



L'Opéra Royal du Château de Versailles

DARDANUS

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Collection Versailles

Alpha 951

Enchanter le monde

Depuis 1987, la Fondation Orange encourage la pratique collective de la musique vocale dans les répertoires classiques, jazz et musique du monde.

Elle contribue à la découverte de nouvelles voix, à la formation et l'insertion professionnelle de jeunes chanteurs, à l'émergence d'ensembles vocaux. Elle soutient de nombreux festivals et accompagne les maisons d'opéras qui développent des projets sociaux et pédagogiques destinés à sensibiliser des nouveaux publics à la création musicale.

La Fondation Orange est le mécène de Pygmalion ; elle apporte son soutien à toutes ses activités musicales : création, diffusion et enregistrement discographique

The world in harmony

Since 1987, the Orange Foundation has been encouraging vocal music groups in the classical, jazz and world music repertoires.

The foundation contributes to the discovery of new voices, the training and integration of young singers into the job market, and the emergence of vocal groups.

It provides support to numerous festivals and helps opera companies that develop social and educational projects to raise more people's awareness of musical creation.

The Orange Foundation supports Pygmalion in all of its musical activities: creation, distribution and recordings.

DARDANUS
JEAN-PHILIPPE RAMEAU
(1683 -1764)

CD1

PROLOGUE

- | | | |
|---------|---|------|
| 1. | OUVERTURE | 4'13 |
| Scène 1 | | |
| 2. | « <i>Régnez, Plaisirs, régnez</i> » | 1'56 |
| 3. | Air gay et gracieux / Air pour la Jalousie et sa suite | 0'59 |
| 4. | « <i>Je veux que sous mes lois</i> »/« <i>Plaisirs, enchaînez-les</i> » | 2'36 |
| 5. | Air vif pour les Plaisirs | 1'05 |
| 6. | « <i>Quel calme !</i> » | 0'56 |
| 7. | « <i>Brisez vos fers</i> » | 1'01 |
| 8. | « <i>Nos mains forgent les traits</i> » | 1'31 |
| 9. | « <i>C'en est trop ! Gardez-vous d'empoisonner vos traits</i> » | 0'46 |
| 10. | « <i>Troubles cruels, soupçons injurieux</i> » | 1'22 |
| 11. | « <i>Quand l'aquilon fougueux</i> » | 2'23 |
| 12. | « <i>Mortels, venez jouir des biens que je dispense</i> » | 0'20 |
| Scène 2 | | |
| 13. | Marche pour les différentes nations /
« <i>Par tes bienfaits, signale ta puissance</i> » | 3'23 |

14.	Menuet tendre en rondeau	1'18
15.	Premier Tambourin / Deuxième Tambourin	1'38
16.	« <i>Pour célébrer ce jour heureux</i> » / « <i>Par tes bienfaits, signale ta puissance</i> »	3'21

ACTE I

Scène 1

17.	« <i>Cesse, cruel Amour</i> »	4'10
-----	-------------------------------	------

Scène 2

18.	« <i>Ma fille, enfin le ciel seconde mon courroux</i> »	1'52
19.	« <i>Par des nœuds solennels</i> » / « <i>Mânes plaintifs, tristes victimes</i> »	2'16
20.	« <i>Par des jeux éclatants</i> »	2'58
21.	Entrée pour les Guerriers	2'26
22.	Air vif / « <i>Allez, jeune guerrier</i> »	2'49
23.	Quatuor avec chœur « <i>Il est temps de courir aux armes</i> »	1'55
24.	« <i>Mars, Bellone, guidez nos / leurs coups</i> » / « <i>Guerriers, je remplirai bientôt votre espérance</i> » / « <i>Mars, Bellone, guidez nos / leurs coups</i> »	2'04
25.	« <i>Je cède au trouble affreux</i> »	0'54
26.	Entracte - Entrée pour les Guerriers	1'21

ACTE II

Scène 1

27. Ritournelle « *Tout l'avenir est présent à mes yeux* » 2'13

Scène 2

28. « *On vient... c'est Dardanus* » 5'07

Scène 3

29. « *Entendez ma voix souveraine* » /
« *Hâtons-nous; commençons nos terribles mystères* » 2'59

30. « *Suspends ta brillante carrière* » 0'51

31. Air vif 1'10

32. « *Nos cris ont pénétré jusqu'au sombre séjour* » 1'26

33. « *C'en est fait* » 0'46

34. « *Obéis aux lois des enfers* » 2'06

Scène 4

35. « *Je viens vous confier le trouble de mon cœur* » 2'32

Scène 5

36. « *Je la vois, quels transports ont passé dans mon âme* » 3'14

37. « *D'un penchant si fatal* » 1'08

38. « *Dieux! qu'exigez-vous de mon zèle?* » 2'37

39. « *Elle fuit! ... Mais j'ai vu sa tendresse* » 0'55

40. Entracte : Air vif 1'36

CD2

ACTE III

Scène 1

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Prélude « <i>Ô jour affreux !</i> » | 3'34 |
| 2. | « <i>Dardanus est captif</i> » | 1'39 |
| 3. | « <i>Dardanus gémit dans nos fers</i> » | 1'31 |

Scène 2

- | | | |
|----|---|------|
| 4. | « <i>Où courrez-vous ?</i> » / « <i>Livrez-nous Dardanus</i> » /
« <i>Si c'est un bien si doux pour vos cœurs sanguinaires</i> » | 1'18 |
|----|---|------|

Scène 3

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 5. | « <i>Ah, c'est en trop</i> » | 1'57 |
|----|------------------------------|------|

Scène 4

- | | | |
|-----|--|------|
| 6. | « <i>Que l'on chante, que l'on s'empresse !</i> » | 2'03 |
| 7. | Menuet tendre | 2'03 |
| 8. | « <i>Volez, plaisirs volez !</i> » | 2'21 |
| 9. | Premier tambourin / Deuxième tambourin | 1'26 |
| 10. | « <i>Chantons tous, un sort plus doux tarit nos larmes</i> » | 1'05 |

