de cadence pour flûte et premier hautbois dialoguant en sextolets de doubles croches et relayés pour finir par un basson soliste. La coda porte l'émotion à son comble en évoquant fugitivement la sous-dominante majeure et mineure. Fin avec trait ascendant de flûte.

Le *Menuet*, ouvert par un « coup de fouet » au parfum balkanique, retrouve l'énergie du premier mouvement avec un trio doté d'un difficile solo de hautbois : sur un modeste accompagnement de cordes, il s'élève jusqu'au *mi aigu*. Dans le finale (*Vivace*), de forme sonate, la dynamique est telle que la réexposition ne peut que prolonger le développement central, sans retour du thème comme au début. On ne retrouve ce thème sous son aspect original que juste avant la fin, après deux accords suspensifs suivis de points d'orgue. Trois vigoureux accords forcent la conclusion.

Marc Vignal

Sinfonia *in F* *de Sancto Domino* *de me quinquage hujus* 785.
82

Flu.
Ob.
Cl.
Fag.
Viol.
Viola
Violoncelle

Je certifie que cette Sinfonia est entièrement écrite de la main de mon maître, J. Haydn.
Paris, le 6 Fevt, 1851 *Sigismund Neukomm*

Manuscrit autographe de la *Symphonie* n° 87, page du premier mouvement annotée par Sigismund Neukomm
Autograph manuscript of *Symphony* no.87: first page of first movement annotated by Sigismund Neukomm
© BnF-Gallica

Symphony no.87 in A major

When he drew up a list of Haydn's 104 symphonies in 1907, Eusebius Mandyczewski took over, for the six 'Paris' Symphonies of 1785-86, the order of the Artaria edition, published in Vienna in December 1787, and numbered them from 82 to 87. In this order, the Symphony in A major is placed last (no. 87), whereas Haydn, in a letter to Artaria dated 2 August 1787, expressed the wish that it should come first; but the publisher ignored this request. The order of Imbault's Paris edition is different again. The first three symphonies in the order Haydn wanted were those composed in 1785, while the other three were composed in 1786. The autograph manuscript of Symphony no.87 in A major is now in the Bibliothèque Nationale de France in Paris, having come there from the estate of Comte d'Ogny, and was identified by Haydn's pupil Sigismund Neukomm in 1854. The work is scored for flute, two oboes, two bassoons, two horns and strings.

The opening Vivace starts (without a slow introduction) with an energetic *forte* from the

whole orchestra, on a theme beginning with repeated notes in octaves. From this there emerges a six-note motif (here hammered out on the tonic, A) which is destined to pervade the entire movement. The *forte* dynamic is maintained until the appearance of a 'second theme', which takes up the same motif, no longer in six repeated notes but ascending and then descending in conjunct movement, on strings only and marked *piano*. The motif also serves, barely modified, as a 'closing theme'. The discourse is dominated by vigour and athletic leaps forward; together with its clear alternation between tutti sections and episodes for four-part strings, this places the movement in the direct line of descent from a number of Haydn works of the 1760s. At the point where we expect the recapitulation, the six-note motif reappears once more and, after a dramatic silence, delays it by a few bars.

The Adagio in D major, cast in sonata form but without repeats, very much resembles a fantasia on a theme of hymn-like character. A marvel of orchestration, it is full of episodes throwing the

wind instruments into prominence: flute and oboe in what serves as the exposition, oboe accompanied by the first violins to close the recapitulatory section, followed by a kind of cadenza for flute and first oboe dialoguing in semiquaver sextolets, which a solo bassoon takes over in conclusion. The coda raises emotion to its peak by fleetingly evoking the subdominant major and minor. The movement ends with an ascending flute line.

The Menuet, which opens with a 'whiplash' ornament redolent of the Balkans, reverts to the energy of the first movement, while the Trio features a difficult oboe solo: over a modest string accompaniment, it rises to e^{III} . The Finale, Vivace, again in sonata form, advances with such dynamism that the recapitulation can only prolong the central development, without the theme returning as at the beginning of the movement. This first theme is only found in its original form just before the end, after two suspensive chords followed by fermatas. Three powerful chords force the conclusion.

Marc Vignal

Le nouveau chant français, 1770-1790

L'école de chant française de la première moitié du XVIII^e siècle, celle de Campra, Destouches ou Rameau, prolonge l'art en vogue au temps de Lully, dont les prémices remontaient à la fin du règne de Louis XIII, œuvre de Bacilly – qui introduisit « une méthode de chanter nette et raisonnable » – puis de Lambert, au chant « si naturel, si propre, si gracieux¹ ». Mais c'est surtout lorsque l'« Opéra de Paris s'établit » que fut « répandu de tous côtés le goût de la musique », qui augmenta « à proportion le goût de la netteté du chant. Dès que les opéras furent florissants, tous les chanteurs surent se faire entendre, et tous les auditeurs, sensibles à la beauté des paroles, et voulant les goûter conjointement avec la musique, surent demander qu'on ne leur en dérobât rien² ». Les Français étaient alors persuadés de leur supériorité en la matière :

« Il n'y a point aujourd'hui de nation où l'on chante si parfaitement qu'en France, où

depuis quelque quarante ans le chant est dans sa perfection, soit par les finesses et les délicatesses des ports-de-voix, des passages, des diminutions, des tremblements, et de tous ces ornements du chant qui font sentir à l'oreille tout ce qu'une belle voix peut faire sentir de plus doux ; avec une admirable méthode qui passe toutes les règles ordinaires de la musique ; c'est pourquoi on dit qu'elle a trouvé cette agréable justesse qui est ignorée des autres nations, la musique allemande étant trop pleine, l'espagnole trop grave, et l'italienne un peu trop pleine de roulades et de fredons³. »

Cet art lyrique français, dépouillé de vocalises mais friand de petits maniérismes, se démarque du reste de l'Europe non pas tant pour son ornementation, raffinée d'ailleurs, que pour son souci de mettre en avant le texte et la situation théâtrale. Quantz souligne bien qu'en France

1. Parfait, *Histoire de l'Académie royale de musique*, 1741.

2. *Id.*

3. *Recueil des opéras*, 1684.

les « airs sont plus parlants que chantants. Ils demandent presque plus d'habileté de langue, pour prononcer les paroles, que d'habileté de gosier⁴ ».

Cette tradition est toutefois ébranlée, vers 1750, dès lors que le style musical français se voit remis en cause. La Querelle des Bouffons (1752-1754) représente l'une des premières étapes de cette évolution : certains assurent alors que « l'opéra français, dans sa forme actuelle, malgré les efforts qu'on fait pour l'étayer, doit nécessairement tomber⁵ ». Le renouveau des œuvres entraînera un renouveau de son interprétation :

« À une musique nouvelle succédera une nouvelle méthode pour son exécution. Nos pères, peu versés dans l'anatomie, attribuant à la nature du climat la pesanteur des voix françaises, croyaient en corriger le vice par une prétendue propreté de chant, qui ne faisait que l'augmenter. [...] Une nouvelle méthode de chant opérerait ce prodige, que

les voix étonnées de se trouver une agilité, qu'elles ne se seraient pas soupçonnées, s'étudieraient à produire des sons au lieu d'éclats, du chant au lieu de bruit⁶. »

Le temps donnera raison à Villeneuve, auteur de ces lignes ; mais, au milieu des années 1750, l'heure n'est pas encore venue. Passés les remous de la Querelle des Bouffons, les artistes en activité cherchent à conserver et à perfectionner le chant français tel qu'il existe : on applaudit au nouveau « goût du chant mis en usage par messieurs Rebel et Francœur⁷ », directeurs de l'Opéra entre 1757 et 1767, soucieux d'entretenir la manière héritée de Lully tout en codifiant plus encore le système d'ornementation. La révolution du chant français ne s'opère que quelques années plus tard, sur deux scènes rivales : à la Comédie-Italienne d'abord, futur Opéra-Comique, où les auteurs modernes comme Duni, Monsigny, Philidor et Grétry acclimatent sans retenue le style italien sous la forme de brillantes « ariettes » inspirées de l'art de Pergolèse et de

4. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1752.

