


A portrait of a woman with long, straight, vibrant red hair and bangs. She has light-colored eyes and is wearing a dark top. She is looking slightly to the right of the camera with a gentle smile.

Passacalle de la Follie

A portrait of a man with short, dark brown hair and light-colored eyes. He is wearing a dark polo shirt and is looking directly at the camera with a neutral expression.

Philippe Jaroussky
L'Arpeggiata · Christina Pluhar



Passacalle de la Follie

L'Arpeggiata · Christina Pluhar

Philippe Jaroussky *countertenor*

Doron Sherwin *cornetto*

Jesús Merino Ruiz *baroque violin*

Josep Maria Martí Duran *theorbo & baroque guitar*

Flora Papadopoulos *baroque harp*

Rodney Prada *viola da gamba*

David Mayoral *percussion*

Christina Pluhar

theorbo, direction, conception & arrangements

Passacalle de la Follie

- PIERRE GUÉDRON c.1570-1620
- 1 **"Aux plaisirs, aux délices, bergères"** (Anon.) arr. Christina Pluhar 2.44
- ANTOINE BOËSSET 1586/7-1643
- 2 **"À la fin de cette bergère"** (Anon.) arr. Pluhar 5.07
- ÉTIENNE MOULINIÉ 1599-1676
- 3 **"Non sperì pietà"** (Anon.) 2.26
- MICHEL LAMBERT 1610-1696
- 4 **"Vos mépris chaque jour"** (Anon.) 3.12
- 5 **Improvisation on Les Folies d'Espagne** arr. Pluhar 6.21
after ROBERT DE VISÉE c.1655-1732
and MARIN MARAIS 1656-1728
- HENRY DE BAILLY c.1585/90-1637
- 6 **"Yo soy la locura": Passacalle (La Follie)** (Anon.) arr. Pluhar 2.03
- ÉTIENNE MOULINIÉ
- 7 **"Paisible et ténébreuse nuit"** (Antoine Girard de Saint-Amant) 3.59
- ANTOINE BOËSSET
- 8 **"Nos esprits libres et contents"** (Anon.) arr. Pluhar 3.54
- ÉTIENNE MOULINIÉ
- 9 **"Orilla del claro Tajo"** (Anon.) arr. Pluhar 5.09
- MICHEL LAMBERT
- 10 **"Ma bergère est tendre et fidèle"** (Anon.) 2.50

11	ROBERT DE VISÉE Passacaille pour guitare in D minor Josep Maria Martí Duran <i>baroque guitar</i> · David Mayoral <i>percussion</i>	2.58
12	GABRIEL BATAILLE c.1574/5-1630 "El baxel está en la playa" (Anon.)	3.08
13	ROBERT DE VISÉE Chaconne in G minor Josep Maria Martí Duran <i>theorbo</i>	3.53
14	ÉTIENNE MOULINIÉ "Concert de différents oyseaux" (Anon.) arr. Pluhar	5.52
15	LOUIS DE CAIX D'HERVELOIS c.1670-1759 Plainte Rodney Prada <i>viola da gamba</i>	3.41
16	ÉTIENNE MOULINIÉ "Enfin la beauté que j'adore" (Anon.)	5.32
		62.55

Philippe Jaroussky *countertenor*
L'Arpeggiata
Christina Pluhar *theorbo & musical direction*


l'Arpeggiata

Christina Pluhar

Passacalle de la Follie

Fragments of romantic musical conversation

This recording shines a spotlight on chamber music composed for the French court at the turn of the 17th century: a subtle and refined art form, performed in the *salons* of the era and accompanying a topic that dominated courtly society at the time: love.

The first half of the 17th century was a rather turbulent time politically, both in France and the rest of Europe. Henry III (1551–89) was assassinated, then Henry IV (1553–1610) suffered the same fate, leaving the throne to his nine-year-old first-born son Louis XIII (1601–1643). One of his brothers, Gaston, Duke of Orléans (1608–1660), repeatedly tried to topple Louis from power, but without success. The result was a more fragile state, especially as both Louis XIII and his son Louis XIV (1638–1715) came to the throne after a period of regency under the queen mothers Marie de' Medici and Anne of Austria. The key figures in this bloody period were also great lovers of the arts. Louis XIII painted, composed music, played the guitar and was passionate about dance, while Gaston, Duke of Orléans had a group of singers and an entire orchestra on his payroll.

An elegiac genre

The French court and the aristocratic *salons* witnessed an extraordinary artistic boom during this troubled period, leading to the development of the *air de cour* in the field of vocal music and a genuine passion for the lute and other chamber instruments. The *salons précieux* were attended by members of the aristocracy, public servants, judges, literati and artists, who came together to forget political and military tensions and to practise the art of refined, courteous and civil conversation. The love poetry that dominated the lyrics of music at the time allowed the elite to treat the experience at court as a haven, safe from the political and religious antagonism that was causing such bloodshed in France. As an anonymous poet reminded them: “*Nos esprits libres et contents/Vivent en ces doux passe-temps*” (Our minds free and contented/Thrive on these sweet diversions). The only element that disturbs and threatens the lead characters of *Ballet de la Reine* (1609), from which this *air* is taken, is the god Amor, who sets the lovers’ souls alight, leading them to madness.

The term *air de cour* appears for the first time in Adrian Le Roy’s 1571 *Livre d’airs de cour miz sur le luth*, and the genre remained popular until the early years of Louis XIV’s reign. Early examples of the genre were written for four or five voices and tended to be in a vertical and strophic style, providing an alternative to the polyphonic *chanson* that had previously dominated French secular music. The repertoire then evolved rapidly, constantly changing in the way it was performed: *airs de cour* also sound perfectly natural performed by solo voice with lute accompaniment (the favoured instrument of the day), or the same notes can be transcribed for solo lute, two lutes, mandora or other musical ensembles. As well as mirroring the rarefied atmosphere of the aristocratic *chambres*, *airs de cour* were also frequently included in the ballets performed at court.

The *air de cour*'s musical declamation provided performers with a way of amplifying and adding ornamentation to the words, making them easy for the listeners to understand. Music was a powerful rhetorical tool and a key element in how the elite presented themselves, and it was no coincidence that top composers and performers sometimes held positions at court that apparently had nothing to do with music. Antoine Boësset, for example, was appointed *Secrétaire de la Chambre du roi* in 1620, and then *Conseiller et maître d'hôtel ordinaire de Sa Majesté*. Pierre de Nyert, *Premier valet de la garde-robe* and then *Premier valet de la Chambre du roi*, was one of the leading exponents of the *air de cour*, a skill he later passed down to Michel Lambert.

The dominant theme of the literature discussed in the courtly *ruelles* was love, presented in a simple and refined style with a sprinkling of classicism. 16th- and 17th-century elegiac literature owed a lot to Ovid's writing in this genre, and his love poetry was reappropriated. Literature on the theme of love, from the age of Augustus through to the early modern period, was often tinged with erotic references, filtered through a delicately allusive lexicon and starring affectionate couples simply and naively enjoying the pleasures of love in a lush, pastoral environment. A prime example of this is Pierre Guédron's air *Aux plaisirs, aux délices, bergères*. In 17th-century France, the weakness of the elegiac heroes found throughout Ovid's poems became tenderness, something to which Madeleine de Scudéry, for example, was strongly drawn.

The renewed interest in Ovidian poetry was not exclusively focused on the *Metamorphoses*; people also rediscovered two cornerstones of erotic Roman literature, the *Amores* and the *Heroides*. The allegorical interpretation of Ovid's writing typical of the Middle Ages gradually gave way to interest in the expression of emotions and passions, as showcased in the refined love poetry of the late-Renaissance European courts.

This recording, for example, contains numerous examples of themes with variations, one of the dominant features of the new solo instrumental style of the era, and also the principle underpinning Ovid's *Heroides*, a collection of female laments interwoven with rhetorical devices that are repeated and varied from one text to the next. The repetitive nature of the variations over a basso ostinato in the musical repertoire recalls the obsessive love that in the elegiac literature inevitably conquers the souls of Ovid's abandoned heroines. The *Heroides'* key literary ideas also provide the inspiration for the famous theme of *La follia*, one of the best-known compositions in the baroque repertoire, which also uses one of the most common rhetorical devices in elegiac poetry. It describes the effects of love, which, in the classical understanding, sets the hearts of young people ablaze and leads them to an unstable character and a state of mental weakness also known as *melancholia*.

