

Les Musiques d'Automne
Festival de musique baroque de St-Genest-Lerpt (Loire en Rhône-Alpes)

Tourné à l'origine, vers l'Orgue et son répertoire - l'église de St-Genest-Lerpt dispose d'un remarquable instrument signé du facteur d'orgues Alain Sals - le festival des Musiques d'Automne élargit vite son champ d'action à la musique baroque vocale et instrumentale. En 2002 il fête son dixième anniversaire, fidèlement soutenu depuis sa création par la Caisse d'Épargne et la Ville de St-Genest-Lerpt. Chaque automne il s'attache notamment à restituer des œuvres rares ou inédites, attentif aux recherches musicologiques des ateliers d'études les plus réputés. L'enregistrement constitue pour le festival un prolongement logique à ces restitutions. C'est le cas pour cet *Apollo e Dafne*, et la re-création des cantates qui l'accompagnent. Enregistrées en l'église de St-Genest-Lerpt en octobre 2001, ce CD marque donc la 3^e coproduction discographique des Musiques d'Automne, festival reconnu aujourd'hui comme un événement culturel majeur en Rhône-Alpes.

Président : Louis Daurat
Directeur artistique : Michel Trémouhac
Contact : BP25 42530 St-Genest-Lerpt
04 77 90 97 70 - www.musiques-automne.com



HAENDEL

Apollo e Dafne

Salomé HALLER, soprano

Jérôme CORREAS, basse et direction

LES PALADINS

« LA FRAÎCHEUR ET LE FEU »

C'est un Haendel de 21 ans qui quitte, à l'automne 1706, sa ville natale de Halle, en Saxe, pour entreprendre le plus beau des voyages : un tour d'Italie qui, de Rome à Venise via Florence et Naples, décidera non de l'homme (plus d'un témoignage nous le décrit alternativement caractériel et vaguement placide, à 23 comme à 65 ans) mais -et considérablement- du compositeur. L'Italie. Patrie rêvée. Terre, aussi, des plus concrètes réalités. Pays de toutes les révolutions musicales et, miracle vrai, terre d'éclosion d'un Palestrina comme d'un Monteverdi. Haendel à son tour y fleurira. Le jeune homme fou d'opéra, mais frustré par un père qui voyait pareille aspiration d'un très mauvais œil, court littéralement (son père décédé) vers l'Italie où il entend bien élargir ses horizons, satisfaire sa curiosité d'artiste et s'imprégner du savoir-faire italien ; ou plutôt *des* savoir-faire, car ces villes (qui, en matière musicale, faisaient les réputations et lançaient les modes, en authentiques témoins du siècle musical) étaient les terreaux de traditions et de styles vocaux extrêmement différents : Rome la spirituelle n'a d'oreilles que pour la riche polyphonie vocale héritée de Palestrina, Florence vit la naissance de l'aria (et par là même, de l'opéra) tandis que Naples, terre de contrastes, brasse techniques et traditions pour proposer une musique unissant raffinement technique et spontanéité de la musique populaire.

Venise, enfin, représentera dans le développement (sinon l'initiation) du jeune Haendel quelque chose comme la découverte de la « couleur », sans laquelle la virtuosité est coquille vide et la voix simple « enveloppe ». Gardons-nous bien, cependant, d'imaginer un jeune chien fou, se livrant nez au vent et la joue rose à toutes ces découvertes : jusqu'à son retour en Allemagne (en 1710), Haendel, en musicien accompli (en bon Saxon, aussi), travaillera sans relâche, étudiant, farfouillant, imitant sans vergogne comme tant d'autres avant (et après) lui et, *in fine*, produisant. On est aujourd'hui légitimement abasourdi de la quantité de travail alors accompli par le jeune homme : deux opéras (dont *Agrippina*, durant une représentation duquel on entendra pour la première fois le célèbre cri : *Viva il caro Sassone !*), trois oratorios dramatiques (parmi lesquels l'italianissime « *Resurrezione* ») et, surtout, vingt duos de chambre avec accompagnement de basse continue et une centaine de cantates, pour une ou plusieurs voix. C'est qu'alors la cantate fait, littéralement, fureur, popularisée par Francesco Gasparini et menée à un inattendu degré d'exigence vocale et technique par Alessandro Scarlatti. Occasion rêvée pour un compositeur d'affûter ses talents dramatiques en faisant, en un sens, du théâtre sans le théâtre, la cantate dite « dramatique » était aussi un réel terrain d'expérimentation musicale ; car le pendant d'une forme assez strictement codifiée (deux ou trois *arie* da capo, précédée chacune d'un petit récitatif) et de la quasi-unicité du thème abordé (les amours potagères de nymphes et de bergers délorés) était la possibilité de sacrifier au bon gré de chaque chanteur, de tirer parti de la diversité de leurs moyens, timbres et couleurs vocales pour décliner toute la palette des sentiments humains, testant sa propre habileté à répondre au texte tout en affinant sa sensibilité musicale.