ACTE IV

Scène 1

11. « *Lieux funestes* » 4'51

Scène 2

12. « *Quels sons mélodieux ? Quelle clarté nouvelle ?* » 3'22
13. « *Viens écouter nos vœux, vole dans ce séjour* » 3'11
14. Ariette « *Amour, Amour, quand tu veux nous surprendre* » 2'38
15. Première Gavotte / Deuxième Gavotte 1'34
16. « *Quel transport me saisit* » 2'34

Scène 3

17. « *Puis-je à ce prix affreux vouloir sauver mes jours ?* » 4'07

Scène 4

18. « *Cruel ! Quel bruit, j'entends des armes !* » 0'42

Scène 5

19. « *Tes soldats dans nos murs ramènent le carnage* » 2'03
20. Bruit de guerre 1'37

ACTE V

Scène 1

21. « *Ciel ! Quelle horreur règne de toutes parts !* » 1'25
22. « *Belle Princesse, enfin pour arriver à vous* » 1'23

Scène 2

23. « *Quel odieux secours, cessez troupe inhumaine* » 3'37

Scène 3

24.	« <i>Mais quels concerts se font entendre ?</i> » / « <i>C'est le bruit flatteur de leurs ailes</i> »	2'34
25.	« <i>Pour célébrer les feux d'un fils qu'il aime</i> »	0'47
26.	Menuet	0'58
27.	« <i>Que vos flambeaux éclairent nos rivages !</i> »	1'42
28.	Chaconne	6'21

ENSEMBLE PYGMALION

Raphaël PICHON, *Direction*

Bernard RICHTER, *Dardanus*

Gaëlle ARQUEZ, *Iphise*

Benoît ARNOULD, *Anténor*

João FERNANDES, *Isménor*

Alain BUET, *Teucer*

Sabine DEVIEILHE, *Vénus, une Phrygienne*

Emmanuelle DE NEGRI, *Amour, une Phrygienne*

Romain CHAMPION, *Arcas*

CHŒUR

Myriam ARBOUZ, Antonine BACQUET, Anne-Marie BEAUDETTE, Mathilde BOBOT,
Armelle CARDOT-FROELIGER, Nadia LAVOYER, Violaine LE CHENADEC,

Juliette PERRET ~ *Dessus*

Erwin AROS, Sebastian MONTI, Randol RODRIGUEZ RUBIO,

Marcio SOARES ~ *Haute – Contres*

Didier CHASSAING, Davy CORNILLOT, Jean-Baptiste DE EREÑO,

Guillaume GUTIERREZ ~ *Tailles*

Nicolas BOULANGER, Jean-Michel DURANG, Louis-Pierre PATRON,

William TOWNEND ~ *Basses*

PETIT CHŒUR

Sophie GENT, Gabriel GROSBARD ~ *Dessus de violon*

Paul CARLIOZ, Claire GRATTON ~ *Violoncelles*

Julien LÉONARD ~ *Viole de gambe*

Benoît VANDEN BEMDEN ~ *Contrebasse*

Sébastien DAUCÉ, Arnaud DE PASQUALE ~ *Clavecins*

GRAND CHŒUR

Mika AKIHA, Louis CRÉAC'H, Sandrine DUPÉ, Cyrielle EBERHARDT, Béatrice LINON,

Anne PEKKALA, Marie ROUQUIÉ, David WISH ~ *Dessus de violon*

Jérôme VAN WAERBEKE, Josèphe COTTET ~ *Tailles*

Katherine GOODBEHERE, Benjamin LESCOAT ~ *Quintes*

Julien HAINSWORTH ~ *Violoncelle*

Myriam RIGNOL ~ *Viole de gambe*

Elise CHRISTIAENS ~ *Contrebasse*

Jasu MOISIO, Jean-Marc PHILIPPE ~ *Hautbois*

Georgia BROWNE, Anne FREITAG ~ *Traversos*

Evolène KIENER, Philippe MIQUEU ~ *Bassons*

*Enregistré les 14 & 16 février 2012
à l'Opéra Royal du Château de Versailles.*

Prise de son & direction artistique : *Aline Blondiau*

Montage & mastering : *Hugues Deschaux*

Direction de Production : *Julien Dubois*

Photos : *Robin Davies*

Édition : *Pauline Pujol*

Graphisme et typographie : *Sarah Lazarevic*

Traduction anglaise : *Mary Pardoe*

Texte composé en caractère *Rameau*

À VERSAILLES, LA MUSIQUE RÉSONNAIT À TOUT INSTANT ET EN TOUT LIEU.
*Du lever au coucher du soleil, elle accompagnait les grands moments de la vie
de la Cour, à la Chapelle, à l'Opéra, lors des soupers et des chasses, bien entendu
pour les fêtes, dans les bosquets et les jardins, à Trianon aussi...*

Il faut écouter Philippe Beaussant de l'Académie française qui, avec Vincent Berthier de Lioncourt, furent les fondateurs du Centre de musique baroque de Versailles, lorsqu'ils nous expliquent l'évidente connexion entre l'architecture de Versailles et sa musique. Versailles se modèle en effet à mesure que Louis XIV y invite d'abord dans les jardins, puis dans les cours et les salons, créant une flagrante réciprocité entre la construction des bâtiments et la vie musicale, lorsque sont organisés les carrousels et bals, mais aussi quand s'élèvent la musique religieuse, la musique d'orgue, les petits et les grands motets et que nous transportent théâtre, ballets et opéras...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. C'est pourquoi il est apparu si essentiel de conserver la mémoire des «MUSIQUES RETROUVÉES DE VERSAILLES». Cette musique reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration. Cette collection d'enregistrements en est le témoignage.