The same theme is addressed in the text *Yo soy la locura*, a piece taken from *Ballet de la folie*, which was performed at court for the first time in 1614. Here the poet leads us through the elegiac world that so fascinated the European courts of the age. In the classical period, love was seen as a passion that paradoxically combines pleasure, pain and illness, and Henry de Bailly's setting of the text largely shares this vision, albeit expressed in a light, witty manner. Incidentally, Louis de Caix d'Hervelois's *Plainte* also stemmed from this passion for the *Heroides*.

The obsession for refined, light eroticism that pervaded Roman literature in the age of Augustus and its reception in the early modern period can also be seen when the lyrics focus on birds, as in the *Concert de différents oyseaux*: love, it goes without saying, is once more the theme. This piece, set to music by Étienne Moulinié, was included in the 1624 *Ballet du monde renversé*.

One can forge another link between the vocal and instrumental music in this collection: the *airs de cour* on this recording, imbued with sweetness and love, have the same delicate feel as the instrumental dances and *pièces de caractère*. They are united by the galant style, which captivated the French court from the early 17th century until the end of the *ancien régime*.

An international perspective

The political tensions felt within the French court in the era created a cultural gap between France and the rest of Europe, which left its mark on countless historic sources and literary works. However, this search for identity - which accompanied an urgent need to centralise the state - was paired with an intellectual and musical curiosity that looked far beyond the national boundaries.

From the very beginning, the *air de cour* developed with an eye towards the art and artists of the rest of Europe: the international climate was enhanced by the reign of the queens Marie de' Medici and Anne of Austria. Fabrice Marin Caietain, a musician of Italian origin, published his *Livres d'airs à quatre parties* in 1576 and 1578. Giulio Caccini is known to have stayed at the French court in the first decade of the 17th century, after playing a leading role in the celebrations in Florence marking the wedding of Marie de' Medici and Henry IV in the autumn of 1600. And another, equally important example of the widespread cultural border-crossing was Giovanni Battista Marino's presence in Paris in the early 17th century.

French composers like Étienne Moulinié, Henry de Bailly, Gabriel Bataille and later Jean-Baptiste Lully were highly sought after not only for their settings of French texts, but also pieces in Italian, Spanish and Occitan. The court also showed an interest in listening to non-French performers. As well as the appreciation for the musicians who served the court alongside Caccini, another interesting case is that of Isabel de la Camere, a Spanish singer who Marie de' Medici was particularly taken with when she stopped briefly at the court.

The *air de cour* was also extremely successful outside France. For example, an instrumental arrangement of Guédron's air *Est-ce mars*, known as "the French tune", was used as a theme with variations by northern European composers including Jacob van Eyck, Samuel Scheidt and Jan Sweelinck.

The stars of this musical chapter

The main composers who we know wrote *airs de cour* all feature on this recording: Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié and Michel Lambert. These musicians' careers often overlapped through their teaching or family relationships. Pierre Guédron (c.1570–c.1620) was born in Châteaudun in northern France, and in 1583 is recorded as one of the singers working for Louis II de Lorraine, Cardinal of Guise, where he "*chanta la haute-contre fort bien*" ("sang the *haute-contre* [high tenor voice] very well"). At court he was a singing teacher, composer and later *Surintendant de la musique de la Chambre du roi*. Guédron drew the admiration of the intellectuals Giovanni Battista Doni, Marin Mersenne and Bénigne de Bacilly for his work as a singer, composer and teacher. His *airs de cour* – of which around 200 survive – were often included in the ballets danced at the French court in the first two decades of the 17th century.

Antoine Boësset (1586/7–1643) grew up in Blois in the Loire Valley and began serving the French court in the first decade of the 17th century. His talents were recognised as early as 1613, when he married the first-born daughter of Pierre Guédron who, upon his appointment as *Surintendant de la musique de la Chambre du roi*, offered him the role of *Maître des enfants de la musique de la chambre*. He slowly became Louis XIII's favourite musician. We know over 200 of his *airs de cour*, often written for entertainment at court, such as the royal ballets. According to Charles de Saint-Évremond, composer Luigi Rossi (1597/8–1653) enjoyed Boësset's *airs* during his stay in France.

Étienne Moulinié (1599–1676) was originally from Minervois in the Languedoc region of France, and moved to Paris in 1624 thanks to his brother Antoine (died 1655), who was a singer at the court. In 1627, Moulinié was appointed *Intendant de la musique* for Louis XIII's brother Gaston, Duke of Orléans, and was renowned both for his four- and five-part *airs de cour* and for those written for solo voice with instrumental accompaniment. Moulinié's polyphonic compositions were printed between 1625 and 1639, before appearing in a late collection in 1668. His pieces for solo voice and lute or guitar tablature were published in five books, released between 1624 and 1635. As well as pieces in French, he also wrote works in Spanish and Italian.

Michel Lambert (1610-1696) was born in Champigny-sur-Veude in central France, and received his musical education as a chorister in the choir of Gaston, Duke of Orléans, giving him close links with Moulinié. His education – as he himself noted – owed a lot to the teaching of Pierre de Nyert, an important court official and eminent performer of the *air de cour*. Lambert first made a name for himself as a singer, composer and singing teacher in 1640s Paris, as a protégé of Cardinal Richelieu, Nicolas Fouquet, Gaston, Duke of Orléans and Mademoiselle de Montpensier. His name was then associated with the *salons précieux* and figures like Mademoiselle de Rambouillet and Mademoiselle de Scudéry. In 1641 Lambert married a singer, Gabrielle Dupuy. Years later his daughter Madeleine would go on to marry Jean-Baptiste Lully, a musician who learned the secrets of the French style directly from his father-in-law. In 1661, Lambert was appointed *Maître de la musique de la Chambre du roi*, a position he held until his death. He was praised by many of his contemporaries, including Anne de La Barre, Pierre Perrin and Le Cerf de La Viéville, as one of the greatest musicians of his era.

At the time, a musician's importance was not derived solely from the number of compositions they had published. Henry de Bailly – who Marin Mersenne called “the Orpheus of our century”, and who was active at the French court from 1601, during the reign of Henry IV and Louis XIII – is a case in point. During his years at court, he was *Valet de chambre du roi* and *Maître joueur de luth*. Only a very limited number of Bailly's compositions survive, but his qualities and his importance at court are underlined by a story told by a doctor, who noted that as a child Louis XIII loved falling to sleep to the sound of the *airs de cour* Bailly sung to him.

No doubt the monarch would have been equally captivated by the mellow voice of Philippe Jaroussky, who sings this repertoire so beautifully.

Alessio Ruffatti

Translation: Ian Mansbridge



Doron Sherwin



Josep Maria Martí Duran



Jesús Merino Ruiz



Flora Papadopoulos



Rodney Prada



David Mayoral

Passacalle de la Follie

Fragments d'un discours musical amoureux

Cet enregistrement est centré sur un genre musical conçu pour la cour de France à la fin du XVI^e siècle. Il s'agit d'un art subtil et raffiné, cultivé au XVII^e dans les salons de la noblesse, qui brode un thème incontournable dans la société de cour de l'époque : l'amour.

La première moitié du XVII^e siècle est une période très turbulente dans l'histoire de la France et du reste de l'Europe. Après l'assassinat d'Henri III (1551-1589), Henri IV (1553-1610) subit le même sort, ouvrant la succession au trône à son fils aîné, âgé de neuf ans, Louis XIII (1601-1643). Un de ses frères, Gaston d'Orléans (1608-1660), tente à plusieurs reprises de le renverser, en vain. L'État est fragile, aussi parce le monarque arrive au pouvoir après une période de régence durant laquelle les affaires ont été menées sous la conduite de sa mère, Marie de Médicis - de la même manière, Anne d'Autriche assurera la régence lorsque le jeune Louis XIV (1638-1715), fils de Louis XIII, accédera à son tour au trône. Les protagonistes de cette période mouvementée sont également de grands amateurs d'art. Louis XIII peint, compose, joue de la guitare, et a une passion pour la danse. Gaston d'Orléans a un groupe de chanteurs et tout un orchestre à son service.