Œuvres de proportions le plus souvent modestes (avec un chanteur et une basse continue pour tout accompagnement), ces cantates tendent rapidement à s'étoffer (et surtout à Rome, où toute représentation publique d'opéra sera interdite jusqu'en 1709). A tel point qu'on pourra très vite confondre ces cantates avec des sortes d'opéras miniatures...

C'est très évidemment le cas d'*Apollo e Dafne* (HWV 122), sur un texte du Cardinal Benedetto Panfili (l'un des premiers protecteurs italiens de Haendel), lointainement inspiré d'Ovide, probablement composée en grande partie à Naples, durant l'hiver 1708/1709, délaissée puis achevée au retour de Haendel en Allemagne, en 1710. On notera que l'ouverture originale en a été perdue ; aussi Jérôme Corréas a-t-il judicieusement choisi de faire précéder ici l'action de l'ouverture de l'opéra *Rodrigo* (exact contemporain d'*Apollo e Dafne*, puisqu'il a été créé à Florence, en octobre 1707). L'action de notre cantate est édifiante : le dieu Apollon, encore tout auréolé de sa victoire sur un serpent, clame haut et fort que l'Amour et ses flèches ne sauraient se comparer à son arc. Fatale erreur. Il suffira que Daphné apparaisse pour que notre héros se fasse amoureux transi. Mais l'inaccessible nymphe, plus préoccupée d'honneur que de frivolité et résistant farouchement à l'impressionnant arsenal de séduction déployé par le dieu, en est réduite à se métamorphoser en laurier. La morale est sauve et Apollon n'a plus qu'à s'abandonner à la désillusion et au désespoir d'avoir, en quelque sorte, détruit ce qu'il aimait. On peut voir en cette cantate dramatique l'une des plus intéressantes - et des plus ambitieuses - des huit qu'a composé son auteur ; tant par le nombre d'airs *da capo* (huit, à la brièveté expressive, auxquels s'ajoutent deux duos) que par la remarquable acuité psychologique qu'y a mis Haendel, aidé en cela par une instrumentation particulièrement riche en instruments à vents, lui autorisant un lexique émotionnel vaste. Apollon se montre ainsi tour à tour héroïque (*Pende il ben*), tout gonflé d'un mâle orgueil (*Spezza l'arco*), subtilement moqueur (*Come rosa in su la spina*), définitivement libidineux (*Mie piante correte*), pour finir par s'abandonner, face au laurier qu'est devenue Daphné, aux accents pathétiques et troublants d'une plainte éperdue (*Cara pianta*). La nymphe, quant à elle, quitte assez vite la béatitude suspendue de sa merveilleuse sicilienne introductive (*Felicissima quest'alma*) pour se draper dans la dignité outragée (hérissée de subtiles fioritures) de son *Come in ciel benigna stella*. Le duo *Deb, lascia addolcire* offre à Haendel l'occasion rêvée d'ébaucher une théâtralité, un dramatisme certes convenus mais qui, de par leur réelle efficacité, nous font imperceptiblement oublier que nous ne sommes, après tout, que dans un salon ! Cet alliage de simplicité, de maturité, de charme et d'efficacité dramatique est absolument unique sous la plume de Haendel. (1)

Nous ne disposons pas vraiment d'une foule de détails concernant les circonstances exactes de la composition de *Crudel, tiranno amor* (HWV 97), cantate pour soprano, 2 violons, alto et basse continue ; mais une donnée précise peut nous la rendre tout particulièrement attachante : sa probable création le 5 juillet 1721, à Londres, par Margherita Durastanti. Celle-ci fut, à tous égards, la première authentique *prima donna* à avoir collaboré avec