Catherine PÉGARD
*Présidente de l'Établissement public du château,
du musée et du domaine national de Versailles,
Présidente de Château de Versailles Spectacles*

Depuis septembre 2009, *Château de Versailles Spectacles* propose tout au long de sa saison musicale une programmation à l'Opéra Royal. L'accueil de spectacles coréalisés avec le Centre de Musique baroque de Versailles côtoie la présentation de mises en scène lyriques françaises et internationales, ainsi que des concerts prestigieux. Cecilia Bartoli, Nathalie Dessay, Bryn Terfel, Roberto Alagna, Philippe Jaroussky, *Atyls* dirigé par William Christie, y côtoient Angelin Preljocaj, Vanessa Paradis, le Ballet de Vienne, Marc Minkowski, Rolando Villazón ou John Eliot Gardiner. Cet enregistrement a été réalisé à l'Opéra Royal de Versailles.

Plus d'informations : www.chateauversailles-spectacles.fr

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

Catherine PÉGARD, *présidente*

Laurent BRUNNER, *directeur*

Marc BLANC, *directeur technique*

Graziella VALLÉE, *administratrice*

Sylvie HAMARD, assistée de Pauline GÉRARD

coordinatrice de la saison musicale

Catherine CLÉMENT, *chargée de production*

Fanny COLLARD, *responsable de la communication*

Pierre OLLIVIER, *responsable de l'accueil des publics*

Marie STAWIARSKI, *attachée à l'accueil des publics*

CHÂTEAU DE VERSAILLES

Catherine PÉGARD, *présidente*

Thierry Gausseron, *administrateur général*

Béatrix Saule, *directrice*

Olivier Josse, *directeur des relations
extérieures*

Jean-Paul Gousset, *responsable,
au sein de la conservation du musée,
de la direction technique de l'Opéra Royal*

L'Opéra Royal du Château de Versailles

LA CONSTRUCTION DE L'OPÉRA DE VERSAILLES marque l'aboutissement de près d'un siècle de recherches, d'études et de projets : car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles.

Le Roi, en effet, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets, et l'architecte en avait réservé l'emplacement à l'extrémité de l'aile neuve, qui allait s'élever au cours des années suivantes. Le choix de cet emplacement était, au demeurant, fort judicieux : la proximité des réservoirs constituait un élément de sécurité en cas d'incendie, et la forte déclivité du terrain permettait d'obtenir, pour la scène, des « dessous » importants sans qu'il soit nécessaire de creuser profondément ; aussi bien ce choix ne fut-il jamais remis en question par les successeurs de Mansart. Les travaux de gros œuvre furent commencés dès 1685, mais furent vite interrompus en raison de guerres et des difficultés financières de la fin du règne.

Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. Louis XV résolut cependant d'édifier une salle définitive dont il confia le projet à son Premier architecte, Gabriel. Cependant, la réalisation de ce grand dessein devait demander plus de vingt ans.

C'est seulement en 1768 que le roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida enfin à donner l'ordre de commencer les travaux. Ceux-ci furent poussés activement et l'Opéra, achevé en vingt-trois mois, fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie Antoinette, avec une représentation de Persée de Quinault et Lully. Depuis septembre 2009, l'Opéra Royal de Versailles, restauré grâce à d'importants travaux de mise en sécurité, a réouvert au public. Château de Versailles Spectacles y propose une programmation lyrique, musicale et chorégraphique tout au long de la saison.

Plus d'informations : www.chateauversailles-spectacles.fr

Dardanus

LORSQUE NAÎT À DIJON EN 1683 JEAN-PHILIPPE RAMEAU, Lully est au faîte de sa gloire à Versailles : *Amadis* a été un triomphe. Lorsque le même Jean-Philippe meurt en 1764, le petit Mozart joue, à Versailles aussi, dans le salon de Madame Adelaïde. De Lully à Mozart, quel chemin... Ou bien est-ce la musique qui change si vite que la carrière de Rameau aura à en souffrir ?

Poursuivons cette excursion dans le temps qui passe. À la naissance de Rameau, Vivaldi a cinq ans, Telemann à peine deux ; Bach, Haendel, Scarlatti naîtront deux ans plus tard : cinq génies en sept ans, quelle belle gestation ! Oui mais regardons attentivement la suite : Lorsque Rameau fait jouer son premier opéra, Bach aura achevé l'essentiel de son œuvre, la première version de la *Messe en si*, les *Passion*, les *brandebourgeois* et tant de cantates... Haendel ne composera presque plus, Vivaldi aura presque tout fait et clôturera avec *l'Olimpiade* et la *Griselda*.

Rameau est un « décalé ». À 56 ans, il n'a écrit que des pièces pour clavecin (ce n'est pas trop cruel, tant elles sont belles...), quelques petites cantates, des fantaisies pour le théâtre de la Foire et un Traité si savant qu'il effarouche le monde musical. Son premier grand opéra, *Hyppolyte et Aricie*, date de ses cinquante ans : mais jusqu'à sa mort, il n'arrêtera plus...

Il a 56 ans lorsqu'il compose *Dardanus* : c'est son cinquième grand ouvrage.

En quoi cette chronologie est-elle importante ? Et plus encore, le fait qu'il y ait eu

deux versions successives où non seulement la musique, mais le récit même, le livret même, ont été bouleversés ?