5. Villeneuve, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, 1756.

6. *Id.*

7. La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780.

ses compatriotes ; à l'Opéra ensuite (Académie royale de musique), où Christoph Willibald Gluck bouleverse les codes dès sa première création, *Iphigénie en Aulide*, en 1774. Bien que les deux scènes cultivent un nouvel art de chanter, caractérisé notamment par des formes amples, une coupe symétrique, des mélodies régulières et un débit *musical* plutôt qu'une véritable scansion *poétique*, tous deux sont bien différents : la verve de l'opéra-comique contraste singulièrement avec l'austérité de la grande déclamation tragique, et les deux champions du temps, Grétry et Gluck, n'ont le plus souvent guère de points communs. Le premier, dont le goût s'est surtout formé à Rome, ne jure que par le chant italien ; il assure même :

« Si je pouvais disposer de 10.000 livres par année pour cet objet, j'enverrais, dès à présent, dix jeunes gens bien choisis, dans les conservatoires de Naples, cinq chanteurs et cinq compositeurs : les premiers n'y resteraient que deux ans, les seconds quatre. Ils apporteraient et entretiendraient à Paris

cette simplicité, cette fraîcheur de chant qu'un sentiment mélodique n'inspire que dans les pays chauds⁸. »

Il sera presque entendu puisqu'en 1777 on envisage la création d'un conservatoire italien à Paris, « pour mieux consommer la révolution de la musique en France et expulser sans retour la nationale⁹ ». *Simplicité et fraîcheur* marquent incontestablement les partitions de Grétry mais ne l'empêchent pas d'imaginer des pages ambitieuses et dramatiques : dans *Les Mariages samnites* (1776), l'héroïne se voit confier une grande scène de coupe italienne (« Où vais-je ? Quels transports m'égarerent ?... ») rehaussée de couleurs orchestrales originales (basson et alto solos) et d'un geste belcantiste qui ne sont pas sans évoquer le Mozart de *Mithridate* ou de *L'Enlèvement au sérail*. Les amoureux de cet art déplorent que l'Opéra de Paris ne suive pas la même voie : D'Escherny estime ainsi que « tous les opéras de Gluck, et ceux qu'on a composés dans son système de tragédie lyrique n'offrent pas une étincelle d'aucune de ces beautés¹⁰ ». Et de conclure : « L'Opéra-Comique français suit

8. Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, 1797.

9. *Mémoires secrets*, 11 août 1777.

10. D'Escherny, *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*, 1811.

une bien meilleure route ; on y chante incomparablement mieux qu'au Grand Opéra¹¹. »

Dans *Orphée et Eurydice* (1774), le deuxième de ses opéras créés à Paris, Gluck reste en effet d'une relative sobriété, comme il l'avait été dans *Iphigénie en Aulide* et comme il le sera dans *Alceste* (1776) : pas une seule vocalise pour la célèbre Sophie Arnould, dont on vantait d'ailleurs les qualités théâtrales plus que vocales, mais – dans sa grande scène « D'où vient qu'il persiste à garder le silence ?... » – un récitatif d'une grande subtilité et un air alternant des sections courtes, énergiques et contrastées. Attentive aux goûts de l'époque, consciente que Gluck seul ne peut pas renouveler le répertoire lyrique, l'administration de l'Opéra ouvre progressivement ses portes à des compositeurs ultramontains, qui y acclimatent progressivement les bases du bel canto. Niccolò Piccinni d'abord, mais plus encore Antonio Sacchini, qui ose, dès sa deuxième tragédie lyrique, *Chimène ou Le Cid* (1784), confier à la chanteuse principale, la fameuse Antoinette Saint-Huberty, des

airs d'un lyrisme irrésistible, comme « C'est votre bonté que j'implore », dont l'accompagnement minimaliste recentre l'attention sur une courbure mélodique au souffle long. Ce nouveau chant français est alors loin de faire l'unanimité : « Quoique la musique (grâce aux Italiens) ait fait de grands progrès en France depuis cinquante ans, il est des gens qui prétendent qu'on y chantait mieux autrefois ; ils regrettent l'ancienne simplicité, et cherchent à nous y rappeler¹². » Si, d'après Meude-Monpas, le « roucoulement » des chanteurs modernes est entièrement dû « à la manie du chant italien », il reste persuadé que celui-ci « ne s'alliera jamais à nos paroles peu accentuées, et qui exigent un prononcé distinct et peu chargé de notes. Cette réunion est aussi impossible que le mélange du chaud et du froid ; l'un doit détruire l'autre, ou, tout au plus, la tiédeur reste¹³ ».

Certains auteurs résistent à la vague italienne : disciple de Gluck, partisan d'une déclamation noble et sans concession, un auteur comme Jean-Baptiste Lemoyne fait entendre successivement une *Électre* (1782) et surtout une *Phèdre*

11. *Id.*

12. *Id.*

13. Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique*, 1787.

(1786) – son chef-d'œuvre – très dépouillées, où la musique s'incline devant le poème, le chant devant la déclamation : « Il va venir, je tremble, je frissonne », aveux bouleversants d'une reine aux penchants incestueux, conserve la force dramatique épurée de Racine. Le voisinage de deux courants distincts se poursuit jusqu'à la Révolution et même au-delà : l'école italienne, désormais représentée par Salieri ou Cherubini, s'oppose à l'école française, dans laquelle s'illustrent paradoxalement quelques étrangers comme Johann Christoph Vogel, aux côtés de Gossec ou Méhul. Mais cette veine française, inexorablement dénaturée, porte désormais en elle le geste vocal souple et ample du bel canto qui a inondé les salons, les concerts et les scènes de tout le royaume. Les partitions de *La Toison d'or* (1786) et plus encore du *Démophon* (1789) de Vogel prolongent certes l'art de Gluck mais sont empreintes d'un lyrisme généreux et se teintent de nouvelles couleurs orchestrales, comme en témoigne l'*Andante cantabile sostenuto* « Âge d'or, ô bel âge... », où flûte et hautbois concertent autour de la voix, rappelant paradoxalement l'inspiration de... Grétry dans *Les Mariages samnites*.

Benoît Dratwicki

Centre de musique baroque de Versailles



Vue de l'Opéra. Ce théâtre est devenu depuis le Théâtre de la porte Saint-Martin, dessin de Jean-Baptiste Lallemand
View of the Paris Opéra (the building subsequently became the Théâtre de la Porte Saint-Martin)

- drawing by Jean-Baptiste Lallemand

© BnF-Gallica

The new French vocal style, 1770-90

The French school of vocal music of the first half of the eighteenth century, that of Campra, Destouches and Rameau, prolongs the style fashionable at the time of Lully. Its beginnings, however, date back to the end of the reign of Louis XIII, and its creators were Bénigne de Bacilly – who introduced ‘a clear and reasonable method of singing’ – followed by Michel Lambert, whose vocal style was ‘so natural, so apt, so graceful’.¹ But it was above all when the ‘Opéra de Paris was established’ that the ‘taste for music spread everywhere’, which ‘proportionately increased the taste for clarity of vocalisation. As soon as operas began to flourish, all the singers knew how to make themselves heard, and all the listeners, who appreciated the beauty of the words and wished to savour them along with the music, knew to demand that none of those words should be concealed from them.’² In those days, the French were convinced of their superiority in this respect:

There is no nation today where singers perform so perfectly as in France, where for some forty years singing has been brought to perfection, by means of the refinements and delicacy of the *port de voix*, passagework, diminutions, trills, and all those vocal ornaments that delight the ear with all the sweetness which a beautiful voice can make us feel; combined with an admirable method that surpasses all the ordinary rules of music; that is why it is said to have found the agreeable aptness of tone that is unknown to other nations, German music being too dense, Spanish music too serious, and Italian music a little too full of roulades and coloratura.³

This French vocal art, devoid of coloratura but fond of little mannerisms, stood apart from the rest of Europe not so much for its highly refined ornamentation as for its concern to focus on

1. Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*, 1741.