In the autumn of 1706, at the age of twenty-one, Handel left his native Halle in Saxony to visit Italy, a trip that took him from Rome to Venice via Florence and Naples. Contact with Italy had no influence on his character – contemporary accounts, dating from his youth, at twenty-three, and from later in life, at sixty-five, describe him as alternating between moodiness and a vague placidity – but it did considerably affect his art as a composer. Italy was a musician's dream. A land that had witnessed musical revolutions, and miracles in the form of composers such as Palestrina and Monteverdi. And of course, Handel flourished in such an environment.

The young man's passion for opera had been thwarted by a father who frowned on such aspirations. But after the latter's death, Handel literally flew to Italy, aiming to broaden his horizons, satisfy his artistic curiosity and immerse himself in the many facets of Italian art. For Rome, Florence, Naples and Venice – cities where reputations were made and new fashions created, cities that presented a true reflection of the century's music – cultivated very different vocal styles and traditions. Rome, noted for its sacred music, had ears only for the rich vocal polyphony inherited from Palestrina; Florence had seen the birth of the aria (hence of opera), while Naples, a city of contrasts, blended techniques and traditions to produce music combining technical refinement with the spontaneity of popular music. And Venice enabled Handel to discover 'colour' – without which virtuosity is merely an empty shell, and the voice vacant.

We must not imagine, however, that Handel was passive in his attitude, that he merely accepted all these discoveries with the excitement or complacency of youth. Indeed, until his return to Germany (in 1710), Handel, as an accomplished musician (and a good Saxony), worked continuously – studying, searching, shamelessly imitating (like so many others before – and after – him) and finally producing. The amount of work he accomplished in Italy is quite astounding to us today. He composed two operas (including *Agrippina*, during a performance of which the famous cry 'Viva il caro Sassone!' was heard for the first time), three dramatic oratorios (including the very Italian *La Resurrezione*), some twenty chamber duets with continuo, and about a hundred solo and duo cantatas.

For the cantata, popularised by Francesco Gasparini and brought to an amazingly high degree of vocal and technical perfection by Alessandro Scarlatti, was all the rage in Italy at that time. Whilst enabling a composer to practise and perfect his theatrical skills, the so-called 'dramatic' cantata also provided an ideal opportunity for musical experimentation. For although the form was quite strictly codified (two or three da capo arias, each preceded by a short recitative passage) and the subjects almost exclusively Arcadian (a lover expressing thoughts and feelings in a pastoral setting), the musician had the possibility of tailoring his composition to particular singers and using the diversity of their artistic resources, timbres and vocal colours to cover the whole range of

Haendel. Vraie star de l'Italie musicale de 1700, sa collaboration avec lui s'est même avérée d'une exceptionnelle longévité, puisque leur première création commune date de la cantate *Nella stagion che di viole*, en mai 1707, et que leur dernière aura lieu... 27 ans plus tard, en mai 1734, avec la reprise du (modeste) *Pastor fido*... Entre temps, compositeur et prima donna se seront attelés à *La Resurrezione* (1708), *Agrippina* (1709, rôle-titre), *Radamisto* (1720, rôle-titre), *Muzio Scevola* (1721), *Floridante* (1722, auquel on joindra, d'ailleurs, les trois airs de la cantate *Crudel, tiranno amor*), *Ottone* (1723), *Flavio* (1723), et *Deborah* (dans la reprise de 1734). Haendel lui offrira également deux autres cantates dramatiques : *Amarilli vezzosa* et la célèbre *La Lucrezia*, toutes deux créées en 1708 (2). Et enfin, joyau entre tous, le rôle, héroïque et éperdu, de Sesto, lors de la création de *Giulio Cesare* en 1724. *Lucrezia*, *Agrippina*, *Radamisto* et *Sesto*... C'est presque plus qu'il n'en faut pour dresser le portrait vocal, réellement saisissant, d'une virtuose au timbre velouté et rougeoyant (timbre de flamme, a-t-on même dit) que l'on classerait probablement aujourd'hui parmi les mezzos lyriques, le si bémol aigu n'étant notoirement pas sa tasse de thé ; et à laquelle Haendel resta professionnellement attaché aussi souvent que les circonstances le permirent (la cantatrice ayant mis, semble-t-il, plus de feu dans son chant que dans son jeu, embarrassée par un embonpoint qui la faisait surmonner « l'éléphant » par les vénitiens). Faut-il cependant qu'elle ait eu quelque chose comme un *supplément d'âme* (et d'âme dans la voix), pour que l'un des plus grands compositeurs d'Europe, qui avait à sa disposition des Cuzzoni, des Bordoni ou des Senesino, stars absolues de l'époque, ait tenu à faire d'elle l'unique interprète féminine de Sesto (le rôle ayant été, pour les reprises du vivant de Haendel, retaillé aux mesures de plusieurs... ténors) ?