En ce qu'elle nous suggère la complexité du personnage, et par conséquent celle de son art. Rameau était si secret qu'on nous a dit que sa femme ne savait rien de lui, et qu'elle n'a jamais connu l'histoire de sa vie vagabonde avant son arrivée à Paris : car il y a cela aussi. Cet homme dont la vie parisienne nous paraît si simple a passé sa jeunesse à errer, de Dijon à Milan, de Montpellier à Avignon, à Clermont, à Paris puis de nouveau à Dijon, à Lyon, à Clermont encore, et enfin à Paris pour toujours, à quarante ans. Cet homme est à la fois d'une incroyable vivacité, et d'une invraisemblable lenteur. Ce nomade de vingt ans a besoin de dizaines d'années pour concevoir. Ce monument de certitudes, ce bloc monolithique, inamovible, solitaire et secret, reclus chez lui devant son papier à musique et son clavecin, n'en sortant que pour mettre sur le théâtre un nouvel opéra, nous apparaît parfois, quand nous l'écoutons, comme un tendre, un sensible : écoutez dans *Dardanus* les tendres airs d'Iphise... Et ce monument de certitudes s'est presque toujours trompé dans le choix de ses librettistes : Pellegrin, Fuzelier, Bernard, Montdorge, puis la Bruère pour *Dardanus*... Que n'a-t-il eu, comme Lully indéracinable Quinault... Il lui a fallu refaire toute la seconde partie de *Dardanus*, tant dès la première représentation de 1739, le livret lui parut mauvais. Malgré la beauté de la musique, et la remarquable distribution (Jelyotte en *Dardanus*, Mlle Le Maure en *Iphise*, Mlle Fel, et la Camargo et la Puvigné pour le ballet...), la pièce avait été mal reçue, à cause de l'invraisemblance du livret et de plusieurs scènes passablement ridicules (*Dardanus* endormi à côté d'un monstre menaçant...). C'est pourquoi, dès les premières représentations, Rameau et La Bruère firent quelques modifications : mais les deux auteurs comprirent qu'un replâtrage

était insuffisant. C'est pourquoi, pour la reprise de 1744, les trois derniers actes furent entièrement remaniés.

Depuis Lully, le Prologue d'un opéra est une sorte d'allégorie mythologique. Au XVIII^e siècle, cela peut paraître un peu vieilli et artificiel : mais c'est la règle, et la superbe musique de Rameau dans celui de *Dardanus* séduisit ses spectateurs dès la première représentation.

Il ne manque pas la *symphonie* ravageuse des Fureurs et de la Jalousie, et encore moins le grand chœur dont « les pleurs et les cris » escaladent de terribles arpèges, interrompant le Ballet des Plaisirs. Mais que devient l'Amour, sans la Jalousie ? ... Nous sommes au XVIII^e siècle ne l'oublions pas. Alors voilà : privés de la Jalousie, les Plaisirs s'endorment... et l'Amour en fait autant. Il faudra bien que Vénus fasse revenir les Fureurs pour redonner vie à l'île de Cythère... Si tout est « convenu » dans le sujet, rien ne l'est dans la musique de Rameau et les contemporains l'ont apprécié. Le Prologue est à la fois plein de charme et plein d'humour : on le trouva « fort ingénieux ».

Le Premier Acte repose tout entier sur un ressort dramatique très simple, mais efficace : une fête, une réjouissance, brisées par le malheur d'un personnage. Il s'ouvre par un monologue de la tendre Iphise, et se refermera de même : tout se passe autour

d'elle. Son silence, son désespoir muet baignent ainsi l'acte tout entier. Iphise n'est pas seulement amoureuse de Dardanus et pleurant son absence. Elle le croit indifférent : comment pourrait-il être « sensible », puisqu'il est l'ennemi de son père à elle ? Et comment, par conséquent, l'amour qu'elle lui porte pourrait-il être autre chose qu'un tourment sans issue ? Comment Iphise pourrait-elle faire savoir à Dardanus qu'elle ne peut vivre sans lui ? La musique, d'abord tendre et touchante, culmine sur une sorte de cri, deux fois répété, sur le nom de Dardanus : un tendre, sur un douloureux accord de neuvième, et ensuite pathétique, accompagné par la flûte, qui amorce dans l'aigu une suite de chutes, comme des gémissements. Entrée de rois et de guerriers, dialogues et chœur des réjouissances : et le roi Teucer, le père d'Iphise, introduit le prince Anténor, qu'il lui destine, après la victoire qu'il ne manquera pas de remporter contre Dardanus.

La fête s'achève : Iphise reste seule en scène, désespérée, et annonce qu'elle va consulter le célèbre mage Isménor, le seul personnage à qui elle puisse se confier.

Le deuxième acte s'ouvre par un superbe tableau, où l'orchestre s'agite en une violente toccata pour annoncer l'entrée du magicien Isménor, qui chante son pouvoir sur les Enfers. Entre Dardanus, qui vient lui avouer son amour pour Iphise. Isménor met alors en branle les « terribles mystères » dont il est le maître et Rameau déploie à nouveau tout le pouvoir de ses chœurs et de son orchestre. Isménor, sensible à l'émotion de Dardanus, lui offre une baguette magique, grâce à laquelle il pourra apparaître sous les traits du mage, et le rendra invulnérable : mais qu'il se garde de s'en

défaire ! Paraît alors Anténor qui vient lui-même consulter le magicien : mais il ne se doute pas que celui à qui il s'adresse est son rival, qu'il prend pour Isménor... Entre à son tour la tendre Iphise : et la voici qui avoue à Isménor son amour, sans se douter non plus que c'est... Dardanus lui-même à qui elle s'adresse. Instant merveilleux où, brisant le récitatif par deux airs tendres, auxquels Dardanus répond puis, débordé d'émotion, lançant au loin la baguette magique, lui apparaît sous ses propres traits... Merveilleuse manière de transcrire l'amour au second degré, de manière détournée, et d'autant plus touchante...

La première version de *Dardanus* voyait ici chuter la force dramatique. Ayant abandonné la précieuse baguette qui le protégeait, le héros était fait prisonnier, mais heureusement délivré par sa tendre mère, Vénus... On assistait alors au Ballet des Songes, à l'apparition d'un monstre, à la délivrance d'Anténor par Dardanus, et à une fin heureuse.

Tous ces épisodes furent mal reçus et Rameau, dès la première représentation, fit quelques modifications dans les Actes III, IV et V. Mais c'est pour les représentations de 1744 qu'il fit avec la Bruère, des changements d'une telle importance que l'on dut graver une seconde édition. La première version était, dans ces trois derniers actes, un mélange d'histoire antique, de romanesque, de merveilleux et de préciosité, avec peu de véritable sens tragique : c'est au contraire la tragédie qui va, dans la seconde version, offrir son réservoir de situations et de conflits.

