



Marc-Antoine Charpentier

ANONYME

- 1 Nos esprits libres et contents – 2'56

ANTOINE BOESSET (1587 – 1643)

- 2 A la fin cette bergère – 1'13

MARIN MARAIS (1656 – 1728)

- 3 [Suite en sol mineur] I. Prélude (76) – 2'21

ÉTIENNE MOULINIÉ (1599 – 1676)

- 4 Concert de différents oyseaux – 5'25
5 O Stelle Omicide – 3'17
6 Dove ne vai, crudele – 3'03

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643 – 1704)

- 7 Sonate à huit H.548 – Grave – 3'30

Airs sur les stances du Cid :

- 8 I. Percé jusques au fond du cœur H.457 – 1'41
9 II. Que je sens de rudes combats H.459 – 1'53
10 III. Père, maîtresse, honneur, amour H.458 – 2'22
11 Rendez-moi mes plaisirs H.463 – 2'09
12 Sonate à huit H.548 – Passacaille – 3'17
13 Oiseaux de ces bocages H.456 – 1'54

MICHEL LAMBERT (1610 – 1696)

- 14 Le repos, l'ombre – 4'19
15 Vos mespris chaque jour – 4'12

PIERRE DANICAN PHILIDOR (1681 – 1731)

- 16 « Lentement » – Troisième suite – Six suites à deux flûtes traversières seules – 2'49

HONORÉ D'AMBRUIS (1660 – 1702)

- 17 Le doux silence de nos bois – 3'03

FRANCESCO CAVALLI (1602 – 1676)

- 18 Aria “Lamento di Apollo” – Gli amori di Apollo e di Dafne – Acte 3, Scène 3 – 5'17

Paul Figuiet | Contre-ténor

LES BACCHANTES

Ronan Khalil | Clavecin, orgue et direction

Thibaut Roussel | Théorbe et guitare baroque

Hyérine Lassalle | Viole de gambe

Julien Hainsworth | Violoncelle

Pernelle Marzorati | Harpe triple

Gabrielle Rubio | Flûte traversière et théorbe

Josèphe Cottet | Violon

1 et 4 avec l'aimable participation de

Paul-Antoine Benos-Djian | Contre-ténor

AIRS DE CŒUR

De prime abord, l'air de cour peut sembler ennuyeux, superficiel et même pauvre, destiné au pur divertissement d'une certaine élite. Il peut même frôler le ridicule lorsqu'il apparaît comme trop champêtre ou trop pompeux, trop léger ou trop rigide. Dans tous les cas, il incarne aux oreilles de certains les clichés que nous nous faisons sur la société de l'Ancien Régime. Mais ces réticences disparaissent lorsque l'on se plonge réellement dans cet univers si singulier.

Je découvrais l'air de cour dans ma jeunesse, par l'intermédiaire des inoubliables Henry Ledroit et Gérard Lesne, mais aussi grâce à Claire Lefilliâtre et au Poème harmonique de Vincent Dumestre. Plus tard, pendant mes études de chant, j'ai eu la chance de passer par le Centre de musique baroque de Versailles. Aux côtés d'Olivier Schneebeli, j'ai eu l'occasion de mieux connaître ce répertoire, en particulier les spécificités de styles comprenant par exemple l'ornementation, la rhétorique, les particularités locales de prononciation, l'instrumentation et les différents accords, sans oublier les connaissances « de bases », historiques et liturgiques, relatives à certaines institutions de l'Ancien Régime. Je pénétrais alors dans un monde aux multiples parfums : ceux évidemment du Louvre et de Versailles mais aussi ceux de la Méditerranée, avec l'Italie et l'Espagne. Car l'air de cour change régulièrement de visage : l'humour, la dérision et le jeu y sont aussi omniprésents que la mélancolie, le désespoir et la passion. Il se fait chronique, pamphlet, chanson d'amour mais aussi lieu de communication avec la nature et certaines problématiques sociales. Il fut incarné par des destins extraordinaires comme celui de Moulinié, ou de Boesset et sa noblesse toute classique, illuminée par quelques somptueux vers. En somme, l'air de cour constitue un véritable élément d'expression des sentiments et des problématiques humaines.

Pour ce disque, je me suis simplement efforcé de réunir mes airs préférés, ceux que j'ai découverts en écoutant Il Seminario Musicale, Les Arts Florissants et Le Poème Harmonique, mais aussi au cours de ma pratique musicale personnelle avec l'ensemble Correspondances. J'ai mélangé des morceaux de compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles, avec la poésie et la musique comme seuls fils conducteurs. Quant à l'interprétation, mes amis instrumentistes et moi nous avons voulu être aussi libres musicalement que respectueux du cadre stylistique que nous avons appris. Nous avons choisi de nous éloigner d'un travail strictement historique, avec pour objectif d'abattre quelques barrières pouvant se dresser entre l'air de cour et l'auditeur contemporain, et de suivre simplement notre instinct de musicien. Nous nous sommes efforcés — avec succès, nous l'espérons — de rendre ces partitions aussi compréhensibles et touchantes que possible, d'effacer d'une certaine manière les quelques siècles qui nous séparent de ce répertoire fabuleux.

Paul Figuiet

L'ÉLÉGANCE ET L'ÉLOQUENCE VOCALE DU GRAND SIÈCLE

Thomas Leconte

Centre de musique baroque de Versailles

Voix et passions françaises : de l'air de cour au tragique chanté

Dans la France du Grand Siècle, la voix chantée résonne entre éloquence et émotion, entre spectacle et intimité, cultivant un art subtil, à la fois élégant et expressif. À la cour et à la ville, dans les salons mondains ou au théâtre, la vocalité à la française se distingue par la clarté de la diction, la noblesse de l'intonation et la délicatesse des affects. Poésie chantée, rhétorique musicale, finesse dans l'ornementation et capacité à émouvoir : tels sont les critères qui structurent la création vocale de l'époque. Mais le style français ne se construit pas dans l'isolement : il se nourrit d'un tiraillement fécond entre héritages français et italiens, entre rigueur et virtuosité, qui traverse toute la production musicale du siècle et façonne l'art du chant et de la composition. Des ballets de cour aux airs sérieux, des pastorales délicates aux stances tragiques de Charpentier, ces formes témoignent d'un art capable de concilier raffinement et intensité expressive.