Alexandre Elkomoss

(1) Il semble, d'ailleurs, que Haendel lui-même ait eu une affection toute particulière pour cette œuvre, puisqu'il se resserra de neuf de ses dix sections dans des œuvres ultérieures (et que certaines de ces sections sont elles-mêmes empruntées à des œuvres antérieures) : *Almira* (premier opéra d'un Haendel de vingt ans, 1705), *Rodrigo* (1707), *La Resurrezione* (1708), *Agrippina* (1709), les cantates *Eccheggiate, festeggiate* (1710) et *Splenda l'alba in oriente* (1711), *Rinaldo* (1711), *Silla* (1713), *Radamisto* (1720), *Muzio Scevola* (1721), *Alcina* (1735).

(2) Voir le disque ARION, ARN 68505 - Cantates & Duos italiens - de Haendel, par J. Corréas et S. Piau.

human feelings, thus testing his own skill in responding to the text whilst refining his musical sensitivity. Originally quite modest in their proportions (one vocal part with continuo accompaniment), these cantatas gradually gained in consistency (particularly in Rome, where public performance of opera was forbidden until 1709), so much so that they soon became almost miniature operas.

Apollo e Dafne (HWV 122) is a case in point. To a text by Cardinal Benedetto Panfili (one of Handel's first Italian patrons), remotely inspired by Ovid, it was probably composed for the most part in Naples during the winter of 1708-9, set aside, then completed on Handel's return to Germany in 1710. Unfortunately, the original overture has been lost. Jérôme Corréas has made a judicious choice in using the overture to the opera *Rodrigo* (written not long before *Apollo e Dafne* and performed in Florence in October 1707).

The story related by the cantata is quite edifying. Following his victory over the Python, the god Apollo basks in the glory of his success, and makes the mistake of proclaiming his own skills as an archer superior to those of the Cupid, the god of love. No sooner has he pronounced these words than the beautiful nymph Daphne appears, and Apollo immediately loses his heart to her. But Daphne, who serves Diana, the goddess of virginity, is more concerned with honour than with frivolity. Despite the god's impressive battery of arguments, she manages to resist his advances. She flees, he pursues her, and she is saved by being changed into a laurel tree. And Apollo expresses his disappointment and despair at having destroyed the object of his love.

Handel composed eight dramatic cantatas and *Apollo e Dafne* is one of the most interesting and ambitious of them. Not only does it contain an unusually large number of da capo arias – eight, brief and expressive, to which are added two duos – but the composer also shows remarkable insight into his characters, and increases the number of wind instruments for greater emotional expression. Apollo is successively heroic (*Pende il ben*), puffed up with male pride (*Spezza l'arco*), subtly persuasive (*Come rosa in su la spina*), suddenly libidinous (*Mie piante correte*), before finally giving in to the pathetic (and moving) strains of a desperate lament (*Cara pianta*) when his beloved nymph is turned into a tree. As for Daphne, she soon leaves the bliss of her delightful introductory siciliano (*Felicissima quest'alma*) to express her offended dignity in *Come in ciel benigna stella*, bristling with subtle fioriture. The duo *Deh, lascia addolcire* provides Handel with an ideal opportunity to make use of theatricality and dramatic effect; despite a certain conventionality, we imperceptibly slip into the world of opera. This mixture of simplicity, maturity, charm and dramatic efficacy is unique, even by Handel's (very high) standards. (1)