C'est l'Acte IV qui va nous conduire à un nouveau sommet de l'art de Rameau. Cet acte culmine avec l'air de Dardanus dans sa prison, l'un des plus grands de Rameau : *Lieux funestes*. L'accompagnement symphonique (avec une sombre partie de basson obligé) est à lui seul d'une splendeur inégalable et d'une richesse harmonique impressionnante. Et il se trouve que, cette fois, le librettiste est à la hauteur. Il offre une série d'image et de mots que le musicien, avec toute sa science, met admirablement en valeur par son récitatif à la fois déclamé et chanté. *Lieux funestes*, avec une longue tenue, sur un orchestre à vide et qui se remplit peu à peu pour culminer sur un accord de septième...

L'horreur, avec un terrible frottement de quarte et de quinte...

Le désespoir, jeté dans l'aigu et qui aboutit au même accord que les *lieux funestes*, qui en sont la cause...

Le déchirement, même cri que pour le désespoir, mais directement poussé sur un accord de septième mineure...

Et tout le reste : *douleur, honte, sombre, cruel, déchirer*...

La Bruère, quand il se libérait de sa légèreté, n'était donc pas si mauvais : mais parions que c'est Rameau qui l'a conduit à être ainsi au service du musicien, en accumulant, non seulement les images, mais les sonorités de la langue (sombre, honte), avec les sonorités obscures enchaînées les unes aux autres, et cette accumulation de «R», rudes et grinçants : horreur, cruel, sombre... Isménor pénètre dans la prison, invoque à nouveau les esprits infernaux, d'où une seconde scène d'invocation magique, et annonce à Dardanus qu'il va pouvoir être délivré, mais au prix de la vie de celui (ou celle, hélas !) qui viendra le sauver. Et c'est à cet instant que survient Iphise pour faire évader Dardanus... Elle ne sait pas que, comme vient de l'annoncer Isménor, c'est au

risque de sa propre vie. S'ensuit un combat de générosité entre les deux amants : et un admirable duo, où l'amour prend une tonalité presque religieuse, d'un pathétique apaisé, avec ces calmes lignes parallèles où les deux voix, à la tierce, oscillent entre majeur et mineur. Paraît alors Anténor, blessé à mort dans un combat contre les partisans de Dardanus et qui avoue que les gardes accompagnant Iphise étaient à sa solde.

À l'Acte V, Iphise se lamente et Rameau montre à nouveau tout son génie... la tendre Iphise ne cessait de gémir (au premier air du premier acte, au premier air du troisième...) mais Rameau va parvenir à nous inspirer encore plus d'émotion, dans une sorte de récitatif très libre, tandis que l'orchestre, doucement, berce sa douleur. Mais pendant ce temps, Dardanus qui a capturé son rival, fait très cornéliennement assaut de générosité ; il propose de rendre à Teucer son trône en échange de la main d'Iphise. Le vieux roi refuse. Dardanus lui tend son épée et le vieillard, enfin, s'attendrit. On n'attend plus que la descente de Vénus au milieu des nuages pour la réjouissance finale... Rameau conclut par une symphonie admirable pour l'apothéose.

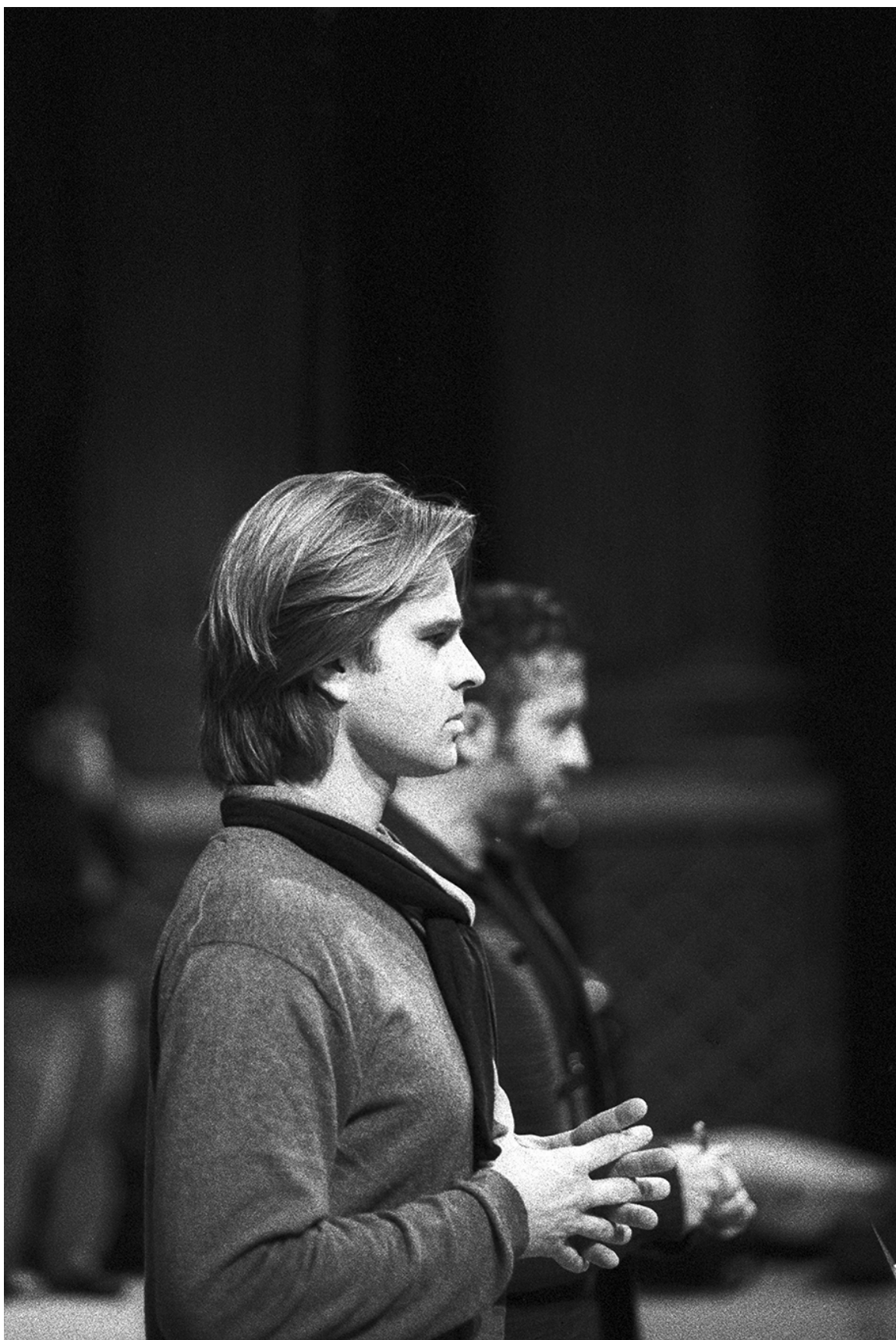
La première version de *Dardanus* avait eu peu de succès, ce qui avait amené Rameau et son librettiste à la modifier. Puis en 1744, à refaire toute la seconde partie (Rameau conduisant la Bruère par le bout de nez : cela se voit et cela s'entend...). Cette seconde version sera reprise en 1760, et c'est alors que la musique sera jugée à sa vraie valeur, avec Sophie Arnould, l'une des merveilleuses chanteuses de ce temps (future