Un genre élégiaque

Dans cette période très troublée, la cour de France et les salons aristocratiques sont les lieux d'un épanouissement artistique extraordinaire. On assiste à l'avènement de l'air de cour et au déferlement d'une véritable passion pour le luth et d'autres instruments de chambre. Dans les salons précieux se retrouvent représentants de la noblesse, serviteurs de l'État, magistrats, hommes et femmes de lettres et artistes qui oublient les soucis de la politique et les guerres pour pratiquer un art de la conversation nourri de raffinement, de courtoisie et de civilité. La poésie amoureuse en vogue et les textes mis en musique permettent à l'aristocratie de goûter le bonheur comme si elle se trouvait réfugiée sur une île, loin des tensions politiques et religieuses qui secouent le pays. Un poète anonyme le souligne : « *Nos esprits libres et contents / Vivent en ces doux passe-temps* ». L'unique perturbateur, la seule menace, pour les protagonistes du *Ballet de la Reine* (1609) où figure cet air, est le dieu Amour qui embrase le cœur des amants jusqu'à les rendre fous.

Le vocable « air de cour » apparaît pour la première fois dans le titre d'un recueil d'Adrian Le Roy paru en 1571, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*. Il renvoie à un genre qui sera prisé jusqu'aux premières années de règne de Louis XIV et qui se présente au départ comme une polyphonie à quatre ou cinq voix de style souvent vertical et strophique, offrant ainsi un pendant à la complexité de la chanson polyphonique qui avait dominé la musique profane française jusque-là. La forme originelle à plusieurs voix est soumise par la suite à diverses métamorphoses qui donnent à ce répertoire des atours toujours changeants. L'air de cour en vient ainsi tout naturellement à être confié à une voix seule accompagnée de l'instrument prisé de l'époque, le luth. La même partition peut cependant être transcrite pour luth seul, deux luths, mandore ou autres ensembles instrumentaux. Ces airs sont le miroir de l'atmosphère intime des salons aristocratiques, mais ils figurent également fréquemment dans les ballets de cour contemporains.

L'air de cour, qui se distingue par son intelligibilité, est une déclamation musicale qui se présente comme une amplification et une ornementation de la parole. La musique s'avère en somme un outil rhétorique puissant et fondamental pour la représentation de l'aristocratie. Ce n'est pas un hasard si les plus grands compositeurs et interprètes occupent à la cour des positions qui n'ont de prime abord rien à voir avec la musique. Par exemple, Antoine Boësset est nommé en 1620 secrétaire de la Chambre du roi et par la suite conseiller et maître d'hôtel ordinaire de Sa Majesté. Pierre de Nyert, premier valet de la garde-robe puis premier valet de la Chambre du roi, est l'un des interprètes les plus célèbres de ce style qui sera transmis à Michel Lambert.

Le thème dominant de la littérature qui émeut les « ruelles » des dames de qualité est l'amour, décliné en un style simple et raffiné nourri de classicisme antique. La littérature élégiaque est redevable à Ovide et depuis la Renaissance se réapproprie l'élégance de sa poésie. La littérature amoureuse, de l'Antiquité romaine jusqu'à l'âge moderne, se tinte souvent d'une connotation érotique, filtrée cependant par un vocabulaire subtilement allusif. Ses protagonistes sont de tendres amants qui goûtent aux plaisirs amoureux avec simplicité et ingénuité dans une atmosphère pastorale verdoyante, comme par exemple dans l'air de Guédron « *Aux plaisirs, aux délices, bergères* ». L'apathie des héros élégiaques qui inonde la poésie ovidienne prend dans le XVII^e français les atours de cette tendresse si chère à Madeleine de Scudéry.

Le regain d'intérêt pour la poésie d'Ovide vaut non seulement pour les *Métamorphoses* car l'on s'intéresse aussi, et c'est nouveau, aux *Amours* et aux *Héroïdes*, piliers de la littérature érotique romaine. La lecture allégorique, typique du Moyen-Âge, du poète romain fait place progressivement à une attention portée à l'expression des affects et des passions, qui se retrouve dans la poésie galante raffinée des cours européennes de la fin de la Renaissance.

Dans cet enregistrement, nous trouvons de nombreux exemples de thèmes et variations, une des pierres angulaires du nouveau style instrumental soliste de l'époque. C'est également sur ce principe de la variation que reposent les *Héroïdes*, un recueil de lamentations amoureuses de diverses héroïnes, nourries de figures rhétoriques reprises et variées d'un texte à l'autre. La récurrence, dans le répertoire instrumental baroque, de variations sur basse obstinée rappelle l'obsession amoureuse de la littérature élégiaque d'Ovide, qui consume inévitablement les forces des héroïnes abandonnées. La substance littéraire qui nourrit les *Héroïdes* est aussi celle qui inspire le célèbre thème de *La follia*, l'un des plus connus du répertoire baroque qui s'appuie par ailleurs sur l'une des figures rhétoriques les plus courantes de la poésie élégiaque. Dans celle-ci sont décrits les effets de l'amour qui, dans la conception de l'Antiquité, enflamme les cœurs des jeunes gens, déstabilise leur caractère et les plonge dans un état d'infirmité mentale nommé « mélancolie ».

Le même thème est traité dans le texte *Yo soy la locura* (« Je suis la folie »), un morceau intégré dans le *Ballet de la folie* représenté pour la première fois en 1614 à la cour de France. Le poète nous conduit par la main pour un voyage dans ce monde élégiaque qui fascinait tellement les cours européennes de l'époque. Dans l'Antiquité, l'amour est conçu comme une passion qui réunit paradoxalement le plaisir, la douleur et la maladie, une conception très semblable à celle exprimée de manière légère et ironique dans le *Yo soy la locura*, mis en musique par Henry de Bailly. Observons, pour compléter le tableau, que la *Plainte* de Louis de Caix d'Hervelois se nourrit elle aussi de la passion de l'époque pour les *Héroïdes* d'Ovide.

La fascination pour un érotisme raffiné et léger qui envahit la littérature romaine à l'époque d'Ovide et renaît à l'âge moderne se retrouve également dans des textes d'œuvres musicales où les protagonistes sont des volatiles, comme dans le *Concert de différents oyseaux* où le sujet, inévitablement, est l'amour. Ce morceau, mis en musique par Estienne Moulinié, figure dans le *Ballet du monde renversé* de 1624.

Dans le prolongement de cette réflexion, un autre pont peut être jeté entre musique vocale et pièces instrumentales : à l'écoute du présent programme, on retrouve en effet les affects suaves et amoureux des airs de cour dans la délicatesse qui caractérisent les danses instrumentales. Leur esthétique commune est le style galant qui a fasciné la cour de France du début du XVII^e siècle jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Un regard international

Les tumultes politiques qui secouent la France de l'époque place ce pays en opposition avec le reste de l'Europe, comme le reflètent de nombreux témoignages historiques et littéraires. Soumise à une nécessité impérieuse de centraliser l'État, la France cherche son identité, ce qui ne l'empêche pas de nourrir une curiosité intellectuelle et musicale qui dépasse les frontières nationales.

Dès sa naissance, l'air de cour se développe avec le regard tourné vers le reste de l'Europe. En témoigne la publication, dès 1576 et 1578, des *Livres d'airs à quatre parties* de Fabrice Marin Caietain, un musicien d'origine italienne. Le climat international est favorisé par la présence à la cour de Marie de Médicis et plus tard d'Anne d'Autriche. On sait en outre que Giulio Caccini est l'hôte de la cour de France dans la première décennie du XVII^e siècle, après avoir été à l'automne 1600 l'un des protagonistes des festivités organisées à Florence pour le mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV. Dans ce contexte d'intenses échanges culturels, il ne faut pas sous-évaluer non plus la présence à Paris, dans les premières décennies du XVII^e, du poète Giovanni Battista Marino, alias Cavalier Marin.

Pendant tout le XVII^e siècle, les compositeurs français comme Étienne Moulinié, Henry de Bailly, Gabriel Bataille et plus tard Jean-Baptiste Lully sont recherchés pour leur capacité à mettre en musique non seulement des textes français, mais aussi des paroles italiennes, espagnoles et occitanes. La cour fait également grand cas des interprètes étrangers. Outre les musiciens italiens fort appréciés qui servent le roi aux côtés de Caccini, on peut évoquer le cas intéressant d'Isabel de la Camere, une cantatrice espagnole particulièrement appréciée par Marie de Médicis lors d'un de ses passages à la cour.

L'air de cour connaît un succès significatif également hors de France. Par exemple l'air de Pierre Guédron *Est-ce mars*, après avoir fait l'objet d'une transcription instrumentale intitulée *French tune*, est utilisé comme thème pour diverses séries de variations de compositeurs néerlandais ou germaniques comme Van Eyck, Scheidt et Sweelinck.