Very little is known about the exact circumstances of the composition of *Crudel tiranno Amor* (HWV 97), a cantata for soprano, two violins, viola and basso continuo, but it was probably first performed in London on 5 July 1721 by Margherita Durastanti. The latter, one of Italy's leading singers in the 1700s, was the first real prima

donna to work with Handel. Her collaboration with him proved to be an exceptionally long one: the first piece they worked on together was the cantata *Nella stagion che di viole*, in May 1707, and the last a revival of *Il pastor fido* twenty-seven years later, in May 1734. Meanwhile, the prima donna took many important roles in Handel's compositions: *Magdalene* in the oratorio *La Resurrezione* (1708), the title roles in *Agrippina* (1709) and *Radamisto* (1720), *Clelia* in *Muzio Scevola* (1721), *Rossane* in the 1722 revival of *Floridante* (the three arias from *Crudel tiranno Amor* were added to her part), *Gismonda* in *Ottone* (1723), *Vitige* in *Flavio* (1723), *Sesto* in *Giulio Cesare* (1724), and the revival of *Deborah* (1734). Apart from *Crudel tiranno Amor*, Handel composed two other dramatic cantatas for her: *Amarilli vezzosa* and the very famous *La Lucrezia*, both of which were performed in 1708. *Lucrezia*, *Agrippina*, *Radamisto*, *Sesto*... *Margherita Durastanti* must have been a great virtuoso, with a smooth, yet ardent timbre. She was never a high soprano and the compass of her voice gradually dropped to the tessitura of a mezzo-soprano.

She had a longer personal association with Handel than any other singer. Yet, the composer had at his disposal singers such as *Francesca Cuzzoni*, *Faustina Bordoni* and the great castrato *Senesino*. Though she was described as an elephant by the poet and librettist *Paolo Antonio Rolli*, *Margherita Durastanti* must have been not only a singer of extraordinary feeling, but also a gifted actress for the greatest composer in Europe to have chosen her for so many important roles, expressing such a wide range of character.

Alexandre Elkomoss

Translated and adapted by Mary Pardoe

(1) Handel appears to have been particularly fond of this cantata. Nine of its ten sections are to be found in later works (and some had already appeared in earlier pieces): *Almira* (1705; his first opera, composed at the age of twenty), *Rodrigo* (1707), *La Resurrezione* (1708), *Agrippina* (1709), the cantatas *Eccheggiate*, *festeggiate* (1710) and *Splenda l'alba in oriente* (1711), *Rinaldo* (1711), *Silla* (1713), *Radamisto* (1720), *Muzio Scevola* (1721) and *Alcina* (1735).

APOLLO E DAFNE

Recitativo (Apollo)

La terra è liberata!
La Grecia è vendicata!
Apollo ha vinto!
Dopo tanti terrori e tante stragi
Che desolano e
Spopolano i regni
Giace Piton, per
La mia mano estinto.
Apollo ha trionfato!
Apollo ha vinto!

Aria (Apollo)

Pende il ben dell'universo
Da quest'arco salutar.

Di mie lodi il suol rimbombè
Ed apprestì l'ecatombè
Al mio braccio tutelar.

Recitativo (Apollo)

Ch'ìl superbetto Amore
Delle saette mie ceda à la forza;
Ch'omai più non si vantì
De la punta fatal d'aurato strale.
Un sol Piton più vale
Che mille accessi
A saettati amanti.

Aria (Apollo)

Spezza l'arco e getta l'armi,
Dio dell'ozio e del piacer.

Come mai puoi tu piagarmi,
Nume ignudo e cieco arcier?

Aria (Dafne)

Felicissima quest'alma,
Ch'ama sol la libertà.

Non v'è pace, non v'è calma
Per chi sciolto il cor non ha.

Recitativo (Apollo e Dafne)

Apollo

Che voce! Che beltà!
Questo suon, questa vista
Il cor trapassa. Ninfa!

Dafne

Che voggio, ah! lissa?
E che sarà costui, chi mi sorprese?

La terre est libérée!
La Grèce est vengée!
Apollon a vaincu!
Après tant de désastres et de terreurs
Qui ont attristé
Et décimé notre peuple,
Le Python gît mort,
Tué de ma main.
Apollon a triomphé!
Apollon a vaincu!

Le salut de l'univers
Dépend de cet arc salutar.

Que de mes louanges le sol résonne
Et que les esprits se rassemblent
Autour de mon bras protecteur.

Que le fier petit Cupidon
Cède à la force de mes flèches,
Que plus jamais il ne se vante
De ses fatales flèches d'or!
Un Python à lui seul vaut plus
Qu'un millier d'amants
Enflammés par ses flèches.

Brise ton arc et rends les armes,
Dieu de l'oisiveté et des plaisirs.

Comment peux-tu me toucher,
Divinité dénudée et aveugle archer?

L'âme la plus fortunée
Est celle qui n'aime que la liberté.

Il n'est ni paix, ni calme
Pour qui n'a pas le cœur libre.

Quelle voix! Quelle beauté!
Cette résonance, cette vision
Transpercent mon cœur. Nymph!

Que vois-je? Hélas! Ah, laisse-moi!
Qui est celui qui me surprend ainsi?

*The land is freed!
Greece is avenged!
Apollo is victorious!
After so much bloodshed and terror
That have distressed
And decimated our people,
The Python lies dead,
Slain by my hand.
Apollo has triumphed!
Apollo is victorious!*

*The salvation of the universe
Depends on this precious bow.*

*Let the ground echo with my praises
And the spirits rally
To my protective arm.*

*Let proud little Cupid
Submit to the force of my arrows;
Let him boast no more
Of his deadly golden shafts!
A single Python is worth more
Than a thousand lovers
Impassioned by his shots.*

*Break your bow, throw down your arms,
God of idleness and pleasure.*

*How can you hit me,
Naked god, blind archer?*

*Happiest is the soul
That loves only freedom.*

*There is neither peace nor calm
For the heart that is not free.*

*What voice! What beauty!
This sound, this vision
Pierce my heart. Nymph!*

*What do I see? Alas!
Who thus surprises me?*

Apollo

Io son un Dio,
Ch'ìl tuo bel volto, accese.

Dafne

Non conosco altro Dei fra queste
Selve che la sola Diana;
Non l'accostar, divinità profana.

Apollo

Di Cintia io son frate!
S'amì la suora, abbia, o bella,
Pietà di chi t'adora.

Aria (Dafne)

Ardi, adori, e preghi in vano;
Solo a Cintia io son fedel.

Alle fiamme del germano
Cintia vuol ch'io sia crudel.

Recitativo (Apollo e Dafne)

Apollo

Che crudel!

Dafne

Che importuno!

Apollo

Cerco in fin de' miei mali

Dafne

Ed io lo scampo

Apollo

Io mi struggo d'amor

Dafne

Io d'ira avvampo

Duetto (Dafne ed Apollo)

Una guerra ho dentro il seno
Che soffrir più no si puo.

Apollo

Ardo, gelo.

Dafne

Tempo, peno.

Apollo e Dafne

S'all'ardor non metti freno
Pace aver mai non potro

Recitativo (Apollo)

Placati al fin, o cara.
La beltà che m'infiamma
Sempre non fiorirà;
Gio che natura di piú vago formo passa,
E non dura.

Je suis un dieu
Que votre beau visage a enflammé.

Je ne connais pas d'autre dieu
Que Diane en ces bois.
Ne m'approche pas, divinité profane!

Je suis le frère de Cynthia [Diane];
Si tu es l'amie de ma sœur,
Aie, ô beauté, pitié de celui qui t'adore.

Tu brûles, adores et pries en vain;
A Cynthia seule je suis fidèle.

Pour la flamme del germano
Cynthia veut que je sois cruelle.

Combien cruel!

Combien importun!

Je cherche fin à mon mal.

Et je lui échapperai.

Je suis consumé d'amour.

Je suis enflammée de colère.

Une guerre que je ne peux plus supporter
Ravage mon cœur.

Je brûle, je gèle.

Je crains, je souffre.

Si à cette ardeur on ne met pas un frein,
Jamais je ne pourrai avoir la paix.

Apaise-toi, ô ma chère.
La beauté qui m'enflamme
Ne fleurira pas pour toujours;
Ce que la nature a de plus beau
Passe et ne dure pas.

*I am a god
Whom your fair face has set aflame.*

*I know of no other deity
In these woods but Diana;
Approach not, profane divinity!*

*I am Cynthia's [Diana's] brother;
If you love my sister, have mercy,
Fair maiden, on one who adores you.*

*You love, adore and beg in vain;
To Cynthia alone am I true.*

*Towards her brother's love
Cynthia will have me be cruel.*

How cruel!