Eurydice de Gluck) et un admirable décor pour le quatrième acte, inspiré par *les Prisons de Piranèse*, sous la main de Michel-Ange Slodtz, l'un des plus brillants décorateurs de ce temps. « Avec ces prisons, Slodtz aborde une expression nouvelle que l'on peut qualifier de pré-romantique ; il bannit les grâces du XVIII^e siècle pastoral ». Rameau avait obligé son librettiste à suivre exactement ce chemin, pour le plier à sa conception de la musique. Il avait raison...

Philippe BEAUSSANT
De l'Académie Française





















MUSIC FEATURED PROMINENTLY AT VERSAILLES,
*where, from sunrise to sunset, it accompanied the important moments in court life:
in the chapel and the opera house, at table and during the hunt, in the course of the
famous fêtes, in the groves and the gardens, at Trianon, and so on.*

Philippe Beaussant of the Académie Française and Vincent Berthier de Lioncourt, co-founders of the Centre de Musique Baroque de Versailles, explain admirably the correspondences between the architecture of Versailles and its music. Indeed, Versailles took shape as Louis XIV organised first of all his grandes fêtes in the gardens, then various events in the courtyards and salons: there was an obvious inter-relationship between the construction of the different buildings and the musical life of the court, with carousels and balls, religious music, petits and grands motets and organ works, plays, ballets and operas.

Music gave Versailles its soul, its life, its rhythm. Which is why it was so important to preserve the memory of the music that was created for Versailles, which is now heard once more on a daily basis thanks to Château de Versailles Spectacles, which invests its enthusiasm in bringing back to life this sumptuous palace with the music that was heard there for more than a century, revealing to us its origin and its inspiration, as this series of recordings shows.

Catherine PÉGARD
*President of the State Corporation of the Château,
Museum and National Estate of Versailles,
President of Château de Versailles Spectacles*

Since September 2009, *Château de Versailles Spectacles* has scheduled concerts in the Royal Chapel throughout its music season. Programmes presented in collaboration with the Centre de Musique Baroque de Versailles feature alongside performances by prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marie-Nicole Lemieux, Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Les Arts Florissants (William Christie), The English Baroque Soloists (John Eliot Gardiner), Les Pages et les Chantres (Olivier Schneebeli), Accentus chamber choir (Laurence Equilbey) and Pygmalion (Raphaël Pichon), amongst others, present masses, motets and oratorios, thus enabling sacred music to shine forth once more in all its splendour in the sanctuary at Versailles.

More informations : www.chateauversailles-spectacles.fr

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

Catherine PÉGARD, *president*
 Laurent BRUNNER, *director*
 Marc BLANC, *technical director*
 Graziella VALLÉE, *administrator*
 Sylvie HAMARD, assistée de Pauline GÉRARD
coordinator of the musical season
 Catherine CLÉMENT, *production manager*
 Fanny COLLARD, *communication manager*
 Pierre OLLIVIER, *front of house manager*
 Marie STAWIARSKI, *front of house assistant*

CHÂTEAU DE VERSAILLES

Catherine PÉGARD, *president*
 Thierry GAUSSERON, *general administrator*
 Béatrix SAULE, *director*
 Olivier JOSSE, *vp of external relations*
and chief operating officer
 Jean-Paul GOUSSET, *technical director within*
the conservation Department of the Palace

The Opera House at Versailles

THE CONSTRUCTION OF THE OPERA HOUSE AT VERSAILLES marked the culmination of nearly a century of research, studies, and projects: for although the auditorium was built only at the end of Louis XV's reign, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV first set up court at Versailles.

The king had entrusted Hardouin-Mansart and Vigarani with the task of designing a Salle des Ballets, and the architect had reserved a site for this purpose at the far end of the new wing which was to be built over the next few years. The position was in fact well chosen: its proximity to the water reservoirs constituted an element of security in case of fire, and the steeply sloping terrain allowed for a substantial below-stage area without the need to dig deep into the ground. As a result the choice was never questioned by Mansart's successors. Work began on the shell in 1685, but was soon interrupted because of the wars and financial difficulties of the end of the reign. Louis XV also shrank for a long time the costs involved, so that for nearly a century the French court had to be content with a small theatre (Salle de la Comédie) built beneath the Passage des Princes.

However, Louis XV resolved to erect a permanent auditorium, and the project was placed in the hands of his leading architect, Gabriel. But the realisation of this grand design was to take more than twenty years.

It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, decided at last to order the commencement of building work. This

was actively pursued, and the Opera House, completed in twenty-three months, was inaugurated on 16 May 1770, the day of the Dauphin's marriage to the Archduchess Marie-Antoinette, with a performance of Quinault and Lully's *Persée*.

Since September 2009, the Royal Opera House in Versailles, after restoration work costing 13 million euros to bring it up to safety standards, has once again been open to the public. Château de Versailles Spectacles presents a programme of opera, vocal and instrumental music, and dance throughout the season. Coproductions with the Centre de Musique baroque de Versailles sit alongside French and international operatic productions and prestigious concerts. Cécilia Bartoli, Nathalie Dessay, Bryn Terfel, Roberto Alagna, Philippe Jaroussky, *Atys* conducted by William Christie rub shoulders with Angelin Preljocaj, Vanessa Paradis, the Vienna Ballet, Marc Minkowski, Rolando Villazón or John Eliot Gardiner. This recording was made at the Royal Opera of Versailles

Plus d'informations : www.chateauversailles-spectacles.fr

Dardanus

WHEN JEAN-PHILIPPE RAMEAU WAS BORN IN DIJON IN 1683, Lully was at the height of his glory at Versailles: *Amadis* had been a triumph. When the same composer died in 1764, the young Mozart had recently played at Versailles in the salon of Madame Adélaïde. From Lully to Mozart: music had come a long way. Had such a swift evolution been detrimental to Rameau's career?

But let us continue our excursion in time. When Rameau was born, Vivaldi was five and Telemann just two. Bach, Handel and Scarlatti were to come into the world two years later. Five brilliant composers in seven years! But then what happened? By the time Rameau presented his first opera, Bach had already completed most of his works, including the first version of the B-minor Mass, the Passions, the Brandenburg Concertos and numerous cantatas; Handel too had few compositions still to write; Vivaldi had done almost everything and was to end with *L'Olimpiade* and *Griselda*. Rameau was 'out of phase'. At fifty-six, he had written 'only' (very beautiful) keyboard pieces, a few short cantatas, incidental music for farcical *opéras comiques* presented at the Parisian Fair theatres, and a treatise on harmony so scholarly that it intimidated the music world. He wrote his first opera, *Hippolyte et Aricie*, at the age of fifty, but he went on producing such works until his death. He was fifty-six when he composed *Dardanus*: it was his fifth opera.

Why is it important to understand this chronology and, even more, the fact that

there were two successive versions of *Dardanus*, radically different not only musically, but also in their plot, hence their libretto?

Because it allows us to glimpse the complexity of his character, and therefore of his art. Rameau was so secretive, we are told, that even his wife knew nothing about the first half of his life, before he settled in Paris: for there is that too. The man whose life in Paris seems to us so simple spent his youth constantly on the move: from Dijon to Milan, from Montpellier to Avignon, Clermont, Paris; back to Dijon, on to Lyon, then to Clermont again, before finally settling in Paris for good at the age of forty. In some respects he was incredibly active, in others unbelievably slow. This man who, for twenty years, led a mobile existence, took decades to settle down to conceiving his works. This man who showed such certitude, this monolith, permanent, solitary and secretive, who would shut himself away in his home to compose, emerging only for the staging of a new opera, appears at times in his music to have been soft-hearted and sensitive: listen to the tender arias he wrote for Iphise in *Dardanus*, for example. And despite his certitude he rarely made the right choices when it came to his librettists: Pellegrin Fuxelier, Bernard, Montdorge, then La Bruère for *Dardanus*. If only, like Lully, he had had someone like Quinault! He had to revise the whole of the second part of *Dardanus* because he felt the libretto was so bad when the work was first performed in 1739. Despite its lovely music and an outstanding cast – with Jélyotte as Dardanus, Mesdemoiselles Le Maure and Fel as Iphise and Venus, and La Camargo and La Puvigné taking part in the ballet – the work achieved only limited success because of an inept libretto, including absurdities such as Dardanus falling asleep beside a dangerous monster. So even during the opera's initial run Rameau and La Bruère made changes, while being aware that simply trying to patch it up was not enough. For the revival of 1744, therefore, the last three acts underwent a thorough reworking.

Since Lully, the operatic prologue had been allegorical and based on classical mythology. That may have seemed a bit dated and artificial in the eighteenth century, but it was the rule, and Rameau's superb music for the prologue of *Dardanus* had the audience under its spell from the first performance.

Cupid banishes Jealousy and her retinue, but what will become of Love without Jealousy? We must not forget that this is the eighteenth century. So Cupid and the Pleasures simply fall asleep. The island of Cythera then becomes so unusually calm that Venus has to recall Jealousy and her attendants to bring everything back to life ('Brisez vos fers, troupe affreuse et cruelle')!

This prologue may be quite conventional in its subject matter, but it is certainly not conventional in its music (appreciated by Rameau's contemporaries). Admirable pieces not yet mentioned include the devastating 'symphony' of Jealousy and her attendants and the following chorus ('Nos mains forgent ...'), its escalation of terrible arpeggios contrasting with the previous calm of the sleeping Pleasures. Charming and good-humoured, the prologue was considered at the time 'most ingenious'.

Act I opens with a monologue for Iphise ('Cesse, cruel Amour, de régner sur mon âme') and ends likewise ('Je cède au trouble affreux qui dévore mon cœur'); every-

thing that happens is centred on the princess. Her silence and mute despair run through the whole act.

Iphise is in love with Dardanus and believes her love is unrequited – for how could her own father's enemy have any positive feelings for her? And how, therefore, could her love bring her anything but endless suffering? How could she tell Dardanus that she cannot live without him? The music, tender and touching at first, culminates in a sort of cry on the name 'Dardanus': a cry that is affectionate the first time, on a painful ninth chord, then pathetic, accompanied by the flute, which falls in a series of drops, like moans, from the high register.

Her father, King Teucer, arrives with Phrygian warriors. He announces a military alliance with Prince Anténor – news that is greeted by the chorus with rejoicing – then tells Iphise that she is to be betrothed to the latter once they have defeated Dardanus.

After celebration of the news of the forthcoming wedding, Iphise remains alone and in despair. She announces that she is going to consult the famous magician Isménor, the only person in whom she can confide.

Act II opens superbly with a fast 'toccata' for the orchestra, announcing the entrance of Isménor, who sings of his supernatural powers: he is able see into the future ('Tout l'avenir est présent à mes yeux') and 'a supreme intelligence' submits to him Hades, the earth and the heavens.

Dardanus arrives and confesses to the magician his love for Iphise. Touched by his words, Isménor agrees to help him. He then demonstrates his power by causing a

solar eclipse, accompanied by strong music from the chorus and orchestra. He gives Dardanus his magic wand: this will enable him to assume the appearance of the magician himself and he will be invulnerable; but Dardanus must keep hold of the wand, otherwise the spell will cease!

Anténor comes to consult the magician next, but he is unknowingly speaking to his rival. He too loves Iphise, but suspects that she loves another. Seeing Iphise coming, he flees.

In Scene 5 Iphise confesses her love for Dardanus and begs the man she believes to be Isménor to help her overcome her passion – a wonderful moment in the opera, in which, without realising it, she confesses her feelings to the man she loves! This scene in recitative includes another tender aria for Iphise ('Dun penchant si fatal'). The pseudo-Isménor tells her that she must go on loving Dardanus, but then, overcome by emotion, he throws away the wand and appears as himself. The indirect expression of love in this scene makes it all the more poignant.

In the first version of *Dardanus* the dramatic intensity of the work slackened at this point. Having abandoned the precious wand that protected him, Dardanus was taken prisoner but was freed by his mother, Venus. Then came a ballet for the Dreams, the appearance of a monster, Anténor saved by Dardanus, and a happy ending.

All these episodes were poorly received and after the first performance and during the first run of *Dardanus*, Rameau and La Bruère made changes to Acts III, IV and V. Later, so radical was the revision for the 1744 performances that a new edition had to be published. The first version of these last three acts – a mixture of ancient history,

fiction, supernatural elements and preciousness – was dramatically weak and therefore inadequate on stage. The various situations and conflicts that were created in the second version, however, made it much stronger dramatically, hence a much better stage work.

In Act IV Rameau took his art to new heights.

‘Lieux funestes’ at the beginning, sung by Dardanus in his prison cell, is the high point of the act and one of the finest arias in Rameau’s output. The symphonic accompaniment alone, with its sombre bassoon obbligato, is superb, impressively rich in its harmony. For once, La Bruère handled the text very well, providing the composer with evocative words and strong images that he was able to bring out with admirable skill, in a style between declamation and singing.

The words ‘lieux funestes’ (‘deadly places’, referring to the prison cell) are conveyed by a long held note; the orchestra begins ‘empty’ and gradually fills out to culminate on a diminished seventh chord. ‘Douleur’ (grief) is conveyed by a terrible fourth-fifth dissonance. Then the word ‘désespoir’ is cast into the high register, while the following ‘sombre’ echoes the chord heard in ‘lieux funestes’, the cause of this dark despair. On ‘déchirent’ (‘qui déchirent mon cœur’), we hear the same cry as that of despair, but with a major seventh chord on the middle syllable.

Other expressive words in this aria include ‘honte’, ‘horreur’ and ‘cruel’.

When he managed to be less simplistic, La Bruère was not such a bad poet after all – but it was probably Rameau who encouraged him to serve the music by building up imagery and words chosen for their sonority as well as their meaning, thus creating

a series of sombre sounds with many harsh, grating r's ('horreur', 'cruel', 'sombre'). Isménor descends in his chariot to the prison and in a second magical invocation summons the spirits of the air to transform the dreadful place into one of brightness. The gods, he announces, are prepared to free Dardanus; but the person who comes to release him must die. Dardanus objects to this injustice; he would rather die himself than sacrifice an innocent person.

Unaware of Isménor's warning, Iphise comes to set Dardanus free. Dardanus cannot accept her sacrifice for him, but she is willing to die for his freedom; the two lovers express their generosity in an admirable duet, in which love takes on an almost religious tone, peaceful, not devoid of pathos, and with calm parallel lines in which the two voices, a third apart, move between major and minor.

Anténor, mortally wounded by Dardanus's soldiers, arrives with the intention of freeing Dardanus; he admits that it was he who enabled Iphise to gain entrance to the prison, and that guards in his pay are now waiting to kill his rival. As he is about to lead Dardanus to safety, his strength fails him and he dies. The oracle has thus been fulfilled and Iphise is saved. Dardanus's fate now depends on his own bravery.

In Act V Iphise laments and Rameau again demonstrates his brilliant skill as a composer. Tender Iphise has been constantly lamenting (her first aria of Act I, her first aria of Act III), but here Rameau succeeds in inspiring in us even greater emotion. Rameau gives the heroine a kind of very free recitative, while the orchestra gently soothes her pain. Meanwhile Dardanus, who has captured her father, shows a Cornelian generosity: he expresses his admiration for Teucer and offers to restore his

throne in exchange for the hand of Iphise. The old king refuses. Dardanus presents his sword to Teucer for the latter to kill him. Dardanus's generosity and Iphise's pleas at last cause the old man to relent. Venus descends in a cloud of glory for the celebration of the marriage of Dardanus and Iphise. The final apotheosis is accompanied by a fine 'symphony'.

As we have seen, the first version of *Dardanus* had little success, which prompted Rameau and his librettist to rewrite parts of it during its initial run, then revise the last three acts completely in 1744 – with Rameau, so the result suggests, firmly guiding his librettist. This second version was revived in 1760, when at last audiences were able to judge the work on its true value. The cast then included the marvellous Sophie Arnould (who was later Eurydice in Gluck's opera) and Act IV included an admirable set inspired by Piranesi's etchings of imaginary prisons (*Carceri d'Invenzione*) and conceived by one of the most brilliant stage designers of the time, René-Michel (Michel-Ange) Slodtz, who thus moved away from the graces of the eighteenth-century pastoral style to approach a new form of expression that could be described as pre-Romantic.

Rameau had obliged his librettist to follow the path that would enable him to fulfil his conception of the music. And how right he was to do so!

Philippe BEAUSSANT
of the Académie Française
Translation: Mary Pardoe