Le ballet de cour et l'air de cour : éloquence et allégorie

Dans la première moitié du siècle et jusqu'aux premières années du règne de Louis XIV, le ballet de cour domine la vie musicale et théâtrale française. Spectacle total, il réunit poésie, musique, danse, décors et machineries, et met la noblesse au cœur de l'action : les courtisans y dansent eux-mêmes, et le roi – Louis XIII d'abord, puis son fils – y incarne des rôles solaires qui affirment sa majesté. Véritable miroir du pouvoir, le ballet de cour construit un univers d'allégories et de symboles où chaque air et chaque danse participe à représenter l'ordre monarchique.

Dans ce cadre foisonnant et codifié, l'air de cour occupe une place essentielle. Héritier de la chanson polyphonique de la Renaissance, mais aussi terrain d'expérimentation de la monodie accompagnée « à la française », pour voix et luth, il se distingue par la primauté donnée à la déclamation, avec une attention extrême à la prosodie et à la clarté du texte. Loin d'être seulement galant, il se nourrit encore de

la grande poésie humaniste et de thèmes panégyriques célébrant le roi et la cour, mais aussi de poésies galantes ou d'inspirations marinistes. Sa diversité fait sa richesse : finesse du langage, équilibre de la ligne, maîtrise du style.

Les airs de ballet, comme l'anonyme *Nos esprits libres et contents* (*Ballet de la Reine*, 1609), *Quelle merveilleuse aventure* (*Ballet d'Apollon*, 1621) d'Antoine Boesset, surintendant de la Musique de Louis XIII, ou encore le *Concert de différents oyseaux* (*Ballet du Monde renversé*, 1624) d'Étienne Moulinié, « chef » de la Musique de Gaston d'Orléans, illustrent cette éloquence à la fois noble et festive, enchâssée dans une dramaturgie allégorique plus vaste. Ils associent le sérieux et la fantaisie, l'ordre symbolique et le plaisir esthétique, et restent intimement liés au spectacle.

Mais l'air de cour ne se limite pas à l'univers curial : il irrigue aussi les « ruelles » et les cercles aristocratiques occupés à définir les codes d'une nouvelle sociabilité mondaine, devenant une véritable rhétorique chantée au service de l'art très codifié de la conversation. Les pièces plus galantes, comme *À la fin cette bergère*, participent à cet art de société. Emblématique d'un style français alors en plein essor, l'air de cour se laisse aussi nuancer de teintes ultramontaines, mais toujours dans des formes alliant le raffinement et l'élégance à la française. Moulinié, auteur de nombreux airs italiens – dont *O stelle homicide* et *Dove ne vai crudele*, parus en 1629 –, en est sans doute l'un des meilleurs représentants. C'est de ce terreau que naîtra, dans la seconde moitié du siècle, l'air sérieux, plus concentré et introspectif, étroitement lié à l'univers galant.

L'air sérieux et l'intériorité

Cultivé entre 1650 et 1680, l'air sérieux marque une évolution décisive : il délaisse les visées encomiastiques et rhétoriques de l'air de cour pour privilégier la confidence élégiaque, la plainte amoureuse et la méditation morale. Ces thématiques, chères aux salons précieux animés par des femmes de la haute société – comme la marquise de Rambouillet ou Madeleine de Scudéry –, s'imposent alors comme de véritables modèles d'expression. Michel Lambert, Maître de la Musique de la Chambre du roi mais aussi familier de ces « ruelles » mondaines, incarne pleinement cette transformation. Ses airs (*Le repos, l'ombre et le silence*, *Vos mépris chaque jour*) privilégient une expressivité intime : une voix seule, soutenue par une basse continue discrète, parfois enrichie d'une ritournelle en trio subtilement ciselée ; une ligne vocale sobre, où la prosodie conserve toute son importance. Dans son sillage, son disciple Honoré d'Ambruis (*Le doux silence de nos bois*) prolonge ce goût pour une inspiration pastorale intériorisée, où l'élégance se teinte de mélancolie.

Les *Stances du Cid* de Charpentier : tragédie et innovation

Dans ce paysage musical français, les *Stances du Cid* (H.457-459) mises en musique par Marc-Antoine Charpentier et parues dans le *Mercure galant* de janvier 1681, occupent une place singulière. Le compositeur, formé à Rome à la fin des années 1660, auprès notamment de Giacomo Carissimi, mettait alors son art au service de la duchesse de Guise et explorait des formes nouvelles, mêlant expressivité italienne et rigueur et élégance française.

Le choix du texte n'est pas anodin : Charpentier s'est emparé des stances de Rodrigue dans Le Cid de Corneille (acte I, scène 6), tragédie créée quarante-cinq ans plus tôt, en 1637. Ces alexandrins d'une grande densité rhétorique portent toute la gravité de la situation : Rodrigue, contraint de venger l'honneur de son père au prix de l'amour de Chimène, livre un monologue où passion et devoir s'affrontent. En mettant ces vers en musique, Charpentier affronte un défi de taille : donner une dimension musicale à des paroles déjà consacrées comme emblématiques de la tragédie française.

Sur le plan musical précisément, ce choix se distingue de la pratique dominante. Dans les airs, les compositeurs privilégiaient des mètres plus souples (octosyllabes, décasyllabes ou vers irréguliers), propices à la fluidité mélodique et à l'ornementation galante. De même, la tragédie en musique naissante – celle de Lully et Quinault à partir de *Cadmus & Hermione* (1673) – varie les mètres et nuance l'alexandrin. Charpentier, au contraire, met en musique de longues stances en alexandrins réguliers, dont la solennité impose une déclamation soutenue. Il en résulte un récitatif tragique unique, tendu presque exclusivement par la puissance du texte et de la diction, où la musique devient prolongement de la parole, où l'union de la déclamation et de l'harmonie donne voix aux passions les plus profondes. Mais le récitatif n'exclut pas des moments plus formels : Charpentier ménage des sections en forme d'air, dont la plus remarquable demeure le mouvement de passacaille sur lequel se greffe la deuxième stance, conférant à la plainte une gravité majestueuse.

Cette expérience illustre la manière dont Charpentier combine influences françaises et italiennes. Dans cette même recherche, la *Sonate à huit* (H.548) – en fait une grande sonate en trio, mais conçue à l'origine pour huit instrumentistes –, dont on entend ici deux extraits, mêle formes italiennes et stylisation française, anticipant par là-même les « goûts réunis » chers à François Couperin. Dans ses airs pastoraux et galants, comme ici *Rendez-moi mes plaisirs* (H.463) et *Oiseaux de ces bocages* (H.456), il adapte des modèles italiens à la sensibilité française, conciliant expressivité et sobriété, et produisant un art vocal à la fois raffiné et profondément expressif.