How irksome!

I seek an end to my sufferings.

And I to escape.

I am ablaze with love.

I am fired with anger.

*There is a war waging in my breast
That I can no longer bear.*

I burn, I freeze.

I fear, I suffer.

*If this ardour be not checked,
Never shall I live in peace.*

*Calm, O my beloved,
The beauty that inflames my love
Will not bloom for ever;
The loveliest things in nature
Fade and do not last.*

Aria (Apollo)

Come rosa in su la spina
 Presto viene e presto va,
 Tal con fuga repentina,
 Passa il fier della beltà.

Recitativo (Dafne)

Ah ! ch'un Dio non dovrebbe
 Altro amore seguir ch'oggetti eterni ;
 Perirà, finirà caduca polve
 Che grata a te mi rende,
 Ma non già la virtù che mi difende

Aria (Dafne)

Come in ciel benigna stella
 Di Nettun placa il furor,
 Tal in alma onesta e bella
 La ragion frena l'amor.

Recitativo (Apollo e Dafne)**Apollo**

Odi la mia ragion !

Dafne

Sorda son io !

Apollo

Orsa e tigre tu sei !

Dafne

Tu non sei Dio !

Apollo

Cèdi all'amor,
 O proverai la forza.

Dafne

Nel sangue mio questa tua
 Fiamma ammorza

Duetto (Apollo e Dafne)**Apollo**

Deh ! lascia addolcire
 Quell'aspro rigór

Dafne

Più tosto morire che perder l'onor.

Apollo

Deh ! cessino l'ire,
 O dolce mio cor.

Dafne

Più tosto morire che perder l'onor.

Comme la rose sur sa tige
 Apparaît vite et s'en va vite,
 Ainsi dans une fuite inattendue
 Passe la fleur de la beauté.

Ah ! un dieu ne devrait poursuivre d'autre amour
 Que celui d'objets éternels.
 Elle périra, elle finira, elle tombera,
 La poussière qui me rend séduisante,
 Mais pas la vertu qui me protège.

Comme dans le ciel l'étoile bienfaisante
 De Neptune calme le fureur.

Ainsi dans une âme honnête et belle
 La raison freine l'amour.

Entends ma raison !

Je suis sourde !

Tu es une ourse et une tigresse !

Tu n'es pas dieu !

Cède à l'amour,
 Ou tu subiras ma force.

Ton ardeur s'éteindra
 Dans mon sang.

De grâce, laisse s'adoucir
 Cette inflexible sévérité !

Plutôt mourir que de perdre l'honneur !

De grâce, calme ta colère,
 Ô mon cœur tendre.

Plutôt mourir que de perdre l'honneur !

*As the rose that blooms today
 Tomorrow dies,
 So beauty's ephemeral flower
 Fades and vanishes.*

*Ah, a god should love
 But everlasting things!
 The charms that attract you
 Will pass away and be no more,
 But not the virtue that protects me.*

*As in the sky the auspicious star
 Calms Neptune's fury,*

*So, in a soul that is honest and beautiful,
 Reason checks love.*

Listen to my reason!

I am deaf!

You are a she-bear and a tigress!

You are not a god!

*Submit to love,
 Or I shall force you!*

*Your ardour will be quenched
 In my blood.*

*For pity's sake, be not so
 Stubborn and severe!*

I would rather die than lose my honour!

*For pity's sake, cease your anger,
 O my dear sweet love.*

I would rather die than lose my honour!

Recitativo (Apollo e Dafne)**Apollo**

Sempre t'adorero !

Dafne

Sempre t'aborrirò !

Apollo

To non mi fuggirai !

Dafne

Sì, che ti fuggirò !

Apollo

Ti seguirò, correrò,
 Volero sui passi tuoi;
 Più veloce del sole
 Esser non puoi.

Scena (Apollo)

Mie piante correte ;
 Mia braccia stringete
 L'ingrata beltà.
 La tocco, la cingo,
 La prendo, la stringo...
 Ma, qual novità ?
 Che vidi ? che mirai ?

Ciel ! destino ! che sarai mai !

Dafne, dove sei tu ?
 Che non ti trovo.
 Qual miracolo nuovo
 Ti rapisce, ti cangia e ti nasconde ?
 Che non t'offenda mai
 Del verno il gelo
 Ne il folgore dal cielo
 Tocchi la sacra e gloriosa fronde.

Aria (Apollo)

Cara pianta, co'miei pianti
 Il tuo verde irighero;
 De' tuoi rami trionfanti
 Sommi eroi coronero.

Se non posso avverti ni seno,
 Dafne, ameno sovra il crin ti porterò.

Je t'adorerai toujours !

Je t'abhorrerai toujours !

Tu ne me fuiras pas !

Sì, je te fuirai !

Je te suivrai, je volerai,
 Je courrai à ta suite ;
 Tu ne peux pas être
 Plus rapide que le soleil !

Mes pieds courent ;
 Mes bras embrassent
 La beauté ingrate.
 Je la touche, je la tiens,
 Je la prends, je l'embrasse...
 Mais quelle surprise !
 Que vois-je ? De quoi suis-je témoin ?

Ciel ! Destin ! Que se passe-t-il ?
 Daphné, où es-tu ?
 Je ne te trouve plus !
 Quel miracle nouveau te ravit,
 Te change et te cache ?
 Que ni le froid de l'hiver,
 Ni la foudre des cieux ne t'offensent
 Et ne touchent à ton glorieux
 Et sacré feuillage.

Cher laurier, avec mes pleurs
 J'arroserais ton vert feuillage.
 De tes branches triomphales
 Je couronnerai les plus grands héros.

Si je ne peux t'avoir sur mon cœur,
 Daphné, au moins je te porterai sur
 [mon front.

I shall always adore you!

I shall always loathe you!

You will not flee me!

Yes, I shall flee you!

*I shall follow you, fly,
 Run after you;
 You cannot be
 Fleeter than the sun!*

*My feet run;
 My arms clasp
 The ungrateful beauty.
 I touch her, I hold her,
 I take her, I embrace her...
 But what phenomenon is this?
 What do I see? What do I behold?*

*Heavens! Destiny! What is happening?
 Daphne, where are you?
 I cannot find you!
 What new miracle seizes you,
 Changes you, conceals you?
 Let neither winter's icy cold
 Nor heaven's thunderbolts
 Harm you, nor touch
 Your glorious, sacred foliage.*

*Dear laurel, with my tears
 Shall I water your greenery;
 With your triumphant leaves
 My victors shall ureathe their brows.
 If I cannot have you in my heart,
 Daphne, I shall wear you as a crown.*

Traduction : Marie-Laure Bardinet-Broso

Translation: Mary Pardoe

CRUDEL TIRANNO AMOR

[Aria] Allegro

Crudel tiranno Amor,
O rendi mi'l mio ben,
O dammi libertà !

Del suo fedele ardor
Questa mercede al sen
Ingrato non si dà, no.

[Recitativo]

Ma tu mandì al mio core
La speme lusinghiera,
Che promette il ritorno,
Il ritorno bramato
Del caro bene amato.

[Aria] Larghetto

O dolce mia speranza,
No, non partir da me !

Per te, di lontananza
Non sento più tormento,
E vivo sol per te.

[Recitativo]

Senza te, dolce speme,
Viver in tanto duolo
Io non potrei ;
Tu degli affanni miei
Temprì il dolore,
E prometti che un dì contenta,
Lieta superato il rigor del fato rio,
Tornerò ad abbracciar l'idolo mio !

[Aria] Allegro

O care speme,
Del mio diletto
Il core amante,
Si fida in te,

L'amato bene,
Che torni aspetto
Fido e costante
Al par di me.

Amour, tyran cruel,
rends-moi mon bien-aimé,
ou donne-moi la liberté !

Pour une brûlante fidélité,
il n'y a pas de pitié
de la part d'un cœur ingrat.

Mais tu mandes à mon cœur
l'espoir flattereur,
qui promet le retour,
le retour si convoité
de mon cher bien-aimé.

O ma douce espérance,
non, ne te détourne pas !

Grâce à toi, de l'absence
je n'éprouve plus le tourment
et je ne vis que par ta grâce.

Sans toi, douce espérance,
vivre une telle souffrance,
je ne le pourrais.