

The background is a Romantic-style landscape painting. It depicts a grand, partially ruined classical temple with several columns and a pediment, situated on a rocky outcrop overlooking a calm lake. The sky is filled with warm, golden light, suggesting a sunset or sunrise. In the foreground, four figures in 18th-century period clothing are gathered near the water's edge. A man in a dark coat and a woman in a long purple gown stand together, while two other women are seated on the ground. The scene is framed by large, detailed trees on both sides.

RAMEAU
Règne Amour

LOVE SONGS FROM THE OPERAS

Carolyn Sampson
Ex Cathedra
Jeffrey Skidmore

hyperion

ACCORDING TO ONE EARLY BIOGRAPHER, Rameau made his operatic debut 'at an age when the ordinary mortal begins to decay'. This is a slight exaggeration: the composer was, after all, only fifty when his first opera, *Hippolyte et Aricie*, was first performed in 1733. Yet the statement draws attention to the curiously lop-sided pattern of Rameau's creative life. Although his compositional activity extended over some six decades, the vast majority of his compositions—including almost thirty operas—belong to the second half of that period.

Born in Dijon in 1683, Rameau spent most of his early life in the comparative obscurity of the French provinces. He began to acquire more than a merely local reputation when he settled in Paris in 1722, publishing his monumental *Traité de l'harmonie* that year. This epoch-making treatise revolutionized the way in which musicians understood their art and has remained the basis of much of the teaching of harmony ever since.

Yet this reputation as a learned theorist was something of an albatross when Rameau finally plucked up courage to present his first opera. French audiences were initially disconcerted by the forcefulness and complexity of his music, and by what they saw as its excessively Italianate character. While there were some who soon came to terms with the richly inventive new idiom, for others Rameau became a hate-figure, the butt of satirical engravings and lampoons. A dispute erupted between the *ramistes*, as his growing band of devotees was known, and the *lullistes*, supporters of the traditional repertory still dominated by the revered though long-dead Lully. Of the operas represented on this disc, not just *Hippolyte* but also *Les Indes galantes* (1735) and *Dardanus* (1739) were among those under attack in this long-running dispute.

During the mid-1740s, however, Rameau's colossal stature as an opera composer was more generally acknowledged. After several commissions from Louis XV's

court, among them *Platée* (1745), he received a royal pension and the title of *compositeur du cabinet du roi*. By the time *Zoroastre* appeared in 1749 his works dominated the repertory of the Académie Royale de Musique (the Paris Opéra) to such an extent that one court official forbade the company to stage more than two of them per year 'for fear of discouraging other composers'.

By the time he died in 1764, Rameau had become the grand old man of French music. His final years were nevertheless bedevilled by controversy. He was embroiled in several pamphlet wars concerning music theory, while during the notorious *Querelle des Bouffons* (1752–4) this formerly 'excessively Italianate' composer found himself under attack by Italophiles as arch-representative (with Lully) of the conservative and, by implication, discredited French style. His penultimate work, *Les Paladins* (1760), was a flop while his final opera, *Les Boréades*, was never performed during his lifetime.

Little more than a decade after his death Rameau's operas rapidly vanished from the Opéra's repertory. As one of his supporters put it, 'people had grown tired of worshipping at the same altar'. Today the fickleness of eighteenth-century taste is of no more than historical interest, and we can relish Rameau's operatic output as the final and most gloriously inventive flourishing of a uniquely French tradition.

France long resisted the concept of opera. To the Gallic mind the idea of all-sung drama was faintly ridiculous, and this helps to explain why opera took so long to establish itself there. It also explains the unusually restricted role of the aria in French opera, once Lully finally developed the so-called *tragédie en musique* in the 1670s. He and his successors never accepted the Italian model in which the drama proceeded as an alternation of recitative and aria. For them the idea of allowing extended

lyrical outpourings to interrupt the flow of the drama was unacceptable.

Thus whereas an early-eighteenth-century Italian opera might include anything between twenty-five and thirty-five substantial arias, a French opera of the same period might include only a handful of movements that we would recognize as arias, since the French confined such movements to places where they would not impede the development of the plot. A favourite device in this respect was the soliloquy. While a full-blown aria may have been considered out of place in the course of dramatic dialogue, the same was not so when a character was on stage alone.

But by far the most likely position for the set-piece aria in the Lully–Rameau period was in what were known as *divertissements*. From the outset French opera observed a convention whereby the action in each act would give way at some point to a *divertissement* comprising dances, choruses and arias. Given the essentially non-dramatic nature of such *divertissements*, there could be no objection to purely musical expansions of this sort.

Not surprisingly, therefore, the majority of the items in the present anthology are drawn from *divertissements*. Most have little if any direct connection with the plot, so there is no need to discuss their placement in the drama in any detail. The overall mood of the *divertissement* is normally optimistic. But to assume from this that the content of the anthology might lack variety would be to forget Rameau's astonishing ability to breathe life into existing forms and to portray an impressive range of moods. The arias on display here are by turns tender, voluptuous, nostalgic, teasing and even outrageously satirical. And because the chronological spread of the chosen items covers almost the whole of Rameau's thirty-year operatic career, they present between them a remarkably wide cross-section of musical styles.

The most highly developed arias in the *divertissements* were of a type known as *ariette*. (The French used this diminutive for what, paradoxically, were their longest solo vocal items.) This type had been borrowed from Italy around the start of the eighteenth century, when the models were by composers like Alessandro Scarlatti and Giovanni Bononcini.

The *ariette* uses the Italian da capo form: an extended first section is followed by a contrasting middle section, after which the first is repeated. Yet the content, in Rameau's hands, was often unmistakably French, as in the earliest example in this selection—**Rossignols amoureux** from *Hippolyte et Aricie* (track [14](#)). In the closing moments of the opera, a shepherdess summons the nightingales to pay homage to the presiding goddess, Diana. The vocal line is disarmingly simple, mainly one note per syllable except for brief flourishes on what were termed 'privileged' syllables, in this case 'ra-ma-ges' (warbling) and 'rè-gne' (reign). All the real musical interest comes from the delicate interplay of voice and accompaniment. To suggest the nightingales' response, a solo violin and two flutes weave a web of miraculously beautiful tracery, while the remaining violins provide support. (The earliest sources of the opera include only one flute here, but the second flute plays such an integral part in the texture that it is hard to imagine it being added later.)

More typical of the *ariette* as Rameau inherited it is **Régnez, Amour** [4](#) from his second opera, *Les Indes galantes* (1735). The element of vocal display is more prominent: the rapid trills and runs and the long-held notes are all ultimately derived from the transalpine *aria di bravura*. And the energetic orchestral lines, in which a variety of musical figures are reworked in different contexts, have a clear Italian ancestry.

The sequence from *Les Indes galantes* includes one real curiosity—**Fra le pupille** [1](#), Rameau's only setting

of an Italian text. It is as if the composer, mindful that most *ariettes* were mere approximations of their Italian models, wanted to try his hand at the real thing. In doing so, however, he had to abandon his own style, and the aria is not instantly recognizable as his, though the lively gestures and rhythmic diversity generate real excitement. For Cuthbert Girdlestone it was ‘the only page in Rameau where the nose and eyes of Rossini may be seen, so to speak, winking over the wall’.

A decade later, in *Platée*, Rameau would affectionately ridicule what the French saw as the excesses of Italian music. The opera includes a deliciously comic sequence involving the character of Folly, who arrives with a lyre stolen from Apollo (represented by huge multiple-stopped chords on plucked strings). Her *ariette Aux langueurs d'Apollon* [17] is a wicked send-up of Italianisms: melismas on inappropriate syllables (‘re-fu-sa a a a a’), ‘tombeau eau eau eau’, for all the world like the laughing policeman), over-the-top vocal acrobatics and—most memorably—a delicious parody of the virtuoso Italian cadenza. This could almost be an illustration of the Italian singer Tosi’s wry satire on his countrymen’s excesses: ‘on the last Cadence, the Throat is set a going, like a Weathercock in a Whirlwind, and the *Orchestre* yawns’.