2. Ibid.

3. *Recueil des opéras*, 1684.

the text and the theatrical situation. Quantz emphasises that in France 'the airs are more eloquent than cantabile. They require almost more skill from the tongue, to pronounce the words, than from the gullet'.⁴

However, this tradition was shaken around 1750 when French musical style as a whole was called into question. The 'Querelle des Bouffons' (1752-54) represented one of the first stages in this evolution: some commentators of the time asserted that 'French opera, in its current form, despite the efforts made to shore it up, must necessarily fall'.⁵ Renewal of the compositions would lead to a renewal of their execution:

A new music will be followed by a new method for its performance. Our forefathers, who had little knowledge of anatomy, attributed the heaviness of French voices to the nature of the climate, and believed that they could correct this vice by a supposed clarity of vocal style, which only increased

the problem . . . If a new singing method were to perform this miracle, our voices, astonished to find an unsuspected agility within themselves, would apply themselves to producing notes instead of cries, singing instead of noise.⁶

Time was to vindicate Villeneuve, the author of these lines; but in the mid-1750s, the moment was not yet ripe. After the turmoil of the Querelle des Bouffons, practising singers sought to preserve and perfect the existing French vocal style: commentators applauded the new 'style of singing introduced by Messrs Rebel and Francœur',⁷ the directors of the Opéra between 1757 and 1767, with the aim of preserving the manner inherited from Lully while further codifying the system of ornamentation. The revolution in French singing did not take place until a few years later, on two rival stages: first at the Comédie-Italienne, later to become the Opéra-Comique, where such modern composers as Duni, Monsigny, Philidor and Grétry enthusiastically adapted the Italian style to local conditions

4. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1752.

5. Villeneuve, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, 1756.

6. *Ibid.*

7. La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780.

in the form of brilliant 'ariettes' inspired by the art of Pergolesi and his compatriots; then at the Opéra (Académie Royale de Musique), where Christoph Willibald Gluck rewrote the rulebook right from his first premiere there, *Iphigénie en Aulide* in 1774. Although both these opera houses cultivated a new style of vocal composition, characterised notably by large forms, symmetrical proportions, regular melodies and a *musical* mode of word-setting rather than a genuinely *poetic* one, they were quite different from each other: the verve of *opéra-comique* contrasted sharply with the austerity of grand tragic declamation, and the two leading figures of the day, Grétry and Gluck, generally had little in common.

Grétry, whose taste was formed chiefly in Rome, swore by Italian singing to the exclusion of all other styles. He went so far as to declare:

If I could have 10,000 livres a year for the purpose, I would send, right now, ten handpicked young people to the conservatories of Naples, five singers and five composers: the former would stay there for

only two years, the latter for four. They would bring to Paris and maintain that simplicity, that freshness of song that a feeling for melody inspires only in warm countries.⁸

His words were very nearly heeded, since in 1777 plans were announced for the creation of an Italian conservatory in Paris, 'the better to accomplish the musical revolution in France and irremediably to expel the national music'.⁹ Simplicity and freshness are undoubtedly features of Grétry's works, but did not prevent him from conceiving ambitious and dramatic numbers: in *Les Mariages samnites* (1776), the heroine is assigned a big Italianate scena ('Où vais-je? Quels transports m'égarer?') enriched with original orchestral timbres (solo bassoon and viola) and a *bel canto* idiom that calls to mind the Mozart of *Mitridate* or *Die Entführung aus dem Serail*. Lovers of this type of music deplored the fact that the Paris Opéra did not follow the same route: for example, D'Escherny opined that 'all Gluck's operas, and those that others have composed in his system of *tragédie lyrique*, do not offer a glimmer of any of these beauties'.¹⁰

8. Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, 1797.

9. *Mémoires secrets*, 11 August 1777.

10. D'Escherny, *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*, 1811.

He concluded: 'The French Opéra-Comique is following a much healthier path; the singing is incomparably better there than at the Grand Opéra.'¹¹

It is true that in *Orphée et Eurydice* (1774), the second of his operas to be premiered in Paris, Gluck did remain relatively sober, as he had been in *Iphigénie en Aulide* and would be again in *Alceste* (1776): not a single vocalise for the celebrated Sophie Arnould (who was in fact praised more for her theatrical than her vocal qualities), but – in her big scene 'D'où vient qu'il persiste à garder le silence?' – a recitative of great subtlety and an air alternating short and energetic contrasting sections. Attentive to the tastes of the time and conscious that Gluck could not renew the operatic repertory all by himself, the administration of the Opéra gradually opened its doors to Italian composers, who gradually installed the basic elements of bel canto there. Niccolò Piccinni was the first, but still more innovative was Antonio Sacchini, who dared, in his second *tragédie lyrique*, *Chimène ou Le Cid* (1784), to give irresistibly

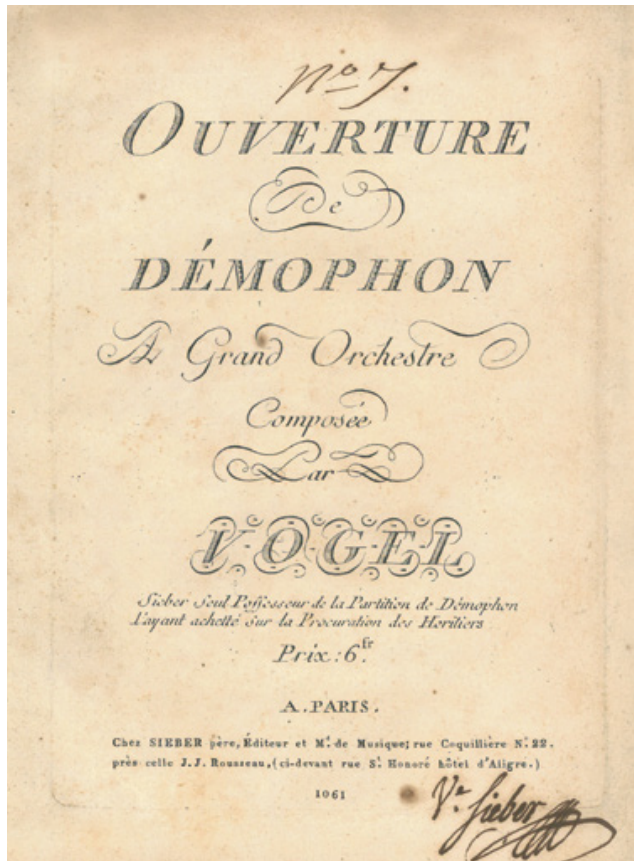
lyrical airs to the principal singer, the famous Antoinette Saint-Huberty; typical of these is 'C'est votre bonté que j'implore', in which the minimal accompaniment focuses attention on the long-breathed melodic line. This new style in French vocal music was far from meeting with unanimous approval: 'Although (thanks to the Italians) music has made great progress in France over the past fifty years, there are those who claim that artists sang better in the past; they regret the former simplicity, and seek to remind us of it.'¹² While Meude-Monpas asserted that the 'cooing' (*roucoulement*) of modern singers was entirely due to 'the craze for Italian singing', he remained convinced that it 'will never go well with our words, which lack a strong [tonic] accent, and which require a distinct pronunciation and few notes. Such a combination is as impossible as mixing hot and cold; the one must destroy the other, or, at most, all that remains is tepidity.'¹³

Some composers resisted the Italian wave: Jean-Baptiste Lemoyne, a disciple of Gluck and champion of noble and uncompromising

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique*, 1787.



Page de titre de l'ouverture de Démophon de Vogel
Title page of the Overture to Vogel's Démophon   D. R.

declamation, presented two extremely austere operas in succession, * lectre* (1782) and above all *Phèdre* (1786), his masterpiece, in which the music yields to the libretto, melody to declamation: 'Il va venir, je tremble, je frissonne', the overwhelming confession of a queen with incestuous urges, preserves

the pared-down dramatic strength of Racine. Two distinct movements continued to coexist until the Revolution and even beyond: the Italian school, now represented by Salieri and Cherubini, opposed the French school, in which, paradoxically, a few foreigners such as Johann Christoph Vogel distinguished themselves alongside Gossec and M hul. But the French vein, inexorably adulterated, now bore within it the ample, flexible vocal gestures of the bel canto that had swept over the salons, concert halls and opera houses of the entire kingdom. To be sure, the scores of Vogel's *La Toison d'or* (1786) and still more Vogel's *Démophon* (1789) continue the idiom of Gluck, but they are imbued with a generous lyricism and tinged with new orchestral colours, as witness the air ' ge d'or,   bel  ge' – marked 'Andante cantabile sostenuto' – in which concertante flute and oboe play around the voice, paradoxically recalling the inspiration of none other than Grétry in *Les Mariages samnites*.

Benoît Dratwicki

Centre de musique baroque de Versailles

Louis-Charles Ragué (1744-après 1793) : un maître de harpe et compositeur à redécouvrir

Dès 1783-1784, où parurent les premiers articles de presse consacrés à Ragué, on le présenta comme un « Amateur distingué dans plus d'un genre [qui] annonce un mérite particulier pour les ouvrages destinés à la harpe¹ » et on admira son « style brillant & agréable² ». Et cependant, il est l'un des nombreux musiciens français de la fin de l'Ancien Régime disparus de la mémoire collective.

Né à Namur en 1744, formé par son père qui était organiste à Dinant, il séjourna, de 1762 à 1771, à Rome, où il reçut les leçons d'Antonio Sacchini. De retour à Namur, il entra au service de l'évêque Ferdinand-Marie de Lobkowitz, qu'il accompagna à la cour de Frédéric II de Prusse, de l'été 1776 à février 1777. À partir de 1783, il acquit à Paris

une bonne renommée de professeur de harpe et de compositeur. On perd sa trace après 1793, mais on sait qu'il mourut à Moulins.

Si brève fût-elle, sa carrière, prolifique et très réussie, atteste de sa parfaite adaptation au goût musical de la société parisienne de l'époque de Louis XVI. Excepté deux opéras-comiques – *Memnon* (1784) et *L'Amour filial* (1786) –, un oratorio – *Fin de la captivité de Babylone* (1784) – et un ballet – *Les Muses ou Le Triomphe d'Apollon* (1793) –, sa production est essentiellement destinée à la harpe, pour laquelle il laisse une vingtaine d'œuvres, presque toutes avec accompagnement d'autres instruments (sonates, duos, trios, quatuors, concertos), des arrangements parus séparément ou dans divers

1. *Mercure de France*, 30 octobre 1784.
2. *Id.*, 31 janvier 1784.

périodiques, et deux méthodes publiées en 1786 (*Principes de harpe* et *L'Art de préluder sur la harpe*).

Un maître de harpe et compositeur renommé

Gracieuses et plaisantes en raison de leur fraîcheur mélodique, ces œuvres convenaient fort bien aux salons aristocratiques des années 1780, où cet instrument jouissait d'une grande vogue. L'essor de la musique pour harpe avait commencé vers 1770 avec l'arrivée en France de Marie-Antoinette qui, excellente harpiste, avait attiré facteurs et compositeurs. On comptait cinquante-huit professeurs de harpe à Paris en 1784, et Ragué, dont la méthode fut l'une des plus célèbres, fut un maître de harpe et compositeur très apprécié par les aristocrates, comme la princesse de Ligne (Apolline Hélène Massalska), à laquelle il dédia en 1783 ses *Trois Sonates pour la harpe avec accompagnement de clavecin ou de violon obligé œuvre I*.

Mais l'époque où la harpe faisait fureur est aussi celle de l'apogée de la symphonie. En dépit des esthéticiens et philosophes qui, de Du Bos à Lacépède et Diderot, considéraient la musique comme un art d'imitation de la nature,

en dépit de l'influence de ces théories sur le public qui se passionnait surtout pour l'opéra, la symphonie française connut un essor extraordinaire au XVIII^e siècle. Entre 1730 et 1789, on a répertorié environ huit cents symphonies, dont cent dix pour la seule période 1778-1789. C'est seulement après la Révolution que la production chuta de manière vertigineuse, les principaux compositeurs devant satisfaire aux commandes d'œuvres patriotiques.

Un symphoniste méconnu :

les *Symphonies œuvre 10*

Ragué n'était pas un inconnu du public du Concert Spirituel lorsqu'il fit jouer deux fois en 1786, le 5 avril³ puis le 1^{er} novembre⁴, l'une, au moins, de ses *Trois Symphonies œuvre 10* : il avait déjà fait entendre, le 25 décembre 1784, la *Fin de la captivité de Babylone*, mais sans grand succès. Rien de tel cette fois : la symphonie fut très appréciée, tout comme devait l'être, le 25 décembre 1786, son *Trio pour la harpe, le violon et le violoncelle*, dont on vanta le « chant agréable » du *Rondeau*⁵.

3. *Journal de Paris*, 3, 5 avril 1786.

4. *Id.*, 31 octobre, 1^{er} novembre 1786.

5. *Id.*, 27 décembre 1786.

Seul recueil orchestral de l'auteur, cet *Œuvre 10* fut publié en 1787, chez Boyer, sous le titre : *Trois Symphonies à grand orchestre exécutées au Concert Spirituel*⁶ et fut dédié au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, mélomane averti et bon violoncelliste, élève du virtuose Jean-Pierre Duport, qui devait être également dédicataire des *Six Quatuors opus 50* de Haydn (Hob.III: 44-49) et commanditaire des *Trois Quatuors prussiens* de Mozart (K 575, K 589, K 590), pour ne citer qu'eux. Toutefois, si la dédicace de l'édition⁷ rendait hommage à ce souverain qui venait de succéder, le 17 août 1786, à son oncle, Frédéric II, ces symphonies furent composées au plus tard en 1785-début 1786, du vivant de ce dernier, monarque francophile, compositeur et excellent flûtiste, qui en fut peut-être l'inspirateur (rappelons que Ragué avait séjourné à sa cour, à Sans-Souci, en 1776-1777). Elles furent jouées au Concert Spirituel avant d'être éditées, ce que stipule la page de titre de l'édition, et le premier mouvement de la troisième sert d'ouverture

à *L'Amour filial*, créé à la Comédie Italienne le 2 mars 1786, comme le rapporte M^{me} d'Oberkirch qui assista à cette représentation⁸.

La « nouvelle symphonie » jouée le 1^{er} novembre fut jugée dans l'ensemble très agréable : « Le premier & le troisième morceaux ont paru fort bien écrits, mais un peu monotones dans leur marche », tandis que « l'*Andante*, entièrement dans le style de M. Haydn, a été fort applaudi⁹ ». Ces commentaires semblent bien s'appliquer à la symphonie en *ré* mineur, la première des trois. Deux mouvements rapides (*Allegro maestoso* et *Vivace non tanto*), instrumentés pour un orchestre complet (deux violons, altos, basses, une flûte, deux hautbois, deux cors ou deux bassons), encadrent un mouvement lent, *Andante*. On est frappé par le contraste stylistique entre les premier et troisième mouvements, apparentés par le tempo, la tonalité (*ré* mineur), l'instrumentation, l'écriture (forme sonate avec un développement court et modulant), et le mouvement lent. Dans

6. *Gazette de France*, 13 février 1787.

7. Où Ragué se présentait comme « élève du célèbre Sacchini », qui venait de décéder le 6 octobre 1786.

8. *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Mercure de France, 2000, p. 602.

9. *Mercure de France*, 11 novembre 1786.

l'*Allegro maestoso*, le premier thème, d'allure dramatique, se ressent de l'influence de l'école de Mannheim, tandis que le deuxième est un charmant solo pour flûte inspiré par la romance française. Le *Vivace non tanto* abonde, lui aussi, en effets sonores et émotionnels mannheimistes engendrés par des figures de style comme la « fusée » (arpège ascendant rapide et affirmé), le « soupir » (sorte d'appoggiature ou *Mannheimer Seufzer*) et le *crescendo* étendu.

Le mouvement lent, un *Andante en la* majeur, qui, dans la partition, est instrumenté pour les cordes seules, est exécuté, dans cet enregistrement, avec un instrument par partie et inclut harpe et flûte. Ne soyons pas surpris de ce choix qui, allégeant l'instrumentation et valorisant la harpe, instrument de prédilection du compositeur, et la flûte, fait référence à la pratique de la *transcription*, courante à l'époque. Ragué ne transcrivit-il pas pour clavecin, aussi apprécié que la harpe dans les salons, le premier mouvement de sa troisième symphonie publié en 1786 dans *Les Feuilles de Terpsichore* ? Constitué de phrases périodiques qui peuvent effectivement faire songer à celles de Haydn, cet *Andante* séduit par ses « retours » (selon l'expression de Grétry) soulignés par

la délicatesse de la flûte et de la harpe en alternance.

Ces commentaires du *Mercure de France*, qui reflètent le goût du public enthousiasmé par le style du maître viennois, sont d'autant plus intéressants que les journaux livraient rarement une appréciation des symphonies exécutées dans les concerts, même durant la période où, entre 1777 et 1790, elles furent particulièrement en faveur au Concert Spirituel.

Ragué, symphoniste, face à ses contemporains

Si l'on examine les programmes de ce Concert prestigieux où tout virtuose rêvait de se produire, on constate que, en 1786, où dix-huit concerts sur les vingt-six commencèrent par une symphonie de Haydn, Ragué fut le seul symphoniste programmé deux fois en début de séance. Il compte donc parmi les compositeurs ayant illustré la symphonie française durant la période la plus féconde de son histoire, alors que l'opéra-comique connaissait un succès grandissant et que croissait la célébrité de Haydn en France. C'est grâce à des « petits maîtres » comme lui que s'est développée la symphonie à grand orchestre, synthèse de l'ampleur de l'orchestre allemand et de la délicatesse de la musique française. Face à



Page de titre des Trois Sonates pour la Harpe de Ragué

Title page of Ragué's Trois Sonates pour la Harpe

© D. R.

l'influence toute puissante de Haydn, ils ont donné à ce genre ses lettres de noblesse avant que ne s'amorce son déclin au lendemain de la Révolution.

Michelle Garnier-Panafieu
Université Rennes 2, EA 1279
(Histoire et critique des arts)

Louis-Charles Ragué (1744-after 1793): a master of the harp and a composer ripe for rediscovery

As early as 1783-84, when the first press articles on Ragué appeared, he was presented as a 'distinguished amateur in more than one genre [who] shows special merit in works for the harp',¹ and his 'brilliant and pleasing style'² was admired. And yet he is one of the many French composers of the end of the Ancien Régime who have vanished from the collective memory.

Born in Namur in 1744 and trained by his father, who was an organist in Dinant, he resided from 1762 to 1771 in Rome, where he received lessons from Antonio Sacchini. On his return to Namur, he entered the service of Bishop Ferdinand Marie de Lobkowitz, whom he accompanied to Frederick II's court in

Prussia from the summer of 1776 to February 1777. From 1783 onwards, he acquired a fine reputation in Paris as a harp teacher and composer. We lose track of him after 1793, but we know that he died in Moulins.

Brief though it may have been, his prolific and highly successful career demonstrates that he was perfectly attuned to the musical tastes of Parisian society in the age of Louis XVI. With the exception of two *opéras-comiques* – *Memnon* (1784) and *L'Amour filial* (1786) –, an oratorio – *La Fin de la captivité de Babylone* (1784) – and a ballet, *Les Muses ou Le Triomphe d'Apollon* (1793), his output was essentially destined for the harp, for which he left some twenty works, almost all of them accompanied

1. *Mercure de France*, 30 October 1784.

2. *Ibid.*, 31 January 1784.

by other instruments (sonatas, duos, trios, quartets, concertos), arrangements published individually or in various periodicals, and two methods published in 1786 (*Principes de harpe* and *L'Art de préluder sur la harpe*).

A renowned harp teacher and composer

These works, whose graceful and pleasant character derives from their melodic freshness, were excellently suited to the aristocratic salons of the 1780s, where the harp enjoyed great popularity. The boom in music for the instrument had begun around 1770 with the arrival in France of Marie-Antoinette, who, as an excellent harpist, attracted the attention of both makers and composers. There were fifty-eight harp teachers in Paris in 1784, and Ragué, whose method was one of the best-known, was a teacher and composer much appreciated by the nobility, among them the Princesse de Ligne (Apolline Hélène Massalska), to whom he dedicated in 1783 his *Trois Sonates pour la harpe avec accompagnement de clavecin ou de violon obligé œuvre I* (Three sonatas for the harp with obbligato harpsichord or violin accompaniment, op.1).

But this period when the harp was all the rage was also the heyday of the symphony. Despite the objections of aestheticians and philosophers who, from Du Bos to Lacépède and Diderot, considered music as the art of imitating nature, and despite the influence of their theories on the public, whose chief enthusiasm was for opera, the French symphony enjoyed an extraordinary expansion in the eighteenth century. Some 800 symphonies are documented between 1730 and 1789, including 110 for the period 1778-1789 alone. It was only after the Revolution that production fell steeply, with the leading composers obliged to fulfil commissions for patriotic works.

A little-known symphonist: the *Symphonies œuvre 10*

Ragué was no stranger to the audience of the Concert Spirituel when at least one of his Three Symphonies op.10 was performed twice in 1786, on 5 April³ and 1 November.⁴ he had already given *La Fin de la captivité de Babylone* there on 25 December 1784, but without enjoying much success. Things were quite

3. *Journal de Paris*, 3, 5 April 1786.

4. *Ibid.*, 31 October, 1 November 1786.

different this time: the symphony was greatly appreciated, as his Trio for harp, violin and cello must have been on 25 December 1786, since the 'agreeable melody'⁵ of its Rondeau earned praise.

This *Œuvre 10*, the composer's only orchestral collection, was published by Boyer in 1787 under the title *Trois Symphonies à grand orchestre exécutées au Concert Spirituel* (Three symphonies for large orchestra performed at the Concert Spirituel).⁶ It bore a dedication⁷ to the King of Prussia, Frederick William II, a discriminating music-lover and good cellist, who had been a pupil of the virtuoso Jean-Philippe Duport. He was later to be the dedicatee of Haydn's Six Quartets op.50 (Hob.III:44-49) and to commission Mozart's three 'Prussian' Quartets (K575, 589, 590). But although the dedication of the print paid tribute to Frederick William, who had recently succeeded his uncle Frederick II (17 August

1786), the symphonies were composed at the latest by 1785 or early 1786, while the latter – a convinced Francophile and a composer and flautist – was still alive, so it may well be who instigated the works (it is worth bearing in mind that Ragué had stayed at his Sanssouci court in 1776-77). They were performed at the Concert Spirituel before publication, as is stated on the title page of the print, and the first movement of the third symphony also served as the Overture of *L'Amour filial*, premiered at the Comédie Italienne on 2 March 1786, as we are told by Madame d'Oberkirch, who attended this performance.⁸

The 'new symphony' performed on 1 November was generally considered very pleasant: 'The first and third movements appeared very well written, but a little monotonous in their unfolding', while 'the Andante, entirely in the style of Monsieur Haydn, was greatly applauded'.⁹

5. *Id.*, 27 December 1786.

6. *Gazette de France*, 13 February 1787.

7. In which Ragué presented himself as a 'pupil of the celebrated Sacchini', who had just died (on 6 October 1786).

8. *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, *Mercure de France*, 2000, p. 602.

9. *Mercure de France*, 11 November 1786.

These comments seem eminently applicable to the symphony in D minor, the first of the three. Two fast movements (*Allegro maestoso* and *Vivace non tanto*), scored for the full orchestra of the time (two violins, viola, bass, a flute, two oboes, and two horns or bassoons), frame a slow movement, *Andante*. One is struck by the stylistic contrast between the first and third movements, related in tempo, key (D minor), scoring, formal structure (sonata form with a brief modulatory development), and the slow movement. In the *Allegro maestoso*, the first theme, dramatic in cut, shows the influence of the Mannheim school, while the second is a charming flute solo inspired by French *romances*. The *Vivace non tanto* also abounds in Mannheimer musical and emotional effects generated by stylistic figures such as the 'rocket' (a fast and assertive rising arpeggio), the 'sigh' (the *Mannheimer Seufzer*, a type of appoggiatura) and the extended crescendo.

The slow movement, an *Andante* in A major which, in the published edition, is scored for strings only, is performed here with one instrument per part and includes solo harp and flute. One need not be surprised by this decision, which, in lightening the instrumentation and giving prominence to the harp,

the composer's instrument of choice, and the flute, alludes to the practice of transcription, widespread at the time. Did not Ragué himself make a transcription of the first movement of his third symphony for harpsichord – an instrument as popular as the harp in the salons – which was published in *Les Feuilles de Terpsichore* in 1786? Built on periodic phrases that may indeed remind us of Haydn's, this *Andante* gains its appeal from its 'retours' (to use Grétry's expression for thematic recurrences) underlined by the delicacy of the flute and the harp in alternation.

The comments quoted here from the *Mercure de France*, which reflect the taste of an audience with an enthusiastic appreciation of Haydn's style, are all the more interesting because newspapers rarely reviewed symphonies performed in concerts, even during the period between 1777 and 1790 when they were particularly in favour at the Concert Spirituel.

Ragué the symphonist in comparison with his contemporaries

If we look at the programmes of this prestigious concert series at which every virtuoso dreamt of performing, we will note that, in 1786, when eighteen of the twenty-six concerts began

with a Haydn symphony, Ragué was the only symphonist with a work placed twice at the start of the performance. He must therefore be counted among those composers who illustrated the French symphony during the most fertile period of its history, at a time when *opéra-comique* was enjoying increasing success and Haydn's fame in France was growing. It was thanks to 'petits maîtres' like him that the *symphonie à grand orchestre* developed, in a synthesis of the large-scale orchestration of the Austro-German sphere with the delicacy of French music. In the face of Haydn's all-powerful influence, they gained the genre its prestige before it began to decline in the aftermath of the Revolution.

Michelle Garnier-Panafieu
Université Rennes 2, EA 1279
(Histoire et critique des arts)



M^{me} Saint-Huberty dans le rôle de Dido, 1785, peinture de Anne Vallayer-Coster
Madame Saint-Huberty in the role of Dido, 1785 - painting by Anne Vallayer-Coster
© D. R.

5. ANTONIO SACCHINI

Chimène ou Le Cid

Acte III, scène 5

(livret de Nicolas-François Guillard)

CHIMÈNE

Récit

Je tombe à vos genoux, Seigneur !
Rodrigue meurt, hélas, et c'est moi qui le tue :
Pour prix de son amour, je lui perce le cœur.

Air

C'est votre bonté que j'implore,
Révoquez une injuste loi, Seigneur,
Seigneur, révoquez une injuste loi :
Du sang de tout ce que j'adore,
Lorsque sa main dégoutte encore,
Il ose aspirer à ma foi !
C'est votre bonté que j'implore, *etc.*

Si Rodrigue a cessé de vivre,
Je ne demande qu'à le suivre.
Si Rodrigue a cessé de vivre,
L'univers n'est plus rien pour moi.
Non ! non ! C'est votre bonté que j'implore, *etc.*

ANTONIO SACCHINI

Chimène ou Le Cid

Act Three, Scene 5

(libretto by Nicolas-François Guillard)

CHIMÈNE

Récit

I fall at your feet, Sire.
Rodrigo dies, alas, and it is I who slay him.
As the price of his love, I pierce his heart.

Air

It is your kindness I implore.
Revoke an unjust law, Sire;
Sire, revoke an unjust law!
While his hand still drips
With the blood of all I love,
He dares to aspire to my troth!
It is your kindness I implore, *etc.*

If Rodrigo has ceased to live,
I ask only to follow him.
If Rodrigo has ceased to live,
The world is nothing to me henceforth.
No! No! It is your kindness I implore, *etc.*

6. CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Orphée et Eurydice

Acte III, scène 1

(livret de Pierre-Louis Moline)

EURYDICE

Récit

Mais d'où vient qu'il persiste à garder le silence ?
Quels secrets veut-il me cacher ?
Au séjour de la mort devait-il m'arracher
Pour m'accabler de son indifférence ?
Oh destin rigoureux !
Ma force m'abandonne,
Le voile de la mort retombe sur mes yeux !
Je frémis, je languis,
Je frissonne, je tremble, je pâlis,
Mon cœur palpite,
Un trouble secret m'agite,
Tous mes sens sont saisis d'horreur
Et je succombe à ma douleur.

Air

Fortune ennemie,
Quelle barbarie !
Ne me rends-tu la vie
Que pour les tourments ?

Je goûtais les charmes
D'un repos sans alarmes.
Le trouble, les larmes
Remplissent aujourd'hui
Mes malheureux moments.

Je frissonne, je tremble.
Fortune ennemie, etc.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Orphée et Eurydice

Act Three, Scene 1

(libretto by Pierre-Louis Moline)

EURYDICE

Récit

But why does he persist in remaining silent?
What secrets does he wish to keep from me?
Should he have torn from me Death's abode
To crush me with his indifference?
Oh cruel fate!
My strength abandons me;
The veil of Death falls again upon my eyes!
I shudder, I faint,
I shiver, I tremble, I pale;
My heart throbs,
Inner turmoil agitates me:
All my senses are gripped by horror,
And I succumb to my grief.

Air

Hostile Fortune,
What cruelty!
Have you restored my life
Only to torment me?

I enjoyed the delights
Of repose without alarms.
Now turmoil and tears
Are my lot
In these wretched moments.

I shiver, I tremble.
Hostile Fortune, etc.

7. JEAN-BAPTISTE LEMOYNE

Phèdre

Acte II, scène 2

(livret François-Benoît Hoffman)

PHÈDRE

Récit

Il va venir... C'est Phèdre qui l'attend.
Soumise, je verrai ce superbe rebelle ;
Je n'oserai l'aborder qu'en tremblant ;
Mon front va se couvrir d'une rougeur mortelle,
Ma honte, tout va me trahir.
Épouse, mère criminelle,
L'aspect de la vertu va me faire frémir.
Il va venir... Je tremble, je frissonne,
Dieu, cachez-lui mon trouble et mon effroi ;
Toi qui me perds ; ah ! cher prince, pardonne ;
Vois mes tourments, ils viennent tous de toi.
D'un fol amour déplorable victime,
L'espoir même me fait horreur ;
Malheureuse ! c'est dans le crime
Que je vais chercher le bonheur.

JEAN-BAPTISTE LEMOYNE

Phèdre

Act Two, Scene 2

(libretto by François-Benoît Hoffman)

PHÈDRE

Récit

He is coming . . . It is Phaedra who awaits him.
Submissive, I will see this proud rebel;
I will only dare approach him with trembling heart;
My countenance will take on a fatal blush;
My shame, everything will betray me.
As a wife, as a guilty mother,
The sight of virtue will make me shudder.
He will come . . . I tremble, I quiver!
O God, conceal from him my turmoil and my fear,
You who are my undoing! Ah, dear prince, forgive me!
Behold my torments: they are all of your making!
The pitiful victim of an insane love,
I abhor even my very hope.
Wretch that I am! It is in a crime
That I am about to seek happiness.

8. JOHANN CHRISTOPH VOGEL

Démophon

Acte I, scène 2

(livret de Philippe Desriaux)

DIRCÉE

Récit

Est-il vrai que des Dieux auteurs de nos misères
Font du haut de l'Olympe éclater leur courroux ?
Ou ne sont-ce pas des chimères
Qui règnent parmi nous ?
À quels maux cependant ces erreurs nous exposent !
Les temples sont ouverts, des flots de sang arrosent
Les simulacres odieux,
Et l'homme égorgeant l'homme en fait hommage
[aux Dieux !
Pour éviter l'horreur de cette destinée,
Dois-je annoncer que l'hyménée
M'unit secrètement avec le fils du Roi ?
Mais quel autre malheur viendra fondre sur moi ?
Une loi rigoureuse ordonne
De livrer au glaive fatal
Celle qui, n'étant pas héritière d'un trône,
S'allie au sang royal.

Air

Âge d'or, ô bel âge où régnait l'innocence ;
Quand l'honneur n'était point le tyran des mortels ;
Quand cette idole qu'on encense
N'avait pas ses autels !
Combien, depuis ces temps, l'orgueil des diadèmes,
Le poids du faste et des grandeurs
Ont fait verser de pleurs !
Hélas ! nous nous forgeons nous-mêmes
Notre esclavage et nos malheurs.

JOHANN CHRISTOPH VOGEL

Démophon

Act One, Scene 2

(libretto by Philippe Desriaux)

DIRCÉE

Récit

Is it true that the gods, the perpetrators of our miseries,
Send forth their wrath from the heights of Olympus?
Or is it not rather illusions
That reign among us?
Yet to what evils our errors expose us!
The temples are open, streams of blood soak
Their hateful idols,
And humans slaughtering other humans pay tribute
[to the gods!
To evade the horror of that destiny,
Must I announce that the bonds of marriage
Secretly unite me with the King's son?
But then what other woe will befall me?
A severe law decrees
The executioner's sword
For any woman who, though not herself heir to a throne,
Allies herself with the royal blood.

Air

O golden age, fair age when innocence reigned,
When honour was not a tyrant to mortals,
When the idol to which we burn incense
Possessed no altars!
Since those times, how many tears have flowed
On account of the arrogance of diadems,
The crushing weight of splendour and grandeur!
Alas! We forge for ourselves
Our slavery and our misfortunes!

9. ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY

Les Mariages samnites

Acte II, scène 1

(livret de Barnabé Farmian Durosoy)

ÉLIANE

Récit

Où vais-je ? Quel transport m'égaré ?
Cher Amant, viens au moins dans ces moments
[d'horreur
Entendre la voix de mon cœur.
Que dis-je ? Loin de moi le devoir trop barbare...
Ah ! si je l'avais vu pour la dernière fois !
Quels tourments le sort me prépare !
Ah ! cruel, du Dieu Mars tu n'entends que la voix.
Qu'a-t-il donc de si cher, ce Dieu qui nous sépare ?
Eh ! l'Amour a-t-il moins de droits ?
Nœuds chers et malheureux ! Je sens couler
[mes larmes.
Si la mort... mais c'est trop languir,
Frappez, cruels ; mon cœur est sans alarmes ;
Contre mon sein tournez vos armes ;
Dieux ! à lui, malgré vous, je veux me réunir.

Air

Ô sort ! par tes noires fureurs
Tu crois triompher de mon âme :
Mais assez j'ai versé de pleurs ;
Ce cœur saura venger sa flamme.

Dieux cruels, tonnez en ce jour :
Rien ne pourra briser ma chaîne.
Un seul objet a mon amour,
Et tout le reste aura ma haine.

ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY

Les Mariages samnites

Act Two, Scene 1

(libretto by Barnabé Farmian Durosoy)

ÉLIANE

Récit

Where am I going? What transport leads me astray?
Dear lover, at least come in these moments of horror
To hear the voice of my heart.
What am I saying? Begone from me, cruel duty!
Ah! What if I have seen him for the last time?
What torments Fate holds in store for me!
Ah, cruel man, you hear only the voice
[of the god Mars.
What is so precious in this god who separates us?
Ha! Does Love have fewer rights?
Dear yet wretched bonds! I feel my tears are flowing.
If death . . . but I will languish no longer:
Strike, cruel ones; my heart is devoid of fear;
Turn your weapons upon my breast!
Ye gods! In spite of you, I wish to be united with him.

Air

O Fate, with your dark fury
You believe you can triumph over my soul!
But I have shed enough tears;
This heart will know how to avenge its flame.

Cruel gods, thunder on this day:
Nothing can break my vows.
A single object has my love,
And all else will have my hatred.



Le peuple exige la fermeture de l'Opéra [Théâtre de la porte Saint-Martin], le 12 juillet 1789, dessin de Prieur
The people demands the closure of the Opéra (now Théâtre de la Porte Saint-Martin), 12 July 1789 - drawing by Prieur
© D. R.

Auditorium

Auditorium

AUDITORIUM DU LOUVRE

AUDITORIUM DU LOUVRE



le concert de
la loge olympique

Violons *violin 1*

Julien Chauvin

Raphaël Aubry

Marieke Bouche

Anne Camillo

Saori Furukawa

Lucien Pagnon

Violons *violin 2*

Anaïs Perrin

Blandine Chemin *

Claire Jolivet *

Laurence Martinaud *

Lilía Slavny *

Laura Corolla **

Karine Crocquenoy **

Pauline Fritsch **

Solenne Guilbert-Gauffriau **

Altos *viola*

Pierre-Éric Nimyłowycz

Marie Legendre

Maria Mosconi

Violoncelles *cello*

Felix Knecht *

Emilia Gliozzi

Pierre-Augustin Lay

Vincent Malgrange **

Contrebasses *double bass*

Charlotte Testu *

Michele Zeoli **

Flûte *flute*

Tami Krausz

Hautbois *oboe*

Emma Black

Yanina Yacubsohn *

Neven Lesage **

Bassons *bassoon*

David Douçot *

Josep Casadellà *

Javier Zafrá **

Antoine Pecqueur **

Cors *horn*

Andrew Hale *

Nicolas Chedmail **

Christoph Thelen

Harpe *harp*

Sandrine Chatron *

* Haydn, Ragué

** Gluck, Grétry, Lemoyne,
Sacchini, Vogel



L'Auditorium du Louvre

La diversité de l'offre culturelle et le lien organique avec le musée constituent l'identité de l'Auditorium du Louvre.

Conçue par l'architecte Ieoh Ming Pei sous la Pyramide, cette salle pluridisciplinaire de 420 places organise chaque saison plus de 200 manifestations destinées à un large public.

Conférences, colloques, musique classique, musiques actuelles, cinéma, spectacle vivant favorisent la découverte et la compréhension des collections du Louvre en proposant des interactions inventives et éclairantes avec l'histoire de l'art et l'actualité du musée.

Souhaitant mettre l'excellence à la portée de tous, l'Auditorium du Louvre propose ainsi depuis 1989 des cycles de musique de chambre qui lui ont rapidement valu une réputation internationale, grâce notamment à une politique active de découverte de jeunes artistes qui ont pour la plupart fait leurs débuts en récital à Paris au Louvre avant de mener de brillantes carrières dans le monde entier.

The Auditorium du Louvre

The wide array of cultural events on offer and the close ties to the museum itself give the Auditorium its unique character.

Designed by architect Ieoh Ming Pei and located under the Pyramid, the 420-seat multidisciplinary hall serves as venue for over 200 events intended for wide-ranging audiences each year.

Conferences, symposia, classical and contemporary music concerts, cinema and live performance all contribute to a better understanding and appreciation of the Louvre's collections through innovative and lively interaction with the history of art and the museum's ongoing programmes.

With a view to offering its audiences only the very best, the Auditorium du Louvre has presented chamber music cycles since 1989. These have quickly earned an international reputation, thanks in large part to an emphasis on the discovery of young artists who, in almost every case, have made their Paris recital debuts at the Louvre before going on to lead brilliant careers around the world.



Conservatoire

Jean-Baptiste Lully de Puteaux

Le Conservatoire à rayonnement communal Jean-Baptiste Lully, construit sous l'impulsion de la maire de Puteaux M^{me} Joëlle Ceccaldi-Raynaud, a été inauguré en 2013.

Dispositif unique en Europe, le Conservatoire met à la disposition d'un public exigeant plus de 7 000 mètres carrés où se répartissent 50 salles d'enseignement spécifique, 4 studios de danse et 2 salles de spectacle de 150 à 600 places. Modulable et d'acoustique exceptionnelle, la Salle Gramont est équipée d'une fosse d'orchestre, tandis que la Salle Bellini, située au dernier étage du bâtiment, propose une vue imprenable sur La Défense et la tour Eiffel grâce à sa grande baie vitrée et à sa terrasse panoramique.

Le directeur du Conservatoire, Patrick Marco, programme chaque saison plus d'une trentaine de concerts en mettant à l'honneur toutes les musiques, du classique au jazz en passant par le gospel et la chanson.

The Conservatoire

Jean-Baptiste Lully, Puteaux

The Conservatoire à Rayonnement Communal Jean-Baptiste Lully, built at the instigation of the Mayor of Puteaux, Madame Joëlle Ceccaldi-Raynaud, was inaugurated in 2013.

With facilities unique in Europe, the Conservatoire places at the disposition of a discerning public a total area of more than 7000 m² that includes fifty dedicated teaching spaces, four dance studios, and two performance halls seating 600 and 150 spectators respectively. The Salle Gramont, a fully modular auditorium with exceptional acoustics, is equipped with an orchestra pit, while the Salle Bellini, situated on the top floor of the building, offers a spectacular view of La Défense and the Eiffel Tower from its large plate-glass window and panoramic terrace.

The Conservatoire's Director, Patrick Marco, programmes more than thirty concerts each season, featuring every type of music, ranging from classical and jazz to gospel and chanson.

HOTEL
DES
MENUS PLAISIRS
DU ROI

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES


Centre de musique
baroque de Versailles
2010-2011

Fêtes
baroques
Les Petits Riens
Don Juan

Grandes Journées
Campra
À la cour
d'Henri IV
Bellérophon

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

www.cmbv.fr
01 39 20 78 00

HOTEL DES MENUS PLAISIRS
Le 5 mai 1700
Les architectes parisiens Gilles
LeCorbusier et Jean-François
Clermont ont été chargés de
la reconstruction de cet hôtel
qui servait de résidence aux
membres de la Chapelle royale
de Versailles et de la Cour
du Roi. Le 5 mai 1700.


HOTEL DES
MENUS PLAISIRS



Faire rayonner la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles

Rayonnant aux XVII^e et XVIII^e siècles sur l'ensemble de l'Europe, la France voit naître des genres musicaux atypiques aux formes audacieuses qui font toute la valeur de son patrimoine. Les noms de Lully, Rameau, Campra, Charpentier témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période. Ce riche patrimoine musical sombre pourtant dans l'oubli après la Révolution française. Il faudra attendre les années 1980 pour que le mouvement du « renouveau baroque » s'emploie à le faire revivre.

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

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



A centre for French Baroque music

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

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

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

cmbv.fr

Remerciements

Nous remercions chaleureusement pour l'enregistrement et les concerts : Laurent Muraro, Joëlle Ceccaldi-Raynaud, Patrick Marco, Patrick Foll, Florence Alibert, Michèle Paradon, Alain Mercier, ainsi que toutes les équipes de l'Auditorium du Louvre, du Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux, du Théâtre de Caen, de l'Arsenal-Cité musicale de Metz et de l'Opéra de Limoges ; pour l'élaboration du programme vocal : Benoît Dratwicki ; pour l'édition des partitions : le Centre de musique baroque de Versailles et Nicolas Bucher, le Palazzetto Bru Zane, Ana Melo ; pour le prêt des instruments : Adopt a musician, Giovanni Accornero ; pour les visuels et l'accès aux manuscrits autographes : la Bibliothèque nationale de France, Mathias Auclair ; pour avoir remporté le concours de titre : Christel Smørgrav ; pour la mise à disposition d'une harpe simple mouvement Becher (v. 1800) : le Conservatoire à rayonnement régional de Versailles ; pour leur soutien à ce projet d'intégrale et à l'orchestre : le Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm ; les 33 mécènes particuliers membres du Club Olympe et notamment les grands donateurs et les fondateurs : Anthony et Rose Béchu, Michaël Fouilleroux, Jeanne-Marie Lecomte, Gilles Pirodon, Elizabeth du Chaffaut et Josie Péron Lavergne.

Le concert de la loge olympique

L'ensemble bénéficie du soutien du ministère de la Culture, de la Ville de Paris, de la Région Île-de-France, de la Caisse des Dépôts (mécène principal), de la Fondation Orange, du Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm et des mécènes membres du Club Olympe. Il est en résidence au Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux, à l'Arsenal de Metz, et est également artiste associé à la Fondation Singer-Polignac.

The ensemble receives the support of the French Ministry of Culture and Communication, the Ville de Paris, the Région Île-de-France, the Caisse des Dépôts (principal patron), the Fondation Orange, the Fonds de Dotation Françoise Kahn-Hamm and the individual patrons of the Club Olympe. It is in residence at the Conservatoire Jean-Baptiste Lully in Puteaux and the Arsenal de Metz, and is also associate artist of the Fondation Singer-Polignac.

Mécène Principal







Also available - *Également disponibles*



apartemusic.com