Les principaux auteurs d'airs de cour

Les principaux auteurs des airs de cour qui nous sont parvenus, Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié et Michel Lambert, figurent tous dans cet enregistrement. Leur carrière se croisent souvent à la faveur de relations pédagogiques ou familiales. Pierre Guédron (v. 1570-v. 1620), né à Châteaudun, figure en 1583 dans l'ensemble vocal du Louis II de Lorraine, cardinal de Guise, où il « chante la haute-contre fort bien ». À la cour, il est professeur de chant, compositeur, puis surintendant de la musique de la Chambre du roi. Il est admiré par G. B. Doni, M. Mersenne et B. de Bacilly, autant comme chanteur que comme compositeur et professeur. Ses airs de cour, dont environ deux cents ont survécu, apparaissent souvent dans les ballets dansés à la cour durant les années 1600-1620.

Antoine Boësset (1586/7-1643), originaire de Blois, est au service de la cour dès la première décennie du XVII^e siècle. Ses talents sont reconnus à partir de 1613, date de son mariage avec la fille aînée de Pierre Guédron, lequel, à peine nommé surintendant de la musique de la Chambre du roi, lui offre le poste de Maître des enfants de la musique de la Chambre. À la cour, il devient le musicien favori de Louis XIII. Nous sont parvenus plus de deux cents airs de cour de sa plume, morceaux qui furent souvent intégrés dans des divertissements de cour comme les ballets royaux. D'après les écrits de Saint-Evremond, Luigi Rossi (1597/8-1653) manifesta son goût pour les airs de Boësset durant son séjour en France.

Étienne Moulinié (1599-1676), originaire du Minervois, monte à Paris en 1624. C'est son frère Antoine (mort en 1655), chantre au service de la cour, qui l'a fait venir. En 1627, il est nommé Intendant de la musique du frère de Louis XIII, Gaston d'Orléans. Ses airs de cour sont appréciés, autant ceux à quatre ou cinq voix que ceux pour voix soliste et accompagnement instrumental. Ses partitions polyphoniques, imprimées entre 1625 et 1639, seront réunies dans un recueil en 1668. Celles pour voix soliste et tablature de luth ou de guitare sont publiées en cinq livres entre 1624 et 1635. Moulinié n'a pas seulement mis en musique des vers français, mais aussi des textes espagnols et italiens.

Michel Lambert (1610-1696), né à Champigny-sur-Veude (Indre-et-Loire), est formé comme enfant de chœur à la chapelle de Gaston d'Orléans. Il évolue donc dans une sphère où il est proche de Moulinié. De son propre aveu, il devait beaucoup à son maître Pierre de Nyert, remarquable interprète de l'air de cour qui avait par ailleurs d'importantes fonctions à la cour. Protégé de Richelieu, Nicolas Fouquet, Gaston d'Orléans et de la duchesse de Montpensier, il commence à se faire connaître dans les années 1640 comme chanteur, compositeur et professeur de chant. Son nom est ensuite associé aux cercles précieux et à des personnalités comme la marquise de Rambouillet et Madeleine de Scudéry. En 1641, il épouse une chanteuse, Gabrielle Dupuy. Une vingtaine d'années plus tard, sa fille Madeleine s'unira à Jean-Baptiste Lully, qui apprendra de son beau-père les secrets du style musical français. En 1661, Lambert est nommé maître de la musique de la Chambre du roi, charge qu'il conservera jusqu'à sa mort. Il est considéré par de nombreux de ses contemporains, notamment Anne de La Barre, Pierre Perrin et Le Cerf de La Viéville, comme l'un des plus grands musiciens de son temps.

L'importance d'un musicien de l'époque ne se mesure pas uniquement à ses œuvres publiées. Le cas de Henry de Bailly - « l'Orphée de notre siècle », selon Marin Mersenne - en est un exemple éloquent. À partir de 1601, d'abord sous le règne de Henri IV puis sous celui de Louis XIII, il est employé à la cour comme valet de chambre du roi et maître joueur de luth. Les œuvres de sa plume qui nous sont parvenues forment un corpus très limité, mais sa qualité de musicien et son importance à la cour sont soulignées par le récit d'un médecin qui racontait que dans son enfance Louis XIII aimait s'endormir en écoutant Bailly jouer des airs de cour.

Il est probable que la voix suave de Philippe Jaroussky, qui chante ce répertoire merveilleusement, aurait tout autant fasciné le souverain.

Alessio Ruffatti

Traduction : Daniel Fesquet



Passacalle de la Follie

Fragmente eines amourösen musikalischen Diskurses

Im Mittelpunkt dieser Aufnahme steht die Kammermusik, die an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert für den französischen Hof geschrieben wurde. Diese stellt eine raffiniert-feine, in den Salons der Epoche aufgeführte Kunst dar, welche sich einem für die höfische Gesellschaft ihrer Zeit unausweichlichen Thema widmet: der Liebe.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist in politischer Hinsicht eine für Frankreich und das übrige Europa äußerst turbulente Zeit. Nach der Ermordung Heinrich III. (1551-1589), ereilt auch Heinrich IV. (1553-1610) das gleiche Schicksal, was die Thronfolge seines neun Jahre alten Sohnes Ludwig XIII. (1601-1643) einleitet. Einer seiner Brüder, Gaston de Bourbon (1608-1660) versucht mehrmals erfolglos, die Macht des Bruders zu brechen. In diesem Kontext ist der Staat auch deswegen fragiler, weil sowohl Ludwig XIII. als auch sein Sohn Ludwig XIV. (1638-1715) nach der Regentschaft ihrer jeweiligen königlichen Mutter, Maria de' Medici bzw. Anna von Österreich, an die Macht kommen. Dabei waren dieselben Protagonisten dieser blutigen Zeit auch große Kunstliebhaber. Ludwig XIII. malte, war Komponist, spielte Gitarre und hatte eine Leidenschaft für Tanz, und Gaston de Bourbon verfügte über eine Gruppe von Sängern und ein ganzes Orchester.

Eine elegische Gattung

In dieser äußerst unruhigen Zeit sind der französische Hof und die Salons der Aristokraten die Hauptakteure einer außergewöhnlichen künstlerischen Blüte, die zur Entstehung des Air de Cour im Vokalbereich und zu einer wahren Leidenschaft für die Laute und andere Kammermusikinstrumente führt. In den präziösen Salons treffen wir auf Mitglieder der Aristokratie, Staatsdiener, Richter, Literaten und Künstler, die die politischen und kriegerischen Spannungen vergessen, um die von Raffinesse, Angemessenheit und Zivilisiertheit bestimmte Kunst der Konversation zu pflegen. Die Liebeslyrik, welche die zeitgenössischen Musiktexte dominiert, ermöglichte den Mitgliedern der Eliten, den Königshof wie eine Insel der Glückseligen zu erleben, während sie von den politischen und religiösen, Frankreich mit Blut überziehenden Spannungen der Zeit bewahrt werden. Tatsächlich erinnert sich ein anonymes Dichters an sie: *Nos esprits libres et contents / Vivent en ces doux passe-temps* (Unser freier und glücklicher Geist/geht diesen süßen Zeitvertreiben nach). Das einzige Element, das die Heldinnen und Helden des *Ballet de la Reine* (1609), in dem diese Arie aufgeführt wird, stört und bedroht, ist gerade der Gott der Liebe, der die Seelen der Liebenden verbrennt und in den Wahnsinn treibt.

Der Begriff Air de Cour taucht zum ersten Mal in Adrian Le Roys *Livre d'airs de cour miz sur le luth* von 1571 auf, und diese Gattung ist bis in die ersten Jahre der Herrschaft Ludwigs XIV. erfolgreich. Am Anfang bestehen die Stücke der Gattung aus vier oder fünf Stimmen, sind oft homophon und in Stophenform angelegt und bieten damit eine Alternative zur Komplexität der polyphonen Chansons, die bis dahin den französischen weltlichen Stil dominiert hatten. Die ursprüngliche Form mit mehreren Stimmen durchläuft darauf bereitwillig Veränderungen, die dem Repertoire ein ständig wechselndes Aussehen verleihen. Das Air de Cour wird ganz selbstverständlich auch für Solostimme, in Begleitung des damaligen Lieblingsinstruments, der Laute, ausgeführt. Dieselben Noten können jedoch für Sololaute, zwei Lauten, Mandora und andere Instrumentalensembles transkribiert werden. Diese Musikstücke bringen die exklusive Atmosphäre der aristokratischen *chambres* zum Ausdruck, werden aber auch regelmäßig in zeitgenössische Hofballette eingefügt.

Die Eingängigkeit des Stils des Air de Cour kann als Beispiel musikalischen Vortrags gelten, der seinen Interpreten eine Form der Verstärkung und Verzierung von Wörtern ermöglicht. Kurz gesagt ist die Musik ein mächtiges rhetorisches Werkzeug und stellt ein grundlegendes Element für die Selbstdarstellung der Eliten dar. Es ist kein Zufall, dass ihre größten Komponisten und Interpreten bei Hofe manchmal Positionen einnehmen, die auf den ersten Blick nichts mit Musik zu tun haben. Zum Beispiel wird Antoine Boësset 1620 zum königlichen *Secrétaire de la Chambre* und später zum *Conseiller et maître d'hôtel ordinaire de Sa Majesté* ernannt. Pierre de Nyert, *Premier Valet de la garde-robe* und später *Premier Valet de la Chambre du roi*, ist einer der berühmtesten Interpreten dieses Stils, den er später an Michel Lambert weitergeben wird.

Das Thema der Literatur, welches die *ruelles* lebendig macht, ist die Liebe, die in einem einfachen und zugleich exquisiten, klassisch geprägten Stil auftritt. Die zeitgenössische elegische Literatur geht auf die Muster Ovids zurück und erscheint zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert wieder in der galanten Art und Weise seiner Poesie. Die Liebesdichtung enthält von der Zeit des Augustus bis zur Moderne oft erotische Bezüge, die jedoch von einem auf subtile Weise anspielungsreichen Vokabular durchdrungen sind. Ihre Protagonisten sind zärtlich Liebende, die in einer grünen Schäferidylle einfach und naiv Liebesfreuden genießen: wie in Guédrons *Air Aux plaisirs, aux délices, bergères*. Die Sanftheit der elegischen Helden, die Ovids Poesie füllen, nimmt im 17. Jahrhundert in Frankreich den Charakter von Zärtlichkeit an, welche etwa Madeleine de Scudéry so sehr am Herzen lag.

Das erneute Interesse an der Poetik Ovids ist dadurch charakterisiert, dass nicht nur die *Metamorphosen* in den Blick genommen werden, sondern es gibt ein neues Interesse an den *Amori* und den *Heroides*, den tragenden Säulen der römischen erotischen Literatur. Die allegorische, für die mittelalterliche Rezeption von Ovids Werk typische Lesart weicht nach und nach dem Interesse an einem Ausdruck von Affekten und Leidenschaften, die zu Ende der Renaissance in der raffinierten galanten Poesie der europäischen Höfe zu finden sind.

In dieser Aufnahme finden wir etwa zahlreiche Beispiele für das Tema con variazioni, welches für den in der Epoche neuen solistischen Instrumentalstil mit von grundlegender Bedeutung war. Dieses ist auch das konstitutive Prinzip in Ovids *Heroides*, einer Briefsammlung mit Klagen von Frauen, in denen rhetorischen Figuren verwoben sind, die von Text zu Text aufgegriffen und variiert werden. Das ständige Wiederkehren der Variationen über einem Basso Ostinato erinnert hinsichtlich der Instrumentierung an die Liebesbesessenheit, die in der elegischen Literatur die Seelen von Ovids verlassenen Heldinnen unweigerlich verzehrt. Die literarischen Ideen, die den *Heroides* zugrunde liegen, sind auch diejenigen, die das berühmte Thema von *La follia* inspirierten, eine der bekanntesten Kompositionen des Barockrepertoires, die sich auf eines der geläufigsten rhetorischen Stilmittel der elegischen Poesie stützt. Darin werden die Auswirkungen der Liebe beschrieben, die nach klassischer Auffassung die Herzen junger Menschen entzündet, sie einen labilen Charakter annehmen lässt und in einen seelischen Krankheitszustand versetzt, der auch Melancholie genannt wird.

Das gleiche Thema behandelt der Text von *Yo soy la locura*, einem Stück, welches in das 1614 am Hof uraufgeführte *Ballet de la folie* eingefügt wurde. Der Dichter nimmt uns an der Hand auf eine Reise in die elegische Welt, welche die europäischen Höfe dieser Zeit so faszinierte. Im klassischen Zusammenhang wird die Liebe als eine Leidenschaft betrachtet, die paradoxer Weise Lust, Schmerz und Krankheit miteinander verbindet, eine Sichtweise, die derjenigen sehr ähnlich ist, die in dem von Henry de Bailly gesungenen Text auf leichte und ironische Weise zum Ausdruck kommt. Wenn man diesen Gedankengang weiterführt, kann man feststellen, dass auch die *Plainte* von Louis de Caix d'Hervelois aus der Leidenschaft der Zeitgenossen für Ovids *Heroides* hervorgegangen ist.

Die Besessenheit von einer raffinierten, leichten Erotik, die die römische Literatur im Zeitalter von Augustus und ihre Rezeption in der Moderne durchzieht, ist auch präsent, wenn die Protagonisten der Musiktexte wie im *Concert de différents oyseaux* Vögel sind: Das unausweichliche Thema ist immer die Liebe. Dieses von Moulinié vertonte Stück wurde in das *Ballet du monde renversé* von 1624 aufgenommen.

Setzt man diese Überlegung fort, kann eine weitere Brücke zwischen Vokal- und Instrumentalmusik in dieser Sammlung geschlagen werden. Beim Hören der amourös-süßen Liebesbezeugungen, die die *Airs de Cour* begleiten, fühlt man dem gleichen zarten Geschmack der auf dieser Aufnahme befindlichen Tanzsätze und *pièces de caractère* nach. Die Ästhetik, die sie verbindet, ist der galante Stil, der den französischen Hof vom frühen 17. Jahrhundert bis zum Ende des *Ancien Régime* fasziniert hat.

Ein internationaler Blick

Die politischen Spannungen, die den französischen Hof zu dieser Zeit prägen, schaffen einen kulturellen Kontrast zwischen Frankreich und dem übrigen Europa, der in zahlreichen historischen und literarischen Zeugnissen nachhallt. Diese Suche nach Identität, die mit der dringenden Notwendigkeit den Staat zu zentralisieren einhergeht, ist allerdings mit einer intellektuellen und musikalischen Neugier verbunden, die weit über die nationalen Grenzen hinausreicht.

Tatsächlich entwickelt sich das Air de Cour von Anfang an mit Blick auf die Kunst und die Künstler im übrigen Europa. So werden beispielsweise in den Jahren 1576 und 1578 die *Livres d'airs à quatre parties* von Fabrice Marin Caietain, einem Musiker italienischer Herkunft, gedruckt. Das internationale Klima wird zudem durch die Gegenwart der Königinnen Maria dei Medici und Anna von Österreich begünstigt. Es ist auch bekannt, dass Giulio Caccini im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts am französischen Hof zu Gast war, nachdem er bei den Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit Heinrich IV. im Herbst 1600 in Florenz zu den Hauptakteuren gehört hatte. In diesem Kontext fruchtbaren kulturellen Austauschs sollte daher die Präsenz von Giovanni Battista Marino in Paris in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nicht unterschätzt werden.

Französische Komponisten wie Étienne Moulinié, Henry de Bailly, Gabriel Bataille und späterhin Jean-Baptiste Lully sind im ganzen 17. Jahrhundert nicht nur wegen ihrer Fähigkeit gefragt, französische Texte zu vertonen, sondern weil sie auch italienischen, spanischen und okzitanischen Liedtexten Musik unterlegen. Am Hof besteht auch durchgängig ein Interesse an nicht-französischen Sängern. Neben der Wertschätzung für die Musiker, die neben Caccini am Hof beschäftigt sind, ist es interessant, an den Fall von Isabel de la Camere zu erinnern, einer spanischen Sängerin, die von Maria de' Medici bei einem ihrer Besuche dort besonders geschätzt wurde.

Das Air de Cour ist darüber hinaus auch außerhalb Frankreichs auf besondere Weise erfolgreich. Zum Beispiel wird das für Instrument umgeschriebene und als „French tune“ bekannte Air *Est-ce mars* von Guédron als Thema verwendet und später von nordeuropäischen Komponisten wie Van Eyck, Scheidt oder Sweelinck variiert.

Die Protagonisten dieser Musikepoche

Die bedeutendsten Komponisten, von denen uns *Airs de Cour* überliefert sind, befinden sich alle in dieser Aufnahme: Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié und Michel Lambert. Oft kreuzen sich die Laufbahnen dieser Musiker auf Grund pädagogischer oder familiärer Beziehungen. Pierre Guédron (ca. 1570-ca. 1620) wurde in Châteaud geboren und stand 1583 bei dem Kardinal Louis II. de Lorraine-Guise als Sänger im Dienst, wo er den „haute-contre“ (hohe Variante der Tenorstimme) hervorragend sang („*chanta la haute-contre fort bien*“). Am Hof war er Gesangslehrer, Komponist und schließlich *Surintendant de la musique de la Chambre du roi*. Guédron war bei G. B. Doni, M. Mersenne und B. de Bacilly als Sänger, Komponist und Lehrer geschätzt. Seine *Airs de Cour* - etwa 200 sind erhalten geblieben - finden sich häufig in den Balletten, die am französischen Hof in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhundert aufgeführt wurden.

Der aus Blois stammende Antoine Boësset (1586/7-1643) stand seit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts im Dienst des französischen Hofes. Seine Talente wurden ab 1613 anerkannt, als er die älteste Tochter von Pierre Guédron heiratete, der ihm, nachdem er gerade *Surintendant de la musique de la Chambre du roi* geworden war, die Stelle eines *Maître des enfants de la musique de la chambre* anbot. Im Laufe der Jahre am Hof wurde er der Lieblingsmusiker Ludwigs XIII. Heute sind von diesem Komponisten mehr als 200 *Airs de Cour* bekannt, Stücke, die wie die königlichen Ballette oft in die höfischen *Divertimenti* eingefügt wurden. Laut Saint-Evremond lernte Luigi Rossi (1597/8-1653) während seines Aufenthalts in Frankreich, die Arien von Boësset zu schätzen.

Étienne Moulinié (1599-1676) stammt aus Minervois im Languedoc und kam 1624 dank seines Bruders Antoine (gest. 1655), eines Sängers im Dienst des Hofes, nach Paris. 1627 wurde er als *Intendant de la musique* an den Hof von Gaston de Bourbon, dem Bruder Ludwigs XIII., berufen und war sowohl wegen seiner *Airs de Cour* für vier und fünf Stimmen als auch wegen denen für Solostimme mit Instrumentalbegleitung geschätzt. Mouliniés polyphone Kompositionen wurden zwischen 1625 und 1639 gedruckt und erschienen außerdem in einer späten Sammlung von 1668. Die fünf Bücher mit Stücken für Solostimme und Laute - das dritte auch mit Gitarrentabulatur - kamen zwischen 1624 und 1635 in Druck. Das Werk dieses Komponisten umfasst nicht nur Stücke in französischer, sondern auch in spanischer und italienischer Sprache.

Michel Lambert (1610-1696) wurde in Champigny-sur-Veude geboren und in der Kapelle von Gaston de Bourbon zum Chorknaben ausgebildet. Er ist also ein Musiker, der Moulinié sehr nahe steht. Außerdem verdankt er seine Ausbildung - nach eigener Aussage - zu einem großen Teil dem Unterricht von Pierre de Nyert, einem bedeutenden Hofbeamten und ausgezeichneten Interpreten des Air de Cour. Lambert begann sich in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts in Pariser Kreisen als Sänger, Komponist und Gesangslehrer einen Namen zu machen und wurde von Richelieu, Fouquet, Gaston de Bourbon und Mademoiselle de Montpensier gefördert. Sein Name erschien darauf im Umfeld der Kreise der *précieux* und dem von Persönlichkeiten wie Madame de Rambouillet und Mademoiselle de Scudéry. 1641 heiratete Lambert die Sängerin Gabrielle Dupuy. Etwa 20 Jahre später heiratete seine Tochter Madeleine Jean-Baptiste Lully, der die Geheimnisse des französischen Musikstils von seinem Schwiegervater erlernte. 1661 zum *Maître de la musique de la Chambre du roi* ernannt, ein Amt, das er bis zu seinem Tod innehatte, wurde Lambert von vielen Zeitzeugen wie Anne de La Barre, Pierre Perrin und Le Cerf de La Viéville als einer der größten Musiker seiner Zeit gefeiert.

Die Bedeutung eines Musikers hing jedoch seinerzeit nicht nur mit der Veröffentlichung seiner Werke zusammen. Der Fall Henry de Bailly - nach Marin Mersenne „der Orpheus unseres Jahrhunderts“ - ist ein beredtes Beispiel dafür. Dieser Musiker war ab 1601 während der Regierungszeit von Heinrich IV. und Ludwig XIII. am französischen Hof tätig. Im Laufe der Jahre war er *Valet de chambre du roi* und *Maître joueur de luth*. Die Quellen, die wir besitzen, enthalten nur eine sehr begrenzte Anzahl von Baillys Kompositionen, aber die Qualität dieses Musikers und seine Bedeutung bei Hof werden durch die Erzählung eines Arztes bezeugt, derzufolge es Ludwig XIII. als Kind geliebt hätte, beim Einschlafen die von Bailly gespielten Airs de Cour zu hören.

Wahrscheinlich hätte die Stimme Philippe Jarousskys, der dieses Repertoire so wunderschön interpretiert, den Souverän genauso bezaubert.

Alessio Ruffatti

Übersetzung: Matthias Großkloß

Hirtinnen, seid sorgsam mit der Zeit,
nutzt sie für Freuden und Vergnügen,
denn sie vergeht und zerrinnt Stunde um Stunde
und zurück bleibt nur die Wehmut.

Nutzt die schönen Tage eurer Jugend
für die Liebe, die Freuden in den Hainen.

Die Wege und Ebenen sind gesäumt
vom flüchtigen Glitzern der Quellen,
Aurora breitet am Himmel so viele Rosen aus,
wie sie auf Erden blühen sieht.
Nutzt die schönen Tage ...

Man sieht nur Leidenschaft und Tanzen,
man hört nur Singen und Musik,
und selbst der Wind verstummt bei diesen
Wundern und lauscht.
Nutzt die schönen Tage ...

Endlich fühlt diese Schäferin
den Kummer, den ich litt,
mit ihrer einstigen Unbeständigkeit
ist es vorbei in ihren Fesseln.
Wir leben unter dem gleichen Gesetz,
denn sie ist nun mein.

Ich habe diese Furcht verloren,
die ich einst hatte:
Denn Phillis wurde getroffen
vom selben Pfeil, der mich verwundet hat.
Wir leben ...

Meine Leidenschaft hat ihre Liebe erwirkt,
sie macht mich den Göttern gleich,
und die Liebe, die nur in ihren Augen war,
ist nun in ihrem Herzen.
Wir leben ...

1 Aux plaisirs, aux délices, bergères
Il faut être du temps ménagère :
Car il s'écoule et se perd d'heure en heure,
Et le regret seulement en demeure.

À l'amour, aux plaisirs, aux bocages,
Employez les beaux jours de votre âge.

Le cristal fugitif des fontaines
Bordant les chemins et les plaines :
L'Aurore éprend au Ciel autant de roses
Qu'elle en découvre en la terre d'écluses.
À l'amour...

On ne voit que des feux et des danses,
On n'entend que chansons et cadences,
Et le vent même écoutant ces merveilles,
Ferme la bouche et non pas les oreilles.
À l'amour...

2 À la fin cette bergère
Sent les maux que j'ai soufferts,
Et sa foi jadis légère
Perd ce tiltre dans ses fers.
Nous vivons sous même loi
Puisque je la tiens à moi.

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

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

Oh shepherdesses, you should make time
for pleasure and enjoyment;
for time ebbs away hour by hour,
leaving behind only regret.

Spend the best time of your life
enjoying love, pleasure and the woods.

The scurrying sparkle of springs
lines the paths and girds the meadows;
Dawn lights a fire in the heavens like the roses
she reveals in full bloom on earth.
Spend the best time of your life...

You see only fire and dancing;
you hear only songs and ditties,
and, on catching these wonders,
even the wind falls silent, straining to hear.
Spend the best time of your life...

At last this shepherdess
feels the pains that I have suffered,
and her troth once fickle
is no longer so since her enslavement.
We live beneath the same law
since I hold her mine.

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

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

Meine Liebe wurde belohnt,
sie wird keinen Kummer mehr fühlen,
wir haben nur einen Gedanken,
ein Begehren und ein Verlangen.
Wir leben ...

Es darf kein Mitleid erhoffen,
wer voller Kummer
einer strahlenden Schönheit folgt.
So vertreibt es doch, verbannt es,
das verlogene Lächeln,
die lebhaften Blicke
dieser raubgierigen Augen!
Es darf kein Mitleid erhoffen ...

Er hält nichts von Treue,
dieser grausame Undankbare,
der keine Gnade kennt.
Er spottet und lacht
über Wehklagen und Tränen,
dieser stolze Tyrann
voller Täuschung.
Es darf kein Mitleid erhoffen ...

Ich glaube nicht,
dass mein Herz je Trost
in der Liebe finden wird.
Über Wasser und Land
eilt es, voller Verachtung
gegenüber dem grausamen,
treulosen Amor.
Es darf kein Mitleid erhoffen ...

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

3 Non sperì pietà
Chi segue penando,
Serena beltà.
Dia fuga dia bando
Ai risi mentiti,
Ai sguardi vivaci,
Begl'occhi rapaci.
Non sperì...

E privo di fé
L'ingrato crudele,
Che nega mercé,
Di piant'e querele,
Si burla, si ride
Quel fiero tiranno
Si pieno d'inganno.
Non sperì...

Non credo, mio cor!
Amando trovare
Merced'in amor.
Per Terra, e per Mare
S'encorra veloce
Sprezzando Cupido
Crudel e infido.
Non sperì...

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

Hope not for reprieve,
you who, languishing,
pursue radiant beauty!
Banish them, chase them away,
those deceitful little giggles,
those scintillating glances,
those predatory eyes!
Hope not for reprieve...

Perfidious is he,
that cruel ingrate
who shows no mercy.
Sneeringly, he mocks
complaints and tears,
that proud tyrant,
full of guile and deceit.
Hope not for reprieve...

That my loving heart
will find any solace
in love is vain hope.
Let it hastily flee
over land, over sea,
spurning Cupid,
deceitful and cruel.
Hope not for reprieve...

Il espère en vain la pitié,
celui qui poursuit avec peine
la suprême beauté.
Fuyez, bannissez
les rires mensongers,
les regards vivaces,
beaux yeux rapaces.
Il espère en vain...

Il est perfide,
le cruel ingrat
impitoyable,
il se moque et rit
des pleurs et des plaintes,
ce fier tyran
plein de tromperie.
Il espère en vain...

Je ne crois pas, mon cœur,
pouvoir trouver
un prix dans l'amour.
Que par terre et par mer
il s'enfuit au plus vite,
méprisant Cupidon
cruel et infidèle.
Il espère en vain...

Deine Verachtung bereitet mir Tag für Tag
tausendfachen Kummer,
aber ich liebe mein Schicksal, obwohl es
gnadenlos ist:
Weh mir, wenn ich an meinem Elend so viel
Reize empfinde,
ich würde sterben vor Wonne, wenn ich
glücklicher wäre.

Ich bin die Narrheit,
ich bin es, die allein der Welt
Vergnügen und Wonne
und Zufriedenheit bringt.

Alle verehren meinen Namen,
der eine mehr, der andere weniger,
doch gibt es keinen,
der dabei denkt, er sei verrückt.

Friedliche, finstere Nacht
ohne Mondlicht und ohne Sterne,
verhülle den Tag, der mir Kummer bringt,
in deine dunkelsten Schleier.
Beeile dich Göttin, erhöre mich:
Ich liebe eine Brünette wie dich.

Ich liebe eine Brünette, deren Augen
der ganzen Welt verkünden,
dass, wenn Phoebus den Himmel verlässt
und sich unter den Wogen verbirgt,
so weil er bedauert, sich übertroffen zu sehen
vom süßen Glanz ihrer Schönheit.

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

With each day your rebuffs cause me
a thousand harms,
Still I cherish my fate, though sore is my distress:
When, alas, in my woes, I find so many charms,
Were my joy any greater, I'd die of happiness.

6 Yo soy la locura,
La que sola infundo
Placer y dulzura
Y contento al mundo.
Sirven a mi nombre
Todos mucho o poco
Y no hay hombre
Que piense ser loco.

I am madness,
she who alone brings
pleasure and sweetness
and happiness to the world.
All, more or less,
pay tribute to my name,
yet there is not one
who would think himself mad.

7 Paisible et ténébreuse nuit,
Sans lune et sans étoiles,
Renferme le jour qui me nuit,
Dans tes plus sombres voiles.
Hâte tes pas, déesse, exauce-moi :
J'aime une brune comme toi.
J'aime une brune dont les yeux
Font dire à tout le monde
Que, quand Phébus quitte les cieux,
Pour se cacher sous l'onde
C'est le regret de se voir surmonté
Du doux éclat de leur beauté.

O shadowy and leaden night,
Bereft of moon or starlight,
Enwrap the day that harms me so
Within your blackest mantles.
Hasten your steps, o goddess, heed my prayer:
I love a beauty dark as you.
I love a beauty dark, whose eyes
Make all exclaim who see her
That when bright Phoebus quits the sky
And hides beneath the ocean,
It's out of shame to see himself outdone
By radiant beauty sweet as hers.

Je suis la folie,
Celle qui seule procure
Plaisir et douceur
Et bonheur au monde.
Tous, plus ou moins,
Ils servent mon nom,
Mais il n'y a personne
Qui pense être fou.

Unser freier und glücklicher Geist
geht diesen süßen Zeitvertreibern nach,
durch diese keuschen Freuden
verdrängen wir alle anderen Begehren.

Das Tanzen, die Jagd und die Wälder
machen uns frei von den Gesetzen
und den Qualen, mit denen Amor
die Herzen am Hof betrübt.

Indem wir immer weiterziehn,
verhindern wir, dass dieser Gott
die Pfeile schießen kann,
mit denen er uns treffen will.

So schützen wir uns gegen ihn;
indem wir unsre Tage frei von Kummer leben,
versuchen wir, ihm den Ruhm zu rauben,
uns zu versklaven.

Es ist wahr, solange wir ihm entfliehen,
wird er uns immerfort verfolgen
und indem er uns nach allen Seiten folgt,
dringt er am Ende doch in unsre Augen ein.

Aber das Eis in unsren Herzen
macht seinen Plan zunichte,
denn wenn er glaubt, uns zu entflammen,
lässt sich sein Feuer nicht entfachen.

Am Ufer des klaren Tejo
geht das silberne Mädchen,
das ohne Grund geplagt wird
von Verzweiflung und Eifersucht.

Schöner Fährmann, bereite das Boot vor.

Es tut mir Leid, schönes Mädchen,
es hat einen Schaden.
Bitte bereite das Boot vor,
weh mir, Himmel, ich bin in Tränen aufgelöst,
denn Eifersucht und Liebe bringen mich um.

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

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

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

Ainsi nous défendant de lui,
Et passant nos jours sans ennui,
Nous essayons de lui ravir
La gloire de nous asservir.

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

Car la neige de notre sein
Empêche si bien son dessein,
Qu'alors qu'il nous pense enflammer
Son feu ne se peut allumer.

9 Orilla del claro Tajo
Sale la niña de plata
Que sin razones la llevan
Selos' y desesperada.
Pulidito barquero llega la barca.

Perdona niña hermosa,
Qu'está quebrada.
Llega la barca,
Ay ay Jesús que me anegã mis llãtos
Que celos y amores me quieren matar.

Our minds free and contented
thrive on these sweet diversions
and in such innocent pleasures
they banish all other desires.

The dance, the chase and the woods
exempt us from the rules
and the afflictions that
Love imposes on hearts at Court.

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

Thus, protecting ourselves against him,
and spending our days without care,
we try to rob him of the pride
of making us his slaves.

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

For the snow-whiteness of our breast
impedes so well his purpose
that though he think us to be on fire,
his fire cannot be kindled.

Down by the bright river Tagus
Passes the silvery maiden,
Borne along, jealous and desperate
But without justification.

Draw the boat up, make ready, handsome,
young boatman.

I'm sorry, pretty maiden,
But it is damaged.
Ready the boat, now,
Oh, my dear Lord, for my tears will soon drown me,
For passions and jealousies will be my end.

Au bord du Tage clair
passe la fille d'argent,
jalouse et désespérée,
sans fondement.

Joli batelier, apprête la barque.

Pardon, belle enfant,
car elle est fendue.
Apprête la barque,
hélas, doux Jésus, je me noie dans mes larmes,
l'amour et la jalousie veulent me tuer.

Scharen von Damen und galanten Herren
halten Ausschau,
um zu sehen, ob unter den vielen Menschen
derjenige steht, der ihr Herz geraubt hat.
Schöner Fährmann ...

Als sie ihn am Ufer des Flusses erblickt,
ruft sie den Fährmann eilig herbei,
sie will auf die andere Seite und sich rächen,
denn ihr Verdacht war begründet.
Schöner Fährmann ...

Meine Schäferin ist zärtlich und treu,
doch ach! Ihre Liebe ist nicht wie die meine:
Sie liebt ihre Herde, den Hirtenstab und ihren Hund
und ich kann nichts anderes lieben als sie.

Das Schiff liegt am Strand, bereit zum Auslaufen.
Heda, wer möchte an Bord gehen?

Wer von Liebe entflammt ist,
der komme zur Marine,
dort treibt man ihm seine Leidenschaft aus,
sobald die Segel gehisst sind.
Zum Klang meines Horns
will ich euch öffentlich verkünden:
Heda, wer möchte an Bord gehen?

Wenn die Huldigung
der Liebesgötter
eine beleidigende Forderung ist,
für diejenige, die zur See wollen,
so mögen sie jetzt Mut fassen,
wenn der Ruf ertönt:
Heda, wer möchte an Bord gehen?

Mirando vanlos corrillos
De galanes y de damas
Por ver si entre tanta gente
Estase el que tiene su alma.
Pulidito barquero...

Viole en la margen del río
Y apriessa el barquero llama
Para vengar en su orilla
Su sospecha averiguada.
Pulidito barquero...

10 Ma bergère est tendre et fidèle,
Mais hélas ! Son amour n'égale pas le mien ;
Elle aime son troupeau, sa houlette et son chien,
Et je ne saurais aimer qu'elle.

12 El baxel está en la playa presto para navegar,
Ay ay ay ¿quiẽ se quiere embarcar?

Acudan a la marina
los que fueren del amor,
Para quitarles su ardor,
Pues que la vela se tira.
Al son desta mi bozina
Os quiero yo pregonar:
Ay ay ay ¿quiẽ se quiere embarcar?

En pagar el omenage
a los dioses del amor,
a quien quiere navegar
si se le hará ultrage
solo tenga buen corage
cuando sentirá gridar:
Ay ay ay ¿quiẽ se quiere embarcar?

Ladies and gentlemen gather
Looking around as they wonder
Whether amongst all the people
Might be one holding her heart.
Draw the boat up...

Then on the far bank she saw him.
Quickly she calls to the boatman
To help her cross and take vengeance,
For founded was her suspicion.
Draw the boat up...

My shepherdess is sweet and true,
but ah, her love is not as mine.
She loves her flock, her crook and her dog,
while I can but love her alone.

On the beach the boat is waiting, ready to set sail and go,
Hey hey hey, who wants passage on board?

Let them gather at the harbour,
All those who would run from love,
Cast off its ardour for aye,
Soon as the sail has been hoisted.
To my clarion ship's horn sounding
Let me announce to you all:
Hey hey hey, who wants passage on board?

When the payment of a tribute
to the deities of love
is an insulting demand
of those whose hearts are for sailing,
now at least may they take courage
on hearing the welcome call:
Hey hey hey, who wants passage on board?

Des groupes de messieurs
et de dames la regardent
et se demandent si parmi tous ces gens
se trouve celui qui lui a pris son cœur.
Joli batelier...

Elle le voit sur la rive du fleuve,
et vite, elle appelle le batelier
pour pouvoir traverser et se venger,
car ses soupçons étaient fondés.
Joli batelier...

La nef est sur la plage, prête à appareiller.
Ah ! qui veut embarquer ?

Qu'accourent au port
ceux qui veulent échapper à l'amour ;
ses ardeurs enlevées à jamais,
aussitôt que la voile est hissée.
Au son de ma trompe,
je vous avertirai :
Ah ! qui veut embarquer ?

Si l'hommage
aux dieux de l'amour
cause outrage
à ceux qui veulent naviguer,
qu'ils prennent courage
quand ils entendront crier :
Ah ! qui veut embarquer ?

Aus unsren gefiederten Leibern
erklingen Stimmen, mehr göttlich als menschlich,
die die Sorgen vertreiben
und den Kummer zum Schlummern bringen.

Lasst euch nicht täuschen:
Es wäre seltsam,
wenn Raben und Eulen
wie Engel sängen.

Wir sind verkleidete Götter,
an diesen Ort gelockt von diesen Schönheiten
und unsere Münder seufzen,
weil unsere Herzen entflammt sind.

Endlich gibt die Schönheit, die ich liebe,
mir durch ihre Rückkehr zu verstehen:
Sie will, dass ich sie wiedersehe,
diese Augen, für die ich sterbe,
für die ich vor Liebe sterbe.
Nun, da ich die Schönheit wiedersehe,
die mich entflammt,
verschwinde, mein Kummer, weiche aus
meinem Herzen!

Da der Himmel sieht, dass ihr Fehlen
mir mein ganzes Glück raubt,
belohnt er meine Beharrlichkeit
mit dem Ende meiner grausamen Qual.
Nun, da ich die Schönheit wiedersehe ...

14 Il sort de nos corps emplumés
Des voix plus divines qu'humaines
Qui tiennent les soucis charmés
Et font dormir les peines

Gardez de vous abuser tous
Ce serait chose bien étrange
Si les corbeaux et les hiboux
Chantaient comme des anges

Nous sommes des Dieux déguisés
Qu'en ce lieu ces beautés attirent
Et c'est pour nos cœurs embrasés
Que nos bouches soupirent

16 Enfin la beauté que j'adore
Me fait connaître en son retour
Qu'elle veut que je vois encore
Ces yeux pour qui je meurs,
Pour qui je meurs d'amour ;
Mais puisque je revois la beauté qui m'enflamme

Sortez, mes desplaisirs, ôtez-vous de mon âme.

Le ciel voyant que son absence
M'ôte tout mon contentement
Octroie à ma persévérance
La fin de mon cruel, de mon cruel tourment ;
Mais puisque je revois...

From our feathered breasts issue
voices more heavenly than human,
which charm away cares,
cause sorrows to slumber.

O be not deluded:
'twould be most strange,
did crows and owls
sing like angels!

We are gods in disguise,
drawn to this place by its beauties,
and 'tis for our kindled hearts
that we pour forth our song.

Let the beauty that I adore
finally inform me by her return
that she wants me to see those eyes more often,
those eyes that I die for,
die for out of love.
But now I once more see the beauty that sets me
all ablaze:
go, go grief, go from my heart!

Heaven sees that her absence
robs me of all joy
and awards my perseverance
by putting an end to my awful suffering.
But now I once more see...



Philippe Jaroussky



*Special thanks to
Jean-Michel Verneiges from Festival de Musique de Saint-Michel-en-Thiérache,
Xavier Vandamme from Festival Oude Muziek Utrecht
and Thomas Albert from Musikfest Bremen*

Recorded: 9-12.II.2022, Grande salle, Studio de l'Orchestre national d'Île-de-France, Alfortville
Recording Engineer, Mixing & Mastering: Mireille Faure
Editing: Mireille Faure & Christina Pluhar

Sung text translations (English): Mike Wilcox (1, 3, 10, 16); © Mary Pardoe (2, 6, 8, 14); Ray Granlund (1, 3, 4, 7, 9, 12)

Sung text translations (Français): Daniel Fesquet (3, 12); Pascal Bergerault (6); David Ylla-Somers (9)

Sung text translations (Deutsch): Daniela Wiesendanger

Photography: Michal Nowak

Design & Editorial: WLP London Ltd

A Warner Classics/Erato release,

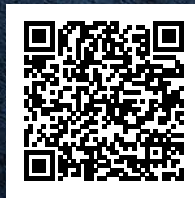
© 2023 Christina Pluhar under exclusive licence to Parlophone Records Limited.

© 2023 Parlophone Records Limited

arpeggiata.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



Access performance videos on the official L'Arpeggiata YouTube channel
@OfficialArpeggiata