Another of Rameau’s excursions into the world of comedy, *Les Paladins*, is represented here by the *ariette C’est trop soupirer* [6], where Nérine tries to beguile the cowardly old jailor Orcan with a mock declaration of love. Rameau’s choice of an accompaniment of oboes and bassoons is possibly to characterize Nérine’s insincerity. At all events, he replaces them with strings when her true feelings later emerge in an ‘aside’. This piece shows how, by 1760, the *ariette* had begun to be used outside the *divertissement* as part of the main action. The same is true of Clarine’s *ariette*-like *Soleil, fuis de ces lieux!* [7] from *Platée*. The text is only mock-serious (a plea to the

Sun, on behalf of the frogs and water-nymphs, not to dry up their swamp), yet the piece is as ravishing an aria as Rameau ever wrote.

If the *ariette* was the most spectacular solo vocal movement in the *divertissements*, it was not the only one. In Rameau’s day, librettists were often required to fit words to existing ballet movements. This technique was known as *parodie*, a term which in this context had no humorous connotations.

At its simplest, the vocal *parodie* closely followed the pre-existent material, as in the delightfully buoyant **Fuyez, vents orangeux!** [2] and **Partez!** [3] from *Les Indes galantes*. In the sequence from *Dardanus* (1739) the *parodie* is more subtle. Neither **L’Amour, le seul Amour** [10] nor **Si l’Amour coûte des soupirs** [11] is an exact equivalent of the preceding dance, since the singer requires some rhythmic flexibility to do justice to the expressive nature of these texts. The chorus **Par tes bienfaits** [9], meanwhile, develops as an independent choral fantasy on the themes of the foregoing *Marche*.

Although it was normal for the dramatic action to halt during a *divertissement*, the placing of the celebration could play a valuable role in plot development—as, for example, when the mood was shattered by some unexpected twist of fate. This effect is created at the end of the sequence from *Les Indes galantes* with the sudden arrival of the tempest (**La nuit couvre les cieux!** [5]). The manic energy and weird shifting harmonies of this sequence, admirably suited to their purpose, were nevertheless the kind of thing that set some opera-goers’ teeth on edge. ‘I am racked, flayed, dislocated by this devilish sonata of *Les Indes galantes*’, complained one disgruntled *hulliste* after the premiere.

Taken from *Platée*, the final extract on this recording, **Je veux finir** [19], is something very special in Rameau’s output. It comes at the climax of Folly’s shenanigans,

where she prepares to summon Hymen, god of Marriage, in what she modestly describes as ‘a masterpiece of harmony’. Strumming her ridiculous lyre, she leads her cronies and the chorus into the invocation. Yet for Rameau, for whom harmony had been the core of his

lifetime’s achievement as a theorist, this was too serious a matter. Instead of the anticipated comic effect, he lets the ensemble build up into one of his most sublime creations—a moment almost too beautiful to bear.

GRAHAM SADLER © 2004

CAROLYN *Sampson*

Carolyn Sampson comes from Bedford, read music at the University of Birmingham, and currently studies with Richard Smart. She made her opera debut with English National Opera in Monteverdi’s *The Coronation of Poppea*, returned to sing Tanterabogus in *The Fairy Queen* with the company in London and Barcelona, and recently sang Euridice and La Musica in *L’Orfeo* with Le Concert d’Astrée at The Barbican and Antonia (*The Tales of Hoffmann*) in concert with Richard Hickox at the St Endellion Festival. Her repertoire includes Salome in Stradella’s *San Giovanni Battista* and Euridyce in Gluck’s *Orphée et Euridyce*, Belinda (*Dido and Aeneas*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*) and Adina (*L’Elisir d’Amore*). Recently, Carolyn has made her debut with Opéra de Paris singing First Niece in *Peter Grimes*.

Carolyn’s concert engagements have included *Messiah* with The Orchestra of the Age of Enlightenment; an American tour as featured soloist with The King’s Consort; Bach’s *St Matthew Passion* with The Royal Concertgebouw Orchestra and Philippe Herreweghe, and at the BBC Proms with The English Concert and Trevor Pinnock; *St John Passion* with The Freiburg Baroque Orchestra and Gustav Leonhardt; and Monteverdi’s *Vespers* with The Washington Bach Consort and Harry Christophers.

Carolyn has joined Robin Blaze for a joint recital at London’s Wigmore Hall and has appeared in The Proms



© Jason Bell

Chamber Music Series and given recitals for BBC Radio 3, BBC Scotland and The Hampstead and Highgate Festival. For Hyperion she has recorded Kuhnau, Knüpfer, Vivaldi, Zelenka, Monteverdi and Lalande.


EX *Cathedra*

Ex Cathedra is widely acknowledged as one of the finest ensembles in Britain, with a growing international reputation for its trailblazing performances of early music, and as a leading exponent of choral training and vocal-skills education. Since its formation by Jeffrey Skidmore in 1969, Ex Cathedra has grown into a unique musical resource, comprising a specialist chamber choir, a vocal consort of eight to twelve voices, a period-instrument orchestra and a thriving education programme. In addition to its own subscription series—which spans music from the fifteenth to twenty-first centuries—in Birmingham and London, Ex Cathedra has performed in festivals across Europe including the BBC Proms, Luft-hansa Festival of Baroque Music, Spitalfields Festival, Three Choirs Festival, York Early Music Festival, Festival d'Art Sacré in Paris, Festival de Musique Ancienne in Lyon, Lourdes International Festival of Sacred Music, Bruges Early Music Festival and festivals in Italy, Finland and Israel. Ex Cathedra collaborates regularly with other Birmingham-based arts organizations, most recently with the City of Birmingham Symphony Orchestra for two performances of Berlioz's *Roméo et Juliette* in Symphony Hall.

Ex Cathedra Baroque Ensemble

violin I Nicolette Moonen (Leader), Bethan Morgan Rodolfo Richter, Catherine Martin, Oliver Webber, Jean Paterson
violin II Cathy Weiss, Hetty Wayne, Roy Mowatt, Marianna Sücs, Matthew Truscott
viola I Rachel Stott, Lisa Cocherane *viola II* Trevor Jones, Kate Fawcett
cello Jonathan Manson, Richard Campbell, Andrew Skidmore, Jonathan Cohen, Rebecca Trodd *bass* Elizabeth Bradley
barpsicbord Silas Standage *flute* Rachel Brown, Christine Garratt *oboe* Gail Hennessy, Mark Radcliffe
bassoon Mike Brain, Nathaniel Harrison *musettes* Jean-Christophe Maillard, Jean-Pierre Van Hees *percussion* Jeremy Corrs

Ex Cathedra Choir

soprano Sally Anniss, Marianne Ayling, Frances Brindley, Elizabeth Cragg, Grace Davidson, Alice Gribbin, Claire Hollocks, Katie Horton, Joy Krishnamoorthy, Margaret Langford, Alison Perrier-Burgess, Jill Robinson, Shirley Scott, Helen Shilcock, Rachel Snape, SusannahVango
alto Derek Acock, Roy Batters, Amanda Cowan, Amy Maclean, Roy Rashbrook, William Towers, Sarah Waddington, Urszula Weber
tenor Christopher Arnold, Sean Clayton, Steven Davis, Thomas Phillips, Andrew Tortise, Peter Trethewey
bass Robert Clarke, Julian Clarkson, Richard Green, Cheyney Kent, William Robinson, David Sturt, Jeffrey Sutherland-Kay, Romesh Velu
Soloists on track  *Platée* Paul Agnew *Momus* James Gilchrist *Citibéron* Roderick Williams

JEFFREY *Skidmore*

Jeffrey Skidmore was eighteen when he founded Ex Cathedra in his home city of Birmingham. He subsequently studied music with David Wulstan at Magdalen College, Oxford, where he was a choral scholar under Dr Bernard Rose. As artistic director and conductor of Ex Cathedra he has pioneered historically informed performances of Renaissance and Baroque music in Birmingham and the West Midlands, and directed the first performances of many new editions, including two French Baroque operas, *Zaïde* by Royer and *Isis* by Lully. He has prepared his own editions of Monteverdi's *Spiritual Madrigals* and has been awarded Honorary Fellowships from the University of Birmingham and the University of Central England.