En contrepoint, le *Lamento di Apollo* de Francesco Cavalli (extrait de *Gli Amori di Apollo e di Dafne*, 1640) illustre les feux de l'esthétique italienne : récitatif expressif, chromatismes et pathétique

harmonique y déploient toute leur puissance dans un théâtre public – le Teatro San Cassiano à Venise – où la virtuosité vocale est essentielle. C'est là aussi que triomphent les castrats, voix spectaculaires portées au rang d'idoles. La France, quant à elle, ne les adoptera jamais véritablement – Louis XIV interdit même l'opération mutilatoire –, et le goût national demeurera fidèle à une esthétique de la clarté, de la prosodie et de l'équilibre, se gardant de l'expressivité exacerbée des Italiens.

Le dessus mué : une particularité française

Dans ce contexte, la voix de dessus mué constitue l'une des spécificités les plus originales de la pratique vocale française du XVII^e siècle. Il s'agit de la voix d'un homme adulte ayant passé la mue, capable de chanter dans le registre de dessus, en fausset, avec une émission proche de ce qu'on appelle aujourd'hui la voix de contre-ténor. Contrairement à une idée encore répandue, cette technique n'était pas exceptionnelle en France : les sources historiques et les pratiques de la cour montrent que le fausset masculin était employé de manière régulière et codifiée. Certains dessus mués étaient également capables de chanter en voix de poitrine, comme le célèbre Claude Le Gros, créateur de nombreux rôles chantés de ballets dansés à la cour dans les années 1650-1670, qui impressionnaient les auditeurs par l'ampleur de sa tessiture et les nuances de son timbre.

Cette tradition, en effet, concerne tout particulièrement la cour. Dans les ballets de cour, de nombreux rôles de dessus – y compris des rôles féminins – étaient confiés à des hommes adultes ou à des enfants, les voix de femmes ne s'imposant sur la scène française que progressivement, à partir du milieu du XVII^e siècle. De même, dans le domaine de la musique religieuse, et en particulier à la Chapelle royale, le dessus mué occupe une place centrale : avant le recrutement de quelques castrats italiens dans les années 1670 – concession un peu paradoxale de Louis XIV –, les parties de dessus étaient assurées par des hommes adultes en fausset et par des enfants. Cette pratique témoigne d'une conception très particulière de la voix et de l'élégance sonore où le timbre, la clarté de la diction et la souplesse expressive comptent autant que l'étendue vocale.

Le dessus mué est ainsi plus qu'une simple curiosité : c'est une véritable voix de tradition, qui a permis à la fois d'assurer la continuité du répertoire et de créer un idéal sonore spécifique, moins spectaculaire mais plus naturel, qui correspondait mieux au goût français. Sa tessiture et sa technique offraient une expressivité adaptée aux exigences des ballets, de l'air sérieux et de la musique religieuse, combinant élégance, noblesse et contrôle dramatique.

Entre éloquence et confiance

Ainsi, des airs de cour et de ballet de Boesset et Moulinié aux airs sérieux de Lambert et D'Ambruis, des stances tragiques de Charpentier au *lamento* vénitien de Cavalli, se dessine une histoire musicale faite de tensions et de dialogues. Le ballet de cour, matrice spécifiquement française, alliait dès le départ musique, danse et allégorie ; l'air de cour a transposé cette culture dans l'intimité des salons ; l'air sérieux a orienté cette expression vers la confiance. Charpentier, en particulier, a su acclimater l'influence ultramontaine au goût français, explorant la richesse expressive des récitatifs italiens tout en les intégrant à une prosodie et à des formes françaises, ouvrant une voie originale vers une synthèse nouvelle.

Au cœur de cette diversité, la voix de dessus mué, dont Paul Figuiet perpétue ici la tradition, apparaît comme un fil conducteur : voix spécifiquement française, à la fois naturelle et noble, capable d'exprimer l'éclat encomiastique, la gravité tragique ou la tendresse amoureuse, elle unit les mondes de l'intime et du spectaculaire, et donne à cette musique sa couleur singulière, entre conversation, éloquence et héroïsme, tout en affirmant une identité vocale et stylistique propre au goût français.

PAUL FIGUIER | Contre-ténor

Dans le monde des contre-ténors pourtant riche en talents, Paul Figuiet s'affirme davantage chaque année comme un nom à suivre : à la longueur de la voix unie et à des ressources dynamiques qui impressionnent, s'ajoutent une ligne de chant au raffinement indiscutable et une agilité éminemment virtuose.

Formé au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris (classe d'Isabelle Poulenard) puis au Conservatoire National Supérieur de Paris (classes d'Alain Buet puis d'Yves Sotin), également membre des Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles, Paul Figuiet a également bénéficié des conseils de Karine Deshayes, Barbara Hannigan ou Margreet Honig, lors de nombreuses master classes. Il a eu la chance, tout au long de ses études, de participer à des projets aux côtés d'artistes de première force – Masaaki Suzuki, Laurence Equilbey, Paul Agnew, Alain Altinoglu, Christophe Rousset, Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Philip Von Steinaecker ou Jérémie Rhorer.

En avril 2019, il fait ses véritables débuts sur la scène lyrique avec *Erismena* de Cavalli (Leonardo García Alarcón à la direction, mise en scène de Jean Bellorini). À l'Opéra de Lausanne, il incarne Oreste dans *La Belle Hélène* (Pierre Dumoussaud et Michel Fau) puis Mago Cristiano dans *Rinaldo* (Andrea Marcon et Robert Carsen). En 2022, il fait ses débuts à l'Opéra d'Avignon dans la même œuvre mais cette fois dans le rôle-titre (Bertrand Cuiller et Claire Dancoisne). Il a aussi chanté le rôle-titre de *San Giovanni Baptista* de Stradella avec Le Banquet Céleste de Damien Guillon. Sous la direction de Philippe Jaroussky et à l'Opéra de Montpellier, il incarne Nireno dans *Giulio Cesare* de Händel (2022, mise en scène de Damiano Michielletto) puis Achille dans *Orfeo* de Sartorio (2023, Benjamin Lazar). Le Festival de Beaune l'invite pour la *Passion selon Saint Jean* avec Les Surprises (Louis-Noël Bestion de Camboulas) puis *L'Orfeo* de Monteverdi avec Les Épopées (Stéphane Fuget).

Depuis quelques saisons, l'opéra occupe une place de choix : citons *L'Incarnazione di Poppea* de Monteverdi, qu'il aborde aux Opéras de Rennes et de Toulon, puis au Théâtre des Champs-Élysées. Il ne délaisse nullement le concert : il chante ainsi la *Passion selon Saint Jean* avec le hr-Sinfonieorchester Frankfurt et Alain Altinoglu, sans oublier des collaborations avec Les Accents (Thibault Noally), Les Musiciens de Saint-Julien (François Lazarevitch), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset) ou B'Rock (René Jacobs).

En novembre 2024, il a créé à la Salle Gaveau des œuvres écrites à son intention par Bruno Coulais et Jean-Philippe Goude, œuvres qui ont fait l'objet d'un enregistrement sous étiquette La Música.

1 Anonyme
Nos esprits libres et contents

Nos esprits libres et contents
Vivent en ces doux passe-temps
Et par de si chastes plaisirs
Banissent tous autres désirs.

La dance, la chasse et les bois,
Nous rendent exemptes les lois
Et des misères dont l'Amour
Afflige les cœurs de la Cour.

Car en changeant toujours de lieu
Nous empeschons si bien ce Dieu
Qu'il ne peut asseurer des coups
Qu'il pense tirer contre nous.

Ainsi nous defendans de luy,
Et passant nos jours sans ennuy,
Nous essayons de luy ravir
La gloire de nous asservir.

Il est bien vrai qu'en nous sauvant
Il nous va toujours poursuivant,
Et nous poursuit en tant de lieux,
Qu'enfin il entre dans nos yeux.

2 Antoine Boesset
A la fin cette bergère

A la fin cette bergère
Sent les maux que j'ai soufferts,
Et sa foy jadis légère
Perd ce tiltre dans ses fers.
*Nous vivons soubz mesme loy
Puis que je la tiens à moy.*

Our minds free and contented
Thrive on these sweet diversions
And in such innocent pleasures
Banish all other desires.

The dance, the chase and the woods
Exempt us from the rules
And the afflictions that Love
Imposes on hearts at Court.

For in moving ever from place to place
We so thwart that god
That he is unable to wound us
With his arrows as he intends.

Thus protecting ourselves against him
And spending our days without care
We try to rob him of the pride
Of making us his slaves.

But it is indeed true that as we flee
He pursues us constantly
And with such persistence
That finally he enters our eyes.

At last this shepherdess
Feels the pains I have suffered,
And her troth once fickle
Is no longer so since her enslavement.
*We live beneath the same law
Since I hold her mine.*

Non, je n'ay plus cette crainte
Que j'avois par le passé :
Car Phillis se trouve atteinte
De ce trait qui m'a blessé.
Nous vivons...

Mes feux ont produit sa flamme
Qui me rend esgal aux Dieux,
Et l'amour est dans son âme,
Qui n'estoit que dans ses yeux.
Nous vivons...

Mon amour récompensée
N'aura plus de déplaisir,
Nous n'avons qu'une pensée,
Qu'un vouloir, et qu'un désir.
Nous vivons...

4 Étienne Moulinié
Concert de différents oyseaux

Oiseaux de ces bocages,
Cessez quelques temps vos doux ramages,
Écoutez mes tristes chants,
Plaignez les maux que je ressens.

Une inhumaine
Cause ma peine,
Faut-il mourir
Sans espoir de l'attendrir ?

Oiseaux de ces bocages,
Cessez quelques temps vos doux ramages,
Écoutez mes tristes chants,
Plaignez les maux que je ressens.

No, I no longer have that fear
I used to feel,
For Phyllis has been struck
By the same arrow that wounded me.
We live...

My fires have caused her flame,
Which makes me equal to the gods,
And love now is in her soul,
Which was only in her eyes.
We live...

My love rewarded
Will have no more displeasure;
We have but one thought,
But one wish, and but one desire.
We live...

Birds of these groves,
Cease awhile your sweet warbling,
Listen to my sad songs,
Pity me for the sorrows I feel.

An unfeeling woman
Is the cause of my pain,
Must I die
Without hope of moving her?

Birds of these groves,
Cease awhile your sweet warbling,
Listen to my sad songs,
Pity me for the sorrows I feel.

5 Étienne Moulinié
O stelle homicide

O stelle homicide
Archeri dicori
Riceto d'amori,
Non è non è scampo,
Dal vostro bel lampo,
Bel lampo ch'uccide,
O stelle homicide.

O lumi guerrieri
Spietati ma belli
Di gioie ribelli
Deh lieti mirate
Ch'un guardi piagate
Men crudi & men feri.
O lumi guerrieri.

O dolce pupille,
Pupille vezzose,
Pupille amorose,
Deh mentre vadoro
Porgete ristoro
A tante faville.
O dolce pupille.

Ô Etoiles homicides
Archers des cœurs
Refuge des amours.
Comment échapper
A votre lumière,
Bel éclat qui meurtrit,
Ô Etoiles homicides.

Ô yeux guerriers
Impitoyables mais beaux,
Joyeux et rebelles
Regardez gaiement comment,
Moins cruels et moins féroces,
Vous blessez d'un simple regard
Ô yeux guerriers.

Ô douces pupilles,
Charmanes pupilles,
Pupilles amoureuses,
Ah, pendant que je vous adore
Cessez de m'aveugler
De vos étincelles,
Ô douces pupilles.

O murderous stars,
Heart-wounding archers,
Refuge of loves.
There is no escape
From your fair shaft,
Fair shaft which slays,
O murderous stars.

O warlike lights,
Pitiless but beautiful,
Joyful and rebellious,
Ah! see happily how,
Less cruel and less fierce,
You wound with a glance,
O warlike lights.

O gentle eyes,
Charming eyes,
Loving eyes,
Ah! while I adore you
Cease blinding me
With your sparks,
O gentle eyes.

6 Étienne Moulinié
Dove ne vai, crudele

Dove ne vai, crudele,
E non fuggire,
O di mio bene
L'aspre mie pene,
Che se fai vaga,
De la mia pega,
Volge tuo squardi
Ch'al cor son dardi.

*Torna, torna crudele,
E non fuggire.*

Dove mi lasci,
E non partire,
Tem'il mio fuoco
Ch'in voi n'ha loco,
Sol sia l'ardore
Di questo core,
Mio sia il martire
Vestro'il gioire.
*Torna, torna, crudele,
E non fuggire.*

Où t'en vas-tu, cruelle,
Ne t'enfuis pas !
Ô l'âpre souffrance
De mon amour !
Même si tu fais fi
De ma peine,
Tourne vers moi tes regards
Qui sont autant de flèches
dans mon cœur.

*Reviens, reviens cruelle,
Ne t'enfuis pas.*

Où m'abandonnes-tu,
Ne pars pas !
Crains les feux
De mon amour pour toi.
Que l'ardeur de mon cœur
Soit la seule pour toi,
Que pour moi soit le martyre,
Et pour toi la jouissance.
*Reviens, reviens cruelle,
Ne t'enfuis pas.*

Where are you going, cruel one?
Flee not!
Oh, the bitter suffering
Of my love!
Even if you ignore
My sorrow,
Turn on me your eyes
Which are like arrows to my heart.

*Come back, come back, cruel one,
Flee not.*

Where are you leaving me?
Go not!
Fear the burning
Of my love for you.
May the ardour of this heart
Be the only one for you;
For me the suffering,
For you the pleasure.
*Come back, come back, cruel one,
Flee not!*

Marc-Antoine Charpentier
Airs sur les stances du Cid

8 Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
Ô Dieu, l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène !

I

Struck to the very heart
by a blow as fatal as unforeseen,
wretched avenger of a just quarrel,
and unfortunate object of unfair severity,
I stand unmoving, and my stricken soul
yields to the blow that slays me.
So close to seeing my love requited,
O God, the bitter pain!
My father's the offended by this affront,
and Chimène's father the offender!

II

9 Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :
Il faut venger un père, et perdre une maitresse.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vire en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô Dieu, l'étrange peine !
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?

How fierce is the conflict I feel!
My love is engaged against my honour:
avenge a father and I lose a mistress.
The one stirs my heart, the other stays my arm.
Mine the sad choice of betraying my love
or living in shame:
on either side no measure to my woe.
O God, what pain!
Must insult be left unavenged?
Must Chimène's father be punished?

III

10 Père, maitresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui cause ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur ?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?

Father, mistress, honour, love,
noble and harsh constraint, sweet tyranny,
all my delight is dead, or my repute sullied.
The one leaves me wretched, the other unworthy.
Dear and cruel hope of a bountiful,
but still loving heart,
worthy foe of my greatest joy,
blade that is the cause of my pain,
were you given me to avenge my honour?
Were you given me to lose my Chimène?

11 **Marc-Antoine Charpentier**
Rendez-moi mes plaisirs H.463

Rendez-moi mes plaisirs,
Rendez-moi ma Sylvie,
Dieux Cruels qui venez de terminer son sort.
Ah ! Vous êtes jaloux, du bonheur de ma vie,
Et pour la posséder vous me l'avez ravie ;

Mes cris pour la ravoir ne sont qu'un vain effort.
Rendez-moi mes plaisirs,
Rendez-moi ma Sylvie,
Dieux Cruels qui venez de terminer son sort.
Rendez-moi mes plaisirs,
Rendez-moi ma Sylvie,
Ou me donnez la mort, ou me donnez la mort.

Restore to me my pleasures,
return my Sylvia to me,
cruel Gods, whose fate you have brought to an end.
How jealous you are of my life's good fortune,
and, to have her for yourselves, you have taken her
from me;
my pleas to get her back are but a vain endeavour.
Restore to me my pleasures,
return my Sylvia to me,
cruel Gods, whose fate you have brought to an end.
Restore to me my pleasures,
return my Sylvia to me,
or give me death, or give me death.

13 Marc-Antoine Charpentier
Oiseaux de ces bocages H.456

Oiseaux de ces bocages,
Cessez quelques temps vos doux ramages,
Écoutez mes tristes chants,
Plaiguez les maux que je ressens.

Une inhumaine
Cause ma peine,
Faut-il mourir
Sans espoir de l'attendrir ?

Oiseaux de ces bocages,
Cessez quelques temps vos doux ramages,
Écoutez mes tristes chants,
Plaiguez les maux que je ressens.

Birds of these groves,
Cease awhile your sweet warbling,
Listen to my sad songs,
Pity me for the sorrows I feel.

An unfeeling woman
Is the cause of my pain,
Must I die
Without hope of moving her?

Birds of these groves,
Cease awhile your sweet warbling,
Listen to my sad songs,
Pity me for the sorrows I feel.

14 Michel Lambert
Le repos, l'ombre

Le repos, l'ombre, le silence,
Tout m'oblige en ces lieux à faire confidence
De mes ennuis les secrets ;
Je me sens soulagé d'y conter mon martyre,
Je ne le dis qu'à des forêts ;
Mais, enfin, c'est toujours le dire.

Si l'on veut parler sans rien taire,
On est en liberté dans ce lieu solitaire,
On ne craint point les indiscrets :
Je me sens soulagé d'y conter mon martyre,
Je ne le dis qu'à des forêts ;
Mais, enfin, c'est toujours le dire.

Stillness, shade and silence:
everything here compels me to confess
my innermost troubles;
telling my suffering brings me solace,
though I speak only to the forests;
at least my woes are told.

Who would speak and leave nothing unsaid
is free to do so in this secluded place,
there is no fear of listening ears:
telling my suffering brings me solace,
though I speak only to the forests;
at least my woes are told.

15 Michel Lambert
Vos mépris chaque jour

Vos mépris chaque jour me causent mille alarmes,
Mais je chéris mon sort, bien qu'il soit rigoureux :
Hélas ! si dans mes maux je trouve tant de charmes,
Je mourrais de plaisir si j'étois plus heureux.

Your contempt causes me a thousand alarms every day,
But I cherish my fate, however harsh it may be:
Alas! If in my sufferings I find so many charms,
I would die of pleasure if I were happier.

17 Honoré d'Ambruis
Le doux silence de nos bois

Le doux silence de nos bois
N'est plus troublé que de la voix
Des oiseaux que l'amour assemble,
Bergère, qui fais mes désirs

Voici le mois charmant des fleurs et des zéphyr
Et la saison qui te ressemble.
Ne perdons pas un moment des beaux jours
C'est le temps des plaisirs et des tendres amours ;

Songeons en voyant le printemps
Qu'il en est un dans nos beaux ans
Qu'on n'a qu'une fois en sa vie

Mais c'est peu que d'y songer,
Il faut, belle Philis, il faut le ménager,
Cette saison nous y convie.
Ne perdons pas un moment des beaux jours
C'est le temps des plaisirs et des tendres amours.

The gentle silence of our woods
Is no longer disturbed except by the voice
Of the birds that love gathers here,
Shepherdess who fulfils my desires.

Now is the month of blossom and breeze
And the season made in your likeness.
Let us lose not a moment of these fine days:
It is the time of pleasures and of tender loves;

Let us dream as we look on spring,
That there is one in our best years
That we have only once in our lives.

But dreaming of it is slight indeed,
Fair Phyllis, we must tend it too,
The season invites us to do so.
Let us lose not a moment of these fine days:
It is the time of pleasures and of tender loves.

Gli amori di Apollo e di Dafne: Aria “Lamento di Apollo” (Acte 3, Scène 3)

Ohimé, che miro? Ohimé dunque in alloro
 Ti cangi, o Dafne, e mentre in rami e frondi,
 Le belle membra oltredivine ascondi,
 Povero tronco chiude il mio tesoro.

Misero, misero Apollo i tuoi trionfi or vanta
 Di crear giorno, ove le luci giri,
 Puoi sol cangiato in vento di sospiri
 Baciare le foglie all'adorata pianta.

Sgorgino omai con dolorosi uffici
 Dai languidi occhi miei lagrime amare,
 Vadano in doppio fonte ad irrigare
 D'un Lauro le dolcissime radici.

Era meglio per me, che fuggitivo,
 Ma belle oltre le belle io ti vedessi,
 Che con sciapiti, e non giocondi amplessi
 Un'arbor'abbracciar su questa riva.

Giove, crea novo lume, io più non voglio
 Esser chiamato il Sole e dentro all'onde
 Delle lagrime mie calde e profonde
 Immergo il carro, e dei miei rai mi spoglio.

A te ricorro Onnipotente Amore,
 Al mio gran mal la medicina appresta;
 Di questo alloro un ramoscello innesta
 Con incalmo divin sopra il mio core.

Così, Lauro mio bello e peregrino,
 Orto sarà il mio petto ai rami tuoi,
 Sarà con union dolce tra noi,
 La mia divinità il tuo giardino.

Hélas, que vois-je ? Hélas, donc en laurier
 Tu te changes, ô Daphné, et alors que branches et feuillages
 Cachent tes beaux membres plus que divins,
 Un pauvre tronc renferme mon trésor.

Infortuné Apollon, vante-toi à présent de tes triomphes
 De créer le jour là où tu poses ton regard ;
 Changé en vent de soupirs, tu ne peux que
 Baiser les feuilles de l'arbre adoré.

Que jaillissent désormais, pour accomplir leur triste office,
 Les larmes amères de mes yeux langoureux ;
 Et qu'elles aillent irriguer d'une double fontaine
 Les douces racines d'un laurier.

Il valait mieux pour moi te voir fugitive,
 Mais belle au-delà de toutes les belles,
 Plutôt que d'une étreinte sans saveur et sans joie
 Embrasser un arbre sur cette rive.

Jupiter, crée une nouvelle lumière, je ne veux plus
 Être appelé Soleil, et dans les ondes
 De mes larmes chaudes et profondes
 J'immerge mon char et de mes rayons me dépouille.

À toi je recours, Amour tout puissant,
 Fournis le remède à mon mal terrible.
 Par un croisement divin, greffe
 Un rameau de ce laurier sur mon cœur.

Ainsi, ô laurier d'une beauté singulière,
 Ma poitrine sera de tes branches la pépinière,
 Et dans une douce union,
 Ma divinité sera ton jardin.

Alas, what do I see? Alas, o Daphne,
 you turn into a laurel, and as boughs and leaves
 replace your wonderful fair limbs,
 a poor trunk encloses my beloved.

Woeful Apollo, you may boast triumphantly
 of creating day where your gaze is turned,
 but only by becoming a sighing breeze
 can you kiss the leaves of your beloved tree.

Let pain accompany the bitter tears
 that fall from my grieving eyes,
 may they form two streams
 to water the sweet roots of this laurel.

It would have been better to have seen you escape
 me, fairest of the fair,
 than dully, disconsolately, in my arms
 enfold a tree on this bank.

Jupiter, create new light, I no longer wish
 to be called the sun, and deep
 in the waves of my ardent tears
 I sink my chariot, and cast off my rays.

To you I turn, almighty Love,
 provide the balm for my terrible pain;
 take a sprig from this laurel tree
 and graft it divinely onto my heart.

Thus, o my fine, wandering laurel,
 my breast will nurture your branches,
 a sweet union between the two of us,
 my divinity your garden.

AIRS DE CŒUR

On first encounter, *airs de cour* may seem dull and superficial – thin gruel for the mere amusement of a certain elite. When they come across as too rustic or too pretentious, too light or too strict, they may even verge on the ridiculous. For some listeners, the genre epitomises all the clichés we have assimilated about French society during the Ancien Régime. However, closer acquaintance with the unique world of the *air de cour* dispels such misgivings.

I discovered the *air de cour* in my youth, through the unforgettable Henry Ledroit and Gérard Lesne, as well as Claire Lefilliâtre and Vincent Dumestre's *Le Poème Harmonique*. Later, during my musical studies, I had the good fortune to spend time at the Centre de Musique Baroque de Versailles. With Olivier Schneebeli I got to know the repertoire better, especially the stylistic particularities of ornamentation, rhetoric, local pronunciation, instrumentation and tuning, not to mention basic historical and liturgical knowledge about certain institutions of the Ancien Régime. For me, it was a doorway into a multifaceted world: the Louvre and Versailles, of course, but also the Mediterranean influences of Italy and Spain. Stylistically, the *air de cour* is a shape-shifter: humour, mockery and playfulness are as prevalent as melancholy, despair and passion. An *air de cour* may act as a chronicle or a pamphlet or a love-song, but it can also reflect particular social issues or express communication with nature. Its exponents were composers of exceptional stature such as Moulinié and Boësset, with his classical nobility illuminated by sumptuous verse. In short, the *air de cour* is a true vehicle for the expression of human feelings and problems.

This recording is a collection of my favourite airs, the ones I discovered listening to Il Seminario Musicale, Les Arts Florissants and *Le Poème Harmonique* as well as in the course of my own musical experience with Ensemble Correspondances. It contains pieces by both 17th- and 18th-century composers, with poetry and music as the only guiding threads. As far as interpretation is concerned, my instrumentalist friends and I wanted to feel musically free while remaining within a stylistic framework we are familiar with. We have chosen not to take a strictly historical approach, with the aim of eliminating some of the barriers that can arise between the *air de cour* and a contemporary listener, and simply to follow our musical instinct. In doing so we have tried – successfully, we hope – to make these pieces as approachable and moving as possible and, in a certain way, to erase the centuries that separate us from such a fascinating repertoire.

Paul Figuier

VOCAL ELEGANCE AND ELOQUENCE IN THE GRAND SIÈCLE

Thomas Leconte

Centre de musique baroque de Versailles

French voices and passions: from *air de cour* to sung tragedy

The art of singing in 17th-century France, subtle, elegant and expressive, embraced eloquence and emotion, public display and intimacy. At court and in town, in fashionable salons and the theatre, the French art of voice was renowned for clear diction, noble tone and the delicate expression of emotions. The criteria that shaped vocal writing at the time included sung poetry, musical rhetoric, refined ornamentation and the ability to move the listener. However, French style had not emerged in isolation: it drew on a fruitful tension between French and Italian traditions, combining rigour with virtuosity, that percolated through the entire musical output of the century and shaped the arts of both singing and composition. Forms ranging from *ballets de cour* to *airs sérieux*, from delicate pastorales to Charpentier's tragic verses, bear witness to an art capable of fusing refinement and expressive intensity.

Ballet de cour and *air de cour*: eloquence and allegory

Ballet de cour – court ballet – dominated French musical and theatrical life in the first half of the 17th century and into the early years of Louis XIV's reign. Combining poetry, music, dance, decor and stage machinery in a complete spectacle, the form gave pride of place to the aristocracy: courtiers danced and the king – first Louis XIII, then his son – assumed the sunthemed roles that proclaimed royal majesty. A reflection of power, the court ballet depicted a universe of allegory and symbol in which each song and each dance contributed to the representation of monarchical order.

The *air de cour* figured prominently within this fertile albeit codified framework. Although its roots were in Renaissance polyphonic song, it was also a genre in which composers could experiment with accompanied monody in the French style, for voice and lute, its distinguishing characteristics being the priority given to declamation and an extreme attention to prosody and textual clarity. Far from being concerned only with *galanterie*, it continued to draw on great humanist poetry and eulogistical subjects

celebrating the king and the court as well as poetry of gallant or Marinist inspiration. Its richness lay in its variety, in refined language, balanced metre and stylistic mastery.

Airs de ballet like the anonymous *Nos esprits libres et contents* (*Ballet de la Reine*, 1609), *Quelle merveilleuse aventure* (*Ballet d'Apollon*, 1621) by Antoine Boesset, Louis XIII's superintendent of music, or the *Concert de différents oyseaux* (*Ballet du Monde renversé*, 1624) by Étienne Moulinié, master of music to Gaston d'Orléans, exemplify that noble yet festive eloquence, embedded within a wider allegorical dramatic structure. Serious and imaginative, combining symbolic order with aesthetic pleasure, they remain intimately linked to lavish spectacle.

The *air de cour* was not limited to a court setting, however. The genre was also prevalent in the select social gatherings known as *ruelles* and in aristocratic circles that were defining the codes of a new, fashionable sociability, expressing a sung rhetoric that served a highly codified art of conversation. The more gallant pieces, such as *A la fin cette bergère*, contributed to this social art form. Typical of a French style increasingly in vogue, the *air de cour* could also take on an Italianate hue, though always in ways that combined refinement and French elegance. Moulinié, who composed many Italian airs including *O stello homicide* and *Dove ne vai crudele*, published in 1629, is certainly one of its finest exponents. This is the matrix from which the *air sérieux* emerged in the second half of the century, more focused and introspective by nature and closely linked to the gallant style.

The *air sérieux* and inwardness

The *air sérieux*, cultivated between 1650 and 1680, marked a turning point, eschewing the eulogistical and rhetorical intentions of the *air de cour* for elegiac confidence, amorous complaint and moral reflection. These themes, favoured in the precious salons hosted by high-society women like the Marquise de Rambouillet or Madeleine de Scudéry, became widely accepted as models of expression. Michel Lambert, master of music of the king's chamber but also a frequent attender of these fashionable *ruelles*, exemplifies that transformation. His airs (*Le repos, l'ombre et le silence*, *Vos mépris chaque jour*) are marked by an intimate expressivity: a solo voice supported by a discreet bass continuo, sometimes enriched with a subtly fashioned trio ritornello, and a sober vocal line in which prosody continues to predominate. Following on from Lambert, his disciple Honoré d'Ambruis (*Le doux silence de nos bois*) continues that predilection for internalised pastoral inspiration in which elegance is tinged with melancholy.

Charpentier's *Stances du Cid*: tragedy and innovation

The *Stances du Cid* (H.457-459), set to music by Marc-Antoine Charpentier and published in *Le Mercure galant* in January 1681, occupy a unique place in this French musical landscape. The composer, who had studied in Rome in the late 1660s with Giacomo Carissimi among others and subsequently entered the service of the Duchesse de Guise, was exploring new forms in which Italian expressiveness mingled with French rigour and elegance.

The choice of text is telling: Charpentier took verses spoken by Rodrigue in Act I, Scene 6 of Corneille's *Le Cid*, a tragedy first performed 45 years earlier, in 1637. In alexandrines of great rhetorical density, they convey the gravity of the situation: Rodrigue, obliged to avenge his father's honour and thereby forfeit Chimène's love, delivers a monologue in which passion and duty clash. Charpentier faced a considerable challenge in setting the verses to music: that of giving a musical dimension to a text already elevated to the pantheon of French tragedy.

In musical terms, Charpentier's choice is reflected in a departure from prevailing practice. For airs, composers preferred to supply metres such as octosyllables, decasyllables or irregular verse that favoured fluid melody and gallant ornamentation. Likewise, varied metre and nuanced alexandrines were a feature of the nascent genre of tragedy in music pioneered by Lully and Quinault with *Cadmus & Hermione* (1673). In contrast, Charpentier sets long stanzas in regular alexandrines whose solemn tone demands sustained declamation. The result is a unique tragic recitative, kept taut almost exclusively by the power of text and diction, in which music becomes an extension of speech as the union of declamation and harmony gives voice to the deepest passions. However, recitative does not exclude more formal passages: Charpentier includes sections in the form of an air, the most remarkable of which is the passacaglia onto which the second stanza is grafted, lending the plaint a majestic gravity.

This example shows how Charpentier combined French and Italian influences. In the same vein, the *Sonate à huit* (H.548) – a large-scale trio sonata, though initially intended for eight instruments, two excerpts from which are performed here – marries Italian forms with French style, anticipating the “*goûts réunis*” dear to François Couperin's heart. In his pastoral and gallant airs, like *Rendez-moi mes plaisirs* (H.463) and *Oiseaux de ces bocages* (H.456) performed here, he adapts Italian models to French sensibility, reconciling expressivity and sobriety to produce a vocal art that is both highly refined and deeply expressive.

In counterpoint, Francesco Cavalli's *Lamento di Apollo* from *Gli Amori di Apollo e di Dafne* (1640) illustrates the fiery side of the Italian aesthetic, rolling out all the power of expressive recitative, chromatic sequence and harmonic pathos in a public setting – the Teatro San Cassiano in Venice –

where vocal virtuosity was essential. That was where castrati, singers with spectacular voices idolised by audiences, ruled in triumph. However, the castrato voice never really came into vogue in France – Louis XIV even banned the prerequisite operation – and national taste remained true to an aesthetic of clarity, prosody and balance, shunning the Italians' exacerbated expressiveness.

The *dessus mué*: a French particularity

In this context, the *dessus mué* was one of the more unusual features of 17th-century French vocal practice. The term refers to the broken voice of an adult male capable of singing in the soprano register, in falsetto, with an emission similar to that of the counter-tenor voice. Contrary to a still commonly held belief, it was not an exceptional technique in France: historical sources and court practice show that male falsetto was used regularly and in a codified way. Some such singers were also capable of singing in chest voice, like the famous Claude Le Gros, who performed many sung roles in danced ballets at court in the years 1650-1670, impressing audiences with his vocal range and the nuances of his timbre.

The *dessus mué* tradition mostly concerned the court. Many soprano roles in court ballet, including female ones, were sung by adult males or boys; female singers arrived on the French stage only gradually, from the middle of the 17th century. The *dessus mué* likewise played a key role in sacred music, especially at the Royal Chapel: before the recruitment of a few Italian castrati in the 1670s – a somewhat paradoxical concession by Louis XIV – the upper parts were sung by adult males in falsetto and by boys. The practice shows a very particular conception of the voice and of vocal elegance in which timbre, clear diction and expressive flexibility are just as important as vocal range.

The *dessus mué* is thus more than a mere curiosity: it belongs to a tradition which ensured continuity of repertoire while creating a specific ideal of sound, less spectacular but more natural, that was more in keeping with French taste. The range and technique of the *dessus mué* voice offered an expressivity suited to the requirements of ballets, *airs sérieux* and sacred music, combining elegance, nobility and dramatic control.

Between eloquence and confidence

From Boesset and Moulinié's *airs de cour* and *airs de ballet* to Lambert and d'Ambruis' *airs sérieux*, from Charpentier's tragic verses to Cavalli's Venetian lament, the outline of a musical history emerges, full of tension and dialogue. From the outset court ballet, a specifically French genre, combined music, dance and allegory; the *air de cour* brought that culture into the intimacy of the salon; the *air sérieux* steered

it towards the confidential. Charpentier in particular succeeded in accommodating Italian influences to French taste, exploring the expressive richness of Italian recitative while integrating it into French prosody and forms, opening up a singular path towards a new synthesis.

The *dessus mué*, a tradition perpetuated here by Paul Figuié, acts as a guiding thread within that diversity. A specifically French voice, both natural and noble, capable of expressing eulogistical splendour, tragic gravity and amorous affection, it unites the intimate with the spectacular and gives this music its particular colour, embracing conversation, eloquence and heroism while asserting a vocal and stylistic identity that is uniquely French.

PAUL FIGUIER | Counter-tenor

There is no shortage of excellent counter-tenors these days, but from one season to the next Paul Figuiet stands out as a name to watch. Seamless tone throughout an extensive range and impressive command of dynamics are coupled with an exquisitely refined vocal line and virtuosic agility.

Paul Figuiet studied with Isabelle Poulenard at Paris Regional Conservatoire and with Alain Buet and Yves Sotin at Paris National Conservatoire and was a student member of the training choir at the Versailles Centre for Baroque Music. He also attended master classes with Karine Deshayes, Barbara Hannigan and Margreet Honig among others. Throughout his studies he had the good fortune to take part in projects with leading artists such as Masaaki Suzuki, Laurence Equilbey, Paul Agnew, Alain Altinoglu, Christophe Rousset, Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Philip Von Steinaecker and Jérémie Rhorer.

He made his mainstream opera debut in April 2019 in Cavalli's *Erismena*, conducted by Leonardo García Alarcón with staging by Jean Bellorini. At Lausanne Opera he played Oreste in *La Belle Hélène* (Pierre Dumoussaud and Michel Fau) and Mago Cristiano in *Rinaldo* (Andrea Marcon and Robert Carsen). He made his debut at Avignon Opera in 2022 in the same opera (Bertrand Cuiller and Claire Dancoisne), though this time in the title role. He also sang the title role of Stradella's *San Giovanni Battista* with Le Banquet Céleste under Damien Guillon. At Montpellier Opera in 2022 he sang Nireno in Handel's *Giulio Cesare*, conducted by Philippe Jaroussky with staging by Damiano Michielletto, then Achille in Sartorio's *Orfeo* (2023, Benjamin Lazar). He was invited by Beaune Festival to sing the *St John Passion* with Les Surprises under Louis-Noël Bestion de Camboulas, then Monteverdi's *Orfeo* with Les Épopées under Stéphane Fuget.

Opera has been a prominent feature of his career in recent years, including Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* at Rennes Opera and Toulon Opera, then at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. He is also a regular guest on the concert stage, singing in the *St John Passion* with the Frankfurt Radio Symphony Orchestra under Alain Altinoglu and performing in concerts with Les Accents under Thibault Noally, Les Musiciens de Saint-Julien under François Lazarevitch, Les Talens Lyriques under Christophe Rousset and B'Rock under René Jacobs.

In November 2024, at the Salle Gaveau in Paris, he premiered works written for him by Bruno Coulais and Jean-Philippe Goude, also recorded on the La Música label.

Enregistré du 3 au 5 septembre 2024 à l'Église luthérienne Saint-Pierre, rue Manin à Paris
Clavecin « Colmar » de l'Atelier Marc Ducornet préparé par Daniel Burki
Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Christoph Martin Frommen

Photos : © Léna Pinon Lang, © Istock, © Bridgeman Library

Livret : Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles
Traductions : Adrian Shaw (anglais)
© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud
Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusica.fr

© La Música 2024 © La Música 2025 – LMU037