Although Jeffrey now concentrates on conducting and research, he is actively involved in music education. He is director of Ex Cathedra Education, artistic director of the Early Music Programme at the Birmingham Conservatoire and a regular conductor at the Dartington International Summer School.

For further information see Ex Cathedra's website: www.ex-cathedra.org; Ex Cathedra receives funding from Birmingham City Council and Arts Council England, West Midlands.

from *Les Indes galantes*

- [1] EMILIE Fra le pupille
Di vaghe belle
Va volando
Il dio d'amor.
Il loro seno
E il suo trono;
Ma non puo
Regnar nel cuor.

- [2] [Rigaudon I] — [Rigaudon II]

EMILIE Fuyez, vents orangeux!
Calmez les flots amoureux, ris et jeux!
Charmant Plaisir, fais notre sort
Dans la route comme au port!
Si, quittant le rivage,
La raison fait naufrage,
Thétis, dans ce beau jour,
N'en sert que mieux l'Amour.

- [3] [Tambourin I] — [Tambourin II]

EMILIE Partez! On languit sur le rivage.
Tendres cœurs, embarquez-vous!
CHŒUR Partez! On languit sur le rivage.
Tendres cœurs, embarquez-vous!
EMILIE Voguez! Bravez les vents et l'orage!
Que l'espoir vous guide tous!
CHŒUR Partez! On languit sur le rivage.
Tendres cœurs, embarquez-vous!

- [4] EMILIE Régnex, Amour, ne craignez point les flots!
Vous trouverez sur l'onde un aussi doux repos
Que sous les myrthes de Cythère.
Ne craignez point les flots!
Ils ont donné le jour à votre aimable mère.

- [5] "Tempête":

EMILIE La nuit couvre les cieux!
Quel funeste ravage!
Vaste empire des mers où triomphe l'horreur,

EMILIE *Amidst the pupils
Of beautiful wandering eyes
The god of love
Goes flying.
Their breast
Is his throne;
But he cannot
Reign in the heart.*

EMILIE *Flee, tempestuous gales!
Calm the loving billows, laughter and games!
Enchanting Pleasure, guide our fate
Upon the way as in the harbour!
If, on quitting the shore,
Reason comes to grief,
Thetis, on this fair day,
Will only serve Love better.*

EMILIE *Weigh anchor! We languish on the shore.
Tender hearts, embark!*

CHORUS *Weigh anchor! We languish on the shore.
Tender hearts, embark!*

EMILIE *Set sail! Brave the winds and the storm!
Let hope guide all of you!*

CHORUS *Weigh anchor! We languish on the shore.
Tender hearts, embark!*

EMILIE *Reign, Love, do not fear the waves!
You will find as sweet a cradle upon the billows
As beneath the myrtles of Cythera.
Do not fear the waves!
They gave birth to your beloved mother.*

EMILIE *Night covers the skies!
What baleful omens!
Vast empire of the seas where borror triumphs,*

Vous êtes la terrible image
Du trouble de mon cœur.
Des vents impétueux vous éprouvez la rage,
D'un juste désespoir j'éprouve la fureur.

CHEUR DES MATELOTS (QU'ON NE VOIT PAS)
Ciel! De plus d'une mort nous redoutons les coups!
Serons-nous embrasés par les feux du tonnerre?
Sous les ondes périrons-nous,
A l'aspect de la terre?

EMILIE Que ces cris agitent mes sens!
Moi-même, je me crois victime de l'orage.

(La tempête diminue et la clarté revient)

Mais le ciel est touché de leur péril présent,
Le ciel, le juste ciel calme l'onde et les vents.
Je souffrais dans le port les horreurs du naufrage.

CHEUR (QU'ON NE VOIT PAS)
Que nous sert d'échapper à la fureur des mers?
En évitant la mort nous tombons dans les fers.

from *Les Paladins*

- 6 NÉRINE C'est trop soupirer,
Je veux déclarer
L'ardeur qui m'enflamme.
Ah! Je sens mon âme
Prête à s'égarer.

Ne reviendras-tu point,
Cher Orcan que j'adore!
Je le vois qui suit mes pas.
L'imprudent ne sait pas, ne voit pas,
n'entend pas, ne sent pas, ne croit pas,
L'appas, feignons encore.

from *Platée*

- 7 CLARINE Soleil, fuis de ces lieux!
Cesse de tourmenter les humides Naiades!
Venez, favorables Hyades!
Éteignez pour jamais son éclat et ses feux!

*You are the terrible image
Of my heart's turmoil.
You feel the raging of impetuous gales,
I feel the frenzy of a rightful despair.*

CHORUS OF SAILORS (UNSEEN)
*Heavens! We fear the blow of more than one death!
Will we be burned to death by the lightning's fire?
Will we perish beneath the waves
In sight of the land?*

EMILIE *How these cries dismay my senses!
I feel myself a victim of the storm.*

(The storm abates and it grows clear)

*But heaven is touched by their distress,
Heaven, just heaven calms the wave and the winds.
At the port I suffered the horrors of shipwreck.*

CHORUS (UNSEEN)
*What does it avail us to escape the fury of the seas?
Delivered from death we now encounter irons.*

NÉRINE *Too much sighing,
I would declare
The ardour which enflames me.
Ah! I feel my soul
Close to distraction.*

*Will you never return,
Dear Orcan whom I adore!
I see him who follows my steps.
The foolish one does not know, does not see,
does not hear, does not feel, does not believe,
Let us feign the charms once more.*

CLARINE *Sun, flee from these places!
Stop tormenting the water-nymphs!
Come, favoured Hyades!
Extinguish for ever its brilliance and flames!*

from *Zoroastre*

- 8] AMÉLITE Règne Amour, fais briller tes flammes.
Tu triomphes, la terre est soumise à tes loix.
La Haine et la Terreur, jalouses de tes droits,
Se disputoient l'empire de nos âmes ;
Nous n'écoutons plus que ta voix.

from *Dardanus*

- 9] [Marche pour les différentes nations]

CHEUR Par tes bienfaits, signale ta puissance.
Triomphe, tendre Amour.
Fais régner à jamais les Plaisirs dans ta cour.

- 10] [Air gracieux]

UNE BERGÈRE L'Amour, le seul Amour est le charme des cœurs.
Au roi le plus puissant, que servent les grandeurs ?
A vivre aussi content un berger peut prétendre.

Et si pour l'un des deux le ciel s'est déclaré,
Celui qu'il a formé plus sensible et plus tendre
Est celui qu'il a préféré.

- 11] [Menuet en rondeau]

Si l'Amour coûte des soupirs,
Il n'en est que plus doux lorsqu'il sèche nos larmes.

Un cœur ouvert aux seuls plaisirs
N'en connoitroit pas tous les charmes,
Leur excès se mesure à l'ardeur des désirs,
Et les tendres désirs ne vont point sans allarmes.

- 12] [Tambourin I and II]

from *Pygmalion*

- 13] L'AMOUR Du pouvoir de l'Amour ce prodige est l'effet,
L'Amour dès longtemps aspirait
A former par ses dons l'être le plus aimable ;
Mais pour les unir tous, il fallait un objet
Dont ton art seul était capable.
Il vit et c'est pour toi ;
Pour toi ses tendres Feux
Étaient de tes talents la juste récompense :
Tu servis trop bien ma puissance,
Pour ne pas mériter d'être à jamais heureux.

AMÉLITE *Reign Love, let your flames shine.
You triumph, the earth is bound by your laws.
Hatred and Terror, jealous of your rights,
Disputed the empire of our souls;
We only listen to your voice.*

CHORUS *By your benefactions show your power.
Triumph, tender Cupid.
Make the Pleasures reign for ever in your court.*

A SHEPHERDESS *Cupid, Cupid alone is the charm of hearts.
To the most powerful king, of what use is grandeur?
A shepherd can claim to live equally content.
And if heaven has declared itself for one of the two,
He that it has formed more sensitive and tender
Is the one it has preferred.*

*If Love costs sighs,
He is only more gentle when he dries our tears.
A heart open to pleasures alone
Doesn't know all the charms,
Their excess fights the ardour of desires,
And the tender desires do never leave without alarms.*

L'AMOUR *Of the power of Love, is this wonder the effect,
For a long time Love desired
To create using his gifts the most delightful being;
But to unite them all, it required something
That your skill alone was capable of.
He lives and it is for you;
For you his tender Passions
Were the just reward for your talents:
You served my power too well,
To not merit being forever happy.*

Jeux et ris qui suivez mes traces,
Volez, empresses-vous d'embellir ce séjour.
Venez, venez, aimables Grâces
C'est à vous d'achever l'ouvrage de l'Amour ;
Empressez-vous, aimables Grâces,
Hâtez-vous d'achever l'ouvrage de l'Amour.

from Hippolyte et Aricie

- [14] UNE BERGÈRE Rossignols amoureux, répondez à nos voix,
Par la douceur de vos ramages.

Rendez les plus tendres hommages
A la divinité qui règne dans nos bois.
Rossignols amoureux ...

from Les Indes galantes

- [15] HÉBÉ (TANTÔT CHŒUR) Musettes, résonnez dans ce riant bocage,
Accordez-vous sous l'ombrage
Au murmure des ruisseaux,
Accompagnez le doux ramage
Des tendres oiseaux.

[Musette en rondeau]

from Platée

- [16] LA FOLIE Formons les plus brillants concerts ;
Quand Jupiter porte les fers
De l'incomparable Platée,
Je veux que les transports de son âme enchantée,
S'expriment par mes chants divers.

*(Elle fait des accords sur sa lyre
pour effrayer Platée)*

Essayons du brillant donnons
Dans la saillie !

*(Elle prélude de nouveau sur sa lyre ;
ensuite elle s'accompagne)*

- [17] Aux langueurs d'Apollon, Daphné se refusa :
L'Amour sur son tombeau,
Éteignit son flambeau,
La métamorphosa.

*Games and laughter who follow in my footsteps,
Flee, make haste to make beautiful this dwelling.
Come, come kind Graces
It is your task to achieve the work of Love
Make haste, kind Graces,
Hurry to carry out the work of Love.*

A SHEPHERDESS *Amorous nightingales, reply to our voices,
By the sweetness of your warbling.*

*Render the tenderest homage
To the divinity who reigns in our woods.*

Amorous nightingales ...

HÉBÉ (THEN CHORUS) *Musettes, sound in this laughing copse,
Tune beneath the shade
To the babbling of the brooks,
Accompany the soft twittering
Of the gentle birds.*

FOLLY *Let us pour forth the best of music;
When Jupiter is enchained
By the incomparable Platée,
It is my will that the transports of his enchanted heart
Be expressed in these divers songs of mine.*

*(She strikes chords on the lyre
in order to frighten Platée)*

*Let's try something brilliant,
Let's indulge in wit!*

*(She once again strikes a few chords on her lyre;
then she sings to her own accompaniment)*

*Apollo, smitten with love for Daphne, was yet refused:
And Love, upon her tomb
Extinguished the flame
And then transformed her.*

C'est ainsi que l'Amour de tout temps s'est vengé :
Que l'Amour est cruel, quand il est outragé !

18 CHEUR Honneur, honneur à la Folie.

*(La Folie prélude encore sur sa lyre,
et s'accompagne)*

LA FOLIE Aimables jeux suivez mes pas !
Plaisirs badins, c'est dans vos bras
Que notre ardeur se renouvelle.
Si Zéphyr ne badinait pas,
Flora lui serait moins fidèle.
Vous admirez mon art suprême;
J'attriste l'allégresse même,
Par mes sons plaintifs et dolents.

19 CHEUR Honneur, honneur à la Folie.

LA FOLIE Je veux finir
Par un coup de génie.

Secondez-moi, je sens que je puis parvenir
Au chef-d'œuvre de l'harmonie.

*(Seule d'abord, puis avec
Momus, Cithéron et tous les Chœurs)
Hymen, hymen, l'Amour t'appelle.
Prépare à Jupiter une chaîne nouvelle,
Viens couronner sa nouvelle Junon !*

PLATÉE (À CE MOT DE NOUVELLE JUNON)
Hé, bon, bon, bon.

LA FOLIE, PLATÉE, MOMUS, CITHÉRON, ET CHEUR
Dans son âme
Viens joindre ta flamme
Aux feux de Cupidon !
Hé, bon, bon, bon.
Enflamme son/mon âme
Hé, bon, bon, bon.

*And thus it is that Love has always sought vengeance:
How cruel Love can be when not requited!*

CHORUS Honour, honour unto Folly.

*(Once again, Folly strikes a few chords on her lyre,
and provides her own accompaniment)*

FOLLY Pleasant games follow my steps!
Careless pleasure, it is within your arms
That our flames burn anew.
If Zephyr did not tease,
Flora would be less faithful to him.
You admire my masterful art;
I lament for joy itself;
With my complaints and sighs.

CHORUS Honour, honour unto Folly.

FOLLY I would bring all to an end
By something most marvellous.

Help me, I feel that I can reach
A great perfection of harmony.

*(First on her own, then with
Momus, Cithéron and all the Chorus)
Marriage, Love doth summon you.
Prepare for Jupiter yet another union,
Come and crown his new Juno!*

PLATÉE (HEARING THE WORDS 'HIS NEW JUNO')
Ho, ha! Yes, yes, yes.

FOLLY, PLATÉE, MOMUS, CITHÉRON, AND CHORUS
In his soul
Come add your flame
To Cupid's fires!
Ho, ha! Yes, yes, yes.
Inflame his/my soul
Ho, ha! Yes, yes, yes.

RÈGNE AMOUR *Airs d'opéras de Rameau*

SELON UN DE SES PREMIERS biographes, Rameau fit ses débuts à « un âge où le commun des mortels commence à déperir ». Voici certes une légère exagération : le compositeur n'avait après tout que cinquante ans quand son premier opéra, *Hippolyte et Aricie* fut exécuté en 1733. Pourtant, elle soulignait un aspect curieusement déséquilibré de la vie créatrice de Rameau. Si sa carrière de compositeur a embrassé quelques six décennies, la vaste majorité de ses compositions—sa trentaine d'opéras notamment—appartient à la seconde moitié de cette période.

Né à Dijon en 1683, Rameau passa la première moitié de sa vie en province, dans une obscurité relative. Sa renommée commença à dépasser le simple cercle local lorsqu'il s'établit à Paris en 1722 pour y publier cette année-là son monumental *Traité de l'harmonie*. Ce traité extraordinaire fit date et révolutionna la manière dont les musiciens comprenaient leur art. Depuis il est demeuré un des fondements essentiels sur lequel s'appuie l'enseignement de l'harmonie.

Quand Rameau décida finalement de réunir son courage pour présenter son premier opéra, sa réputation de théoricien érudit ressemblait plutôt à un handicap. Le public français fut tout d'abord déconcerté par la force et la complexité de sa musique, par ce qu'il considérait comme un caractère italianisant excessif. Si certains acceptèrent rapidement la richesse d'invention du nouvel idiome, d'autres rejetèrent Rameau sur lequel ils projetèrent un sentiment de haine, le transformant en objet de caricatures satiriques. Une querelle se fit jour entre les *ramistes*, comme on en vint à appeler ceux qui avaient pris fait et cause pour lui, et les *lullistes*, les tenants du répertoire traditionnel encore dominé par le très respecté Lully, mort depuis longtemps déjà. Parmi les opéras dont des extraits figurent sur ce disque, *Hippolyte*

mais aussi *Les Indes galantes* (1735) et *Dardanus* (1739) furent dûment attaqués durant cette querelle qui dura bien longtemps.

Au milieu des années 1740, la stature colossale de Rameau, compositeur lyrique, était plus largement acceptée. Après plusieurs commandes pour la cour de Louis XV, parmi lesquelles figurait notamment *Platée* (1745), il reçut une pension royale et le titre de compositeur du Cabinet du roi. Quand *Zoroastre* fut publié en 1749, ses œuvres dominaient le répertoire de l'Académie Royale de Musique à un point tel que l'un des officiels de la cour interdit à la compagnie lyrique de représenter plus de deux opéras de Rameau par an par peur de décourager d'autres compositeurs.

Quand il mourut, en 1764, Rameau était devenu le grand homme de la musique française. Ses dernières années furent pourtant marquées par la controverse. Durant la célèbre *Querelle des Bouffons* (1752–4), il s'engagea dans plusieurs pamphlets traitant de théorie musicale. Ce compositeur qui avait précédemment été jugé comme « italianisant à l'excès », se trouva attaqué par des Italophiles comme l'archétype du style français conservateur (en compagnie de Lully) et, par implication, discrédité. L'avant-dernier ouvrage qu'il écrivit, *Les Paladins* (1760), fit un four. Quant à son dernier opéra, *Les Boréades*, il ne fut jamais exécuté de son vivant.

Il ne s'était pas écoulé dix ans depuis sa mort, que ses opéras avaient déjà disparu du répertoire de l'Opéra. Un de ses admirateurs soulignait que les gens s'étaient lassés de prier au même autel. De nos jours, la versatilité du XVIII^e siècle ne présente guère plus qu'un intérêt historique et nous pouvons apprécier la production lyrique de Rameau comme celle de la dernière floraison de la tradition purement française, de son épanouissement final le plus glorieusement inventif.

La France a longtemps résisté au concept de l'opéra. Dans l'esprit français, l'idée d'un drame entièrement chanté était teintée de ridicule. Cette réticence permet peut-être d'expliquer en partie pourquoi l'opéra prit tellement de temps à s'implanter et pourquoi, après que Lully eut développé la tragédie en musique à la fin des années 1670, l'air se vit attribuer un rôle singulièrement restreint au sein de l'opéra français. Lully et ses successeurs n'ont jamais accepté le modèle italien où le drame procède en alternance avec le récitatif et l'air. Ils considéraient qu'il était inacceptable d'interrompre le flot dramatique pour permettre aux élaus lyriques de s'épancher.

Ainsi, alors que l'opéra italien du début du XVIII^e siècle pouvait inclure entre vingt-cinq et trente-cinq airs importants, un opéra français de la même période ne comprenait qu'une poignée de mouvements que l'on peut reconnaître comme airs, puisque le style français confinait de tels morceaux à des endroits où ils n'entraient pas le développement de l'intrigue. À cet égard, le soliloque constituait une des occasions préférées des compositeurs. Alors qu'un air complet aurait été considéré comme déplacé au cours d'un dialogue dramatique, tel n'était pas le cas quand un personnage était seul sur scène.

Ainsi donc, au cours de la période Lully–Rameau, c'est dans ce qu'on peut qualifier de divertissements que figurent le plus vraisemblablement les airs d'un seul tenant. Dès le début, l'opéra français observa une convention : à un certain point nommé, l'action de chaque acte faisait place à un divertissement qui comprenait des danses, des chœurs et des airs. Étant donné la nature essentiellement non-dramatique de tels divertissements, on ne pouvait guère objecter aux expansions purement musicales de la sorte.

Il n'est donc pas surprenant que la majorité des éléments retenus dans cette anthologie soient tirés des

divertissements. Ils n'ont généralement que peu de relation directe avec l'intrigue de l'opéra, si bien qu'il n'est pas nécessaire de discuter en détail de leur situation dramatique. C'est généralement une atmosphère d'optimisme qui prévaut dans le divertissement. Mais on ne saurait supposer que la variété puisse faire défaut à cette anthologie tant Rameau faisait preuve d'une étonnante aptitude à insuffler de la vie à des formes existantes et à camper des portraits nuancés avec une riche palette de tempéraments. Les airs que l'on pourra donc découvrir sont tour à tour tendres, voluptueux, nostalgiques, moqueurs voire outrageusement satiriques. Avec une chronologie embrassant les trente-cinq ans de la carrière lyrique de Rameau, ces airs présentent un panorama remarquablement large des styles musicaux.

L'air le plus hautement développé dans les divertissements correspondait au genre qualifié d'ariette, paradoxalement le numéro vocal le plus long. Ce genre avait été emprunté à l'Italie au début du XVIII^e siècle, en s'appuyant sur des modèles de compositeurs tels Alessandro Scarlatti et Giovanni Bononcini.

L'ariette se sert d'une forme *da capo* italienne : une importante section initiale est suivie par une section centrale contrastante, après quoi la première est reprise. Pourtant, aux mains de Rameau, le contenu était immanquablement français comme en témoigne l'exemple le plus ancien de cette sélection—**Rossignols amoureux** [14] de *Hippolyte et Aricie*. Dans les derniers moments de l'opéra, une bergère mande les rossignols pour qu'ils rendent hommage à la déesse suprême, Diane. La ligne vocale est d'une simplicité désarmante, essentiellement syllabique à l'exception d'un court ornement sur les syllabes privilégiées, présentement « *ra-ma-ges* » et « *rè-gne* ». Le véritable intérêt musical se concentre sur le délicat dialogue entre la voix et l'accompagnement. Pour suggérer la réponse des rossignols, un violon solo et deux

flûtes tissent une toile aux entrelacs d'une beauté miraculeuse en s'appuyant sur les autres violons. (Les sources les plus anciennes de l'opéra comprennent seulement une flûte; la seconde flûte exécutée cependant une partie intégrée à la texture à un point tel qu'il est difficile d'imaginer qu'elle a pu être rajoutée ultérieurement.)

Extrait de son second opéra *Les Indes galantes* (1735), **Régné, Amour** [4] se rapproche du style de l'ariette dont Rameau avait hérité. L'élément de bravoure vocale y est plus présent : les trilles et traits rapides, les tenues dérivent au bout de compte de l'*aria di bravura* transalpine. Les lignes orchestrales énergiques où les figures musicales variées sont retravaillées dans différents contextes indiquent clairement une ascendance italienne.

La séquence des *Indes galantes* comprend une vraie curiosité—**Fra le pupille** [1], la seule réalisation musicale sur un texte italien chez Rameau. Elle donne l'impression que le compositeur, soucieux du fait que les ariettes étaient généralement de simples approximations sur leurs modèles italiens, a souhaité s'essayer à l'original. En ce faisant, il dut pourtant abandonner son propre style, si bien que cette ariette n'est pas immédiatement reconnaissable comme étant de sa main, même si les gestes animés et la diversité rythmique engendrent une véritable excitation. Pour Cuthbert Girdlestone, il s'agit « de la seule page dans Rameau où l'on peut entrepercevoir, pour ainsi dire, le nez et les yeux de Rossini, jeter un coup d'œil par-dessus le mur ».

Dix ans plus tard, dans *Platée*, Rameau ridiculisait avec affection ce que les Français considéraient comme les excès de la musique italienne. L'opéra comprend une séquence délicieusement comique où le personnage de Folie arrive avec la lyre volée d'Apollon (représentée par un immense accord en jeu de double ou triple cordes réalisé aux pizzicatos des cordes). Son ariette **Aux langueurs d'Apollon** [7] est une parodie géniale

d'italianismes : des mélismes sur des syllabes inappropriées (« re-fu-sa a a a a », « tom-beau eau eau eau »), des acrobaties vocales exagérées et—voici un instant des plus mémorables—une parodie délicate de la cadence finale italienne virtuose. Ceci pourrait presque illustrer la satire caustique du chanteur italien Tosi sur les excès de ses compatriotes : « sur la dernière cadence, on sollicite la gorge, comme une girouette dans la bourrasque, et l'orchestre baille d'ennui ».

Une autre excursion de Rameau dans l'univers de la comédie, *Les Paladins*, est présente dans notre anthologie par le biais d'une ariette **C'est trop soupirer** [6], où Nérine tente de séduire le vieux marin Orcan par une satire de déclaration amoureuse. Comme accompagnement, Rameau a retenu des hautbois et des bassons, soulignant peut-être ainsi le manque de sincérité de Nérine. Il les remplace par des cordes lorsque ses véritables sentiments émergent par la suite en aparté. Cette pièce illustre comment, en 1760, l'ariette commençait à être exploitée en dehors du cadre du divertissement, au sein de l'action principale. Il en est de même pour **Soleil, fuis de ces lieux!** [7], un morceau aux allures d'ariette extrait de *Platée*. Ce texte, chanté par Clarine, parodie le sérieux (une prière des grenouilles et des naïades au soleil pour qu'il n'assèche pas leur marais), et pourtant cette page est aussi ravissante que tout autre air que Rameau ait jamais écrit.

Si l'ariette était le numéro soliste vocal le plus spectaculaire du divertissement, elle n'était pas la seule à y briller. Du temps de Rameau, les librettistes devaient souvent écrire un texte sur des mouvements de ballet préexistants. La technique était connue sous le terme de « parodie », qui, dans ce contexte, ne possède aucune connotation humoristique.

Dans son expression la plus simple, cette technique de parodie suit étroitement le matériau musical préexistant,

comme dans l'enjoué **Fuyez, vents orangeux!** [2] et **Partez!** [3] des *Indes galantes*. Dans l'extrait de *Dardanus* (1739), la parodie est plus subtile. Ni **L'Amour, le seul Amour** [10], ni **Si l'Amour coûte des soupîrs** [11] est un équivalent exact de la danse précédente puisque le chanteur requiert quelque flexibilité rythmique pour rendre justice à la nature expressive de ces textes. Le chœur **Par tes bienfaits** [9], cependant, développe une fantaisie chorale indépendante sur les thèmes de la *Marche* qui le précède.

S'il était normal que l'action dramatique stoppe durant le divertissement, l'endroit où se situait les célébrations pouvait jouer un rôle essentiel dans le développement de l'intrigue—comme par exemple lorsque l'atmosphère était brisée à la suite d'un coup du sort. Cet effet apparaît à la fin de la séquence des *Indes galantes* avec l'arrivée soudaine de la tempête (**La nuit couvre les cieux!** [5]). L'énergie démente et les changements harmoniques bizarres de ce passage servent admirablement le but recherché. Des éléments de ce

genre firent grincer des dents certains mélomanes lyriques. Après la première, un *lulliste* mécontent se plaignait qu'il se sentait taillé, écorché, disloqué par cette sonate diabolique des *Indes galantes*.

Dernier extrait au programme de ce disque, **Je veux finir** [19] est d'une singularité absolue dans la production de Rameau. Il intervient à l'apogée des extravagances de Folie, alors qu'elle s'apprête à sommer Hymen, le dieu du mariage, durant ce qu'elle décrit modestement comme un chef-d'œuvre de l'harmonie. Jouant de sa lyre ridicule, elle mène ses admirateurs et le chœur dans leurs invocations. En son fors intérieur, Rameau ne pouvait ignorer que l'harmonie avait été au cœur de son accomplissement de théoricien. Pour lui, le sujet était éminemment sérieux. Au lieu de produire l'effet comique anticipé, il élabore pour l'ensemble l'une de ses créations les plus sublimes—un moment d'une beauté presque trop grande pour ne pas être douloureusement ressentie.

GRAHAM SADLER © 2004
Traduction ISABELLE BATTIONI

Recorded in St Paul's Church, New Southgate, London, on 14–16 November 2003

Recording Engineer JULIAN MILLARD
Recording Producer MARK BROWN
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIV

Front illustration: *Homage to Love* (detail) attributed to Louis Joseph Watteau (1731–1798)
Musée des Beaux-Arts, Marseille / Giraudon / Bridgeman Art Library, London

Pitch: A=415Hz

Performing material prepared by Graham Sadler, Peter Trethewey and Jeffrey Skidmore

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

RÈGNE AMOUR *Opernarien von Rameau*

EINEM SEINER ERSTEN BIOGRAPHEN zufolge machte Rameau sein Operndebüt „in einem Alter, wenn der Normalsterbliche zu verfallen beginnt“. Es ist dies leicht übertrieben: der Komponist war erst fünfzig Jahre alt, als seine erste Oper, *Hippolyte et Aricie*, 1733 uraufgeführt wurde. Jedoch weist diese Bemerkung auf den etwas ungewöhnlichen Ablauf Rameaus künstlerischer Karriere hin. Obwohl er 60 Jahre lang kompositorisch tätig war, fertigte er die Mehrheit seiner Werke—darunter fast 30 Opern—erst in der zweiten Hälfte dieser Periode an.

Rameau wurde 1683 in Dijon geboren und verbrachte seine Jugend in der vergleichsweise hinterwäldlerischen französischen Provinz. 1722 erlangte er etwas weiterreichenden Ruhm, als er sich in Paris niederließ und sein Riesenswerk *Traité de l'harmonie* in demselben Jahr herausgab. Dieses epochale Traktat ließ die Kunst der Musik in einem völlig neuen Licht erscheinen und ist bis heute als Grundlage der Harmonielehre weitgehend bestehen geblieben.

Doch sollte sich eben der Ruf als gelehrter Theoretiker als Hemmschuh herausstellen, als Rameau sich schließlich dazu durchrang, seine erste Oper zu präsentieren. Das französische Publikum tat sich anfangs mit der Eindringlichkeit und Komplexität seiner Musik etwas schwer. Zudem konnte es mit dem „exzessiven italienischen“ Charakter seiner Werke nicht viel anfangen. Es bildeten sich im Publikum bald zwei Lager heraus: die einen lernten seine reiche und erfinderische Tonsprache zu schätzen, während die anderen Rameau regelrecht hassten; er wurde zur Zielscheibe des Spottes von satirischen Drucken und Schmähschriften. Es entwickelte sich ein Streit zwischen den *Ramisten*, wie sich die wachsende Anhängerschaft Rameaus nannte, und den *Lullisten*, den Anhängern des traditionellen Repertoires,

das immer noch von den Werken des verehrten obwohl längst verstorbenen Lully dominiert wurde. Von den Opern, die auf der vorliegenden Aufnahme repräsentiert sind, wurde nicht nur *Hippolyte* im Zuge des Disputs heftig kritisiert, sondern auch *Les Indes galantes* (1735) und *Dardanus* (1739).

Mitte der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts jedoch wurde Rameaus ungeheures Format als Opernkomponist schließlich weitgehend gewürdigt. Nach mehreren Kompositionsaufträgen für den Hof Ludwigs XV., darunter *Platée*, erhielt er eine Pension sowie den Titel *Compositeur du cabinet du roi*. Als *Zoroastre* im Jahre 1749 erschien, dominierten seine Werke das Repertoire der Académie Royale de Musique (die Pariser Oper) so sehr, dass ein Hofbeamter der Truppe verbot, mehr als zwei Opern von Rameau pro Jahr aufzuführen, um „die anderen Komponisten nicht abzuschrecken“.

Rameau starb im Jahre 1764 als ein großer Meister der französischen Musik. Dennoch waren seine letzten Jahre durch Kontroversen belastet. Er wurde in mehrere Pamphlet-Kriege über Musiktheorie hineingezogen und während der berüchtigten *Querelle des Bouffons* (1752–1754) wurde der ehemals „exzessive italienische“ Komponist von den Verfechtern der italienischen Musik als Hauptvertreter (zusammen mit Lully) des konservativen und damit diskreditierten französischen Stils angegriffen. Sein vorletztes Werk, *Les Paladins* (1760), war ein Misserfolg und seine letzte Oper, *Les Boréades*, wurde zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt.

Nach wenig mehr als zehn Jahren nach seinem Tod waren Rameaus Opern von dem Spielplan der Oper verschwunden. Einer seiner Anhänger drückte es folgendermaßen aus: „Die Leute waren es müde geworden, vor demselben Altar zu beten“. Heutzutage ist die Wankelmütigkeit des Publikums des 18. Jahrhunderts

eher von historischem Interesse und wir können Rameaus Opernschaffen als letzte und besonders kreative Blütezeit einer einzigartigartigen französischen Tradition genießen.

Frankreich widerstand dem Konzept der Oper lange Zeit. Für das gallische Verständnis hatte die Idee eines vollständig gesungenen Dramas etwas Lächerliches, was erklären mag, warum es so lang brauchte, bis sich die Oper in Frankreich durchsetzte. Es erklärt auch die ungewöhnlich beschränkte Rolle, die die Arie in der französischen Oper einnahm, als Lully schließlich in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts die sogenannte *Tragédie en musique* entwickelt hatte. Er und seine Nachfolger akzeptierten das italienische Modell nicht, nach dem das Drama in einem Wechselspiel von Rezitativ und Arie passiert. Für sie war das Konzept von ausgedehnten lyrischen Herzenergießungen insofern unannehmbar, als dass der Fluss des Dramas dadurch unterbrochen wurde.

Eine italienische Oper des frühen 18. Jahrhunderts hatte normalerweise 25 bis 35 größere Arien, wohingegen eine französische Oper aus derselben Zeit meist nur eine Handvoll von Sätzen hatte, die wir heute als Arien bezeichnen würden, da die Franzosen solche Sätze nur dort platzierten, wo der Handlungsfluss nicht weiter unterbrochen werden konnte. Ein beliebtes Stilmittel in diesem Zusammenhang war der Monolog. Während eine vollblütige Arie im Laufe eines dramatischen Dialogs fehl am Platze wirken mochte, so konnte sie doch wirksam eingesetzt werden, wenn die jeweilige Figur allein auf der Bühne war.

In der Periode Lullys und Rameaus erschien die Arie als Einzelnummer jedoch am häufigsten in den sogenannten *Divertissements*. Von Anfang an richtete sich die französische Oper nach der Konvention, am Ende

eines jeden Akts die Handlung in ein *Divertissement* mit Tänzen, Chören und Arien übergehen zu lassen. Da die *Divertissements* in keinen dramatischen Inhalt zu transportieren hatten, konnte es keinen Widerspruch gegen rein musikalische Entfaltungen dieser Art geben.

Es ist daher wohl kaum überraschend, dass die meisten Nummern der vorliegenden Anthologie aus *Divertissements* stammen. Viele haben, wenn überhaupt, nur wenig Bezug zu der Handlung. Es ist daher nicht nötig, näher auf ihre Einordnung in das Drama einzugehen. Die allgemeine Stimmung eines *Divertissement* ist normalerweise optimistisch. Es wäre jedoch falsch, daraus den Schluss zu ziehen, dass der Inhalt der Anthologie nicht besonders abwechslungsreich sei: dann würde man Rameaus erstaunliche Gabe ignorieren, bereits existierende Formen zu beleben und eine beeindruckende Palette von Stimmungen darzustellen. Die Arien der vorliegenden CD sind abwechselnd zart, sinnlich, sehnsüchtig, spöttisch und sogar beißend satirisch. Und da mit diesen Werken beinahe die ganzen dreißig Jahre des Opernschaffens Rameaus repräsentiert werden, wird hiermit eine erstaunliche Vielfalt von musikalischen Stilen dargestellt.

Die ausgebildetsten Arien der *Divertissements* wurden als *Ariettes* bezeichnet. (Paradoxiertweise gebrauchten die Franzosen den Diminutiv für ihre längsten Stücke für Solostimme.) Das Genre stammte aus Italien, und zu Beginn des 18. Jahrhundert orientierte man sich in Frankreich an den Werken von Komponisten wie Alessandro Scarlatti und Giovanni Bononcini.

Die *Ariette* steht in der italienischen Da-Capo-Form: auf einen ausgedehnten ersten Teil folgt ein kontrastierender Mittelteil, worauf der erste Teil wiederholt wird. Der Inhalt war—bei Rameau—jedoch unmissverständlich französisch, wie das früheste Werk dieser Sammlung,

Rossignols amoureux aus *Hippolyte et Aricie* (Track [14]), beweist. In einer der letzten Szenen der Oper ruff eine Schäferin die Nachtigallen zu sich und bittet sie, die herrschende Göttin Diana zu loben. Der Stimmpart selbst ist sehr schlicht; fast durchgehend ist eine Note pro Silbe gesetzt, mit Ausnahme der kurzen Verzierungen, die als „privilegierte“ Silben bezeichnet wurden, wie hier bei „*ra-ma-ges*“ (zweischern) und „*rè-gne*“ (herrschen). Das eigentliche musikalische Interesse liegt in dem annuitigen Zusammenspiel von Stimme und Begleitung. Eine Solovioline und zwei Flöten weben ein wunderschönes filigranes Netz, das die Antwort der Nachtigallen darstellt; die restlichen Violinen spielen eine unterstützende Rolle. (In den frühesten Quellen der Oper ist für diese Nummer nur eine Flöte angegeben, jedoch spielt die zweite Flöte in der Gesamtstruktur eine so wichtige Rolle, dass es unwahrscheinlich erscheint, dass sie später hinzugefügt sein soll.)

Régnez, Amour [4] hat eine typischere Ariettenform und stammt aus Rameaus zweiter Oper, *Les Indes galantes* (1735). Der Vokalpart wird hier stärker hervorgehoben: die schnellen Triller und Läufe und die ausgehaltenen Noten sind Merkmale der transalpinen *Aria di bravura*. Auch die energetische Orchesterbegleitung, in der diverse musikalische Figuren verarbeitet ist, hat deutlich italienische Anklänge.

In der Sequenz aus *Les Indes galantes* befindet sich ein Kuriosum: **Fra le pupille** [1], Rameaus einzige Vertonung eines italienischen Texts. Es scheint, als wollte der Komponist sich hier an dem Original versuchen, weil er sich darüber im Klaren war, dass die meisten *Ariettes* nur eine lose Verbindung zu den italienischen Vorbildern hatten. Dabei musste jedoch sein eigener Kompositionsstil außen vor bleiben und die Arie ist daher nicht sofort als ein Werk Rameaus identifizierbar, obwohl die lebhaften Gesten und die verschiedenen Rhythmen sehr

anregend wirken. Für Cuthbert Girdlestone war dies „das einzige Stück Rameaus, wo die Nase und die Augen Rossinis sozusagen hervorschauen“.

Zehn Jahre später machte sich Rameau auf liebevolle Art über das Lustig, was die Franzosen die „Exzesse“ der italienischen Musik nannten. In der Oper ist eine wunderbar komische Szene, wo (die Figur) Torheit mit einer Lyra erscheint, die sie von Apollo gestohlen hat (und die musikalisch durch riesige, gezupfte, akkordische Mehrfachgriffe dargestellt wird). In ihrer *Ariette Aux langueurs d'Apollon* [7] werden die italienischen Stilmittel verallt: es erklingen Melismen auf ungeeigneten Silben („*re-fu-sa a a a a*“, „*tom-beau eau eau eau*“), übertriebene Stimmakrobatik und—am bemerkenswertesten—eine hübsche Parodie der virtuoson italienischen Kadenz. Es könnte dies fast eine Illustration der trockenen Satire Tosis sein, ein Italiener, der sich die Exzesse seiner Landsmänner verspottete: „auf der letzten Kadenz legt der Hals los wie ein Wetterhahn in einem Wirbelwind und das *Orchestra* gähnt“.

Ein weiterer Ausflug Rameaus in die Welt der Komödie, *Les Paladins*, wird hier mit der *Ariette C'est trop soupirer* [6] repräsentiert, in der Nérine versucht, den feigen alten Gefängniswärter Orcan mit einer geheulten Liebeserklärung zu betören. Die Begleitung der Oboen und Fagotte deutet möglicherweise auf Nérines Unaufrichtigkeit hin. Rameau ersetzt sie jedenfalls mit Streichern, als Nérine später dem Publikum gegenüber ihre wahren Gefühle offenbart. Mit diesem Stück wird demonstriert, wie die *Ariette* im Laufe der Zeit (dieses Werk stammt aus dem Jahr 1760) von dem von der Handlung unabhängigen *Divertissement* in den Haupt Handlungsstrang gewandert war. Dasselbe gilt für Clarines *Ariette*-ähnliches **Soleil, fuis de ces lieux!** [7] aus *Platée*. Der Text ist nur scheinbar ernst (eine Bitte der Frösche und Wassernymphen an die Sonne, dass sie ihren

Sumpf nicht austrocknen möge), jedoch ist das Stück eine der hinreißendsten Arien Rameaus überhaupt.

Zwar war die *Ariette* der spektakulärste Satz für Solostimme in einem *Divertissement*, jedoch nicht der einzige. Zu Rameaus Zeiten mussten die Librettisten ihren Text oft einem bereits existierenden Ballett-Satz anpassen. Diese Technik wurde als *Parodie* bezeichnet, ein Terminus der in diesem Zusammenhang mit Humor nichts zu tun hat.

Im einfachsten Falle lehnte sich die vokale *Parodie* stark an das bereits existierende Material an, wie es etwa bei dem wunderbar quirligen **Fuyez, vents orangeux!** [2] und **Partez!** [3] aus *Les Indes galantes* der Fall ist. In der Sequenz aus *Dardanus* (1739) ist die *Parodie* subtiler eingesetzt. Weder **L'Amour, le seul Amour** [10] noch **Si l'Amour coûte des soupirs** [11] ist das genaue Äquivalent des vorangehenden Tanzes, da der Sänger über eine recht große rhythmische Flexibilität verfügen muss, um die expressive Natur dieser Texte gut zum Ausdruck bringen zu können. Der Chor **Par tes bienfaits** [9] hingegen wird als unabhängige Chorfantasie über die Themen des vorangehenden Marsches entwickelt.

Obwohl die dramatische Handlung in einem *Divertissement* normalerweise unterbrochen wurde, konnte die Platzierung der Feier eine wichtige Rolle in dem

Handlungsablauf spielen—so etwa wenn die Atmosphäre durch einen unerwarteten Schicksalsschlag zunichte gemacht wurde. Dieser Effekt kommt am Ende der Reihe von *Les Indes galantes* vor, wenn plötzlich ein Unwetter hereinbricht (**La nuit couvre les cieux!** [5]). Die manische Energie und die seltsamen Harmoniewechsel dieser Sequenz waren zwar sehr wirkungsvoll, stellten jedoch das Opernpublikum auf die Probe. „Nach dieser teuflischen Sonate von *Les Indes galantes* fühle ich mich wie ausgepeitscht und verrenkt“, beschwerte sich ein verstimmter *Lulliste* nach der Premiere.

Das letzte Stück, **Je veux finir** [19], nimmt in Rameaus Oeuvre besondere Bedeutung ein. Es erklingt beim Höhepunkt der Streiche der Torheit, wenn sie gerade Hymen, den Gott der Heirat, herbeirufen will und dies bescheiden als „Meisterstück der Harmonie“ beschreibt. Auf ihrer lächerlichen Lyra klimpernd führt sie ihre Gefährten und den Chor zur Anrufung. Für Rameau jedoch, für den die Harmonie das Herzstück seines Lebenswerks als Theoretiker war, war dies eine ernste Angelegenheit. Anstatt des erwarteten komischen Effekts lässt er das Ensemble zu einer seiner sublimsten Schöpfungen anwachsen—ein Augenblick, den man vor Schönheit fast nicht ertragen kann.

GRAHAM SADLER © 2004
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Jean-Philippe Rameau

(1683–1764)

from *Les Indes galantes* (1735)

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Fra le pupille | [5'04] |
| 2 | Rigaudon I — Rigaudon II — Fuyez, vents orageux ! | [1'44] |
| 3 | Tambourin I — Tambourin II — Partez ! | [1'47] |
| 4 | Régnez, Amour | [3'35] |
| 5 | Tempête : La nuit couvre les cieux ! | [4'50] |

from *Les Paladins* (1760)

- | | | |
|---|---------------------|--------|
| 6 | C'est trop soupiner | [4'46] |
|---|---------------------|--------|

from *Platée* (1745)

- | | | |
|---|-----------------------------|--------|
| 7 | Soleil, fuis de ces lieux ! | [2'34] |
|---|-----------------------------|--------|

from *Zoroastre* (1749)

- | | | |
|---|-------------|--------|
| 8 | Règne Amour | [4'28] |
|---|-------------|--------|

from *Dardanus* (1739)

- | | | |
|----|---|--------|
| 9 | Marche pour les différentes nations — Par tes bienfaits | [3'26] |
| 10 | Air gracieux — L'Amour, le seul Amour | [2'48] |
| 11 | Menuet en rondeau — Si l'Amour coûte des soupirs | [2'49] |
| 12 | Tambourin I — Tambourin II | [2'03] |

from *Pygmalion* (1748)

- | | | |
|----|-----------------------|--------|
| 13 | Du pouvoir de l'Amour | [4'52] |
|----|-----------------------|--------|

from *Hippolyte et Aricie* (1733)

- | | | |
|----|---------------------|--------|
| 14 | Rossignols amoureux | [5'12] |
|----|---------------------|--------|

from *Les Indes galantes*

- | | | |
|----|--|--------|
| 15 | Musettes, résonnez — Menuet en rondeau | [3'29] |
|----|--|--------|

from *Platée*

- | | | |
|----|--|--------|
| 16 | Formons les plus brillants concerts — | [0'48] |
| 17 | Aux langueurs d'Apollon — | [3'50] |
| 18 | Honneur à la Folie — Aimables jeux — | [2'15] |
| 19 | Honneur à la Folie — Je veux finir — Hymen | [3'27] |

CAROLYN SAMPSON soprano

EX CATHEDRA

JEFFREY SKIDMORE conductor

'This is an ideal introduction to Rameau's stage music. The songs, drawn from seven operas, range from the joyful to the tempestuous via the poignant and heart-rending ... Sampson's fluid, stylish singing is simply lovely ... nobody could fail to be seduced by her performances' (*The Sunday Times*)

DDD

Jean-Philippe Rameau

(1683–1764)

Les Indes galantes [1] **Fra le pupille** [5'04] [2] **Rigaudon I & II — Fuyez, vents orageux!** [1'44]

Les Indes galantes [3] **Tambourin I & II — Partez!** [1'47] [4] **Régnez, Amour** [3'35]

Les Indes galantes [5] **Tempête: La nuit couvre les cieux!** [4'50] *Les Paladins* [6] **C'est trop soupirer** [4'46]

Platée [7] **Soleil, fuis de ces lieux!** [2'34] *Zoroastre* [8] **Règne Amour** [4'28]

Dardanus [9] **Marche — Par tes bienfaits** [3'26] [10] **Air gracieux — L'Amour, le seul Amour** [2'48]

Dardanus [11] **Menuet en rondeau — Si l'Amour coûte des soupirs** [2'49] [12] **Tambourin I & II** [2'03]

Pygmalion [13] **Du pouvoir de l'Amour** [4'52] *Hippolyte et Aricie* [14] **Rossignols amoureux** [5'12]

Les Indes galantes [15] **Musettes, résonnez — Menuet en rondeau** [3'29]

Platée [16] **Formons les plus brillants concerts** [0'48] [17] **Aux langueurs d'Apollon** [3'50]

Platée [18] **Honneur à la Folie — Aimables jeux** [2'15] [19] **Honneur à la Folie — Je veux finir — Hymen** [3'27]

'This wonderful music will always need special vocal advocacy and there can be few outside France as equipped as Carolyn Sampson' (*Gramophone*)

'To sum up: Sampson is radiant, voluptuous and utterly captivating. This is far and away her finest recording to date, and a more inspiring selection from Rameau's operas would be hard to find ... there's a huge audience out there who, if only they knew how ravishing, how life-enhancing this music is, would buy a copy instantly' (*International Record Review*)

CAROLYN SAMPSON soprano
EX CATHEDRA
JEFFREY SKIDMORE conductor

LC 7533



MADE IN ENGLAND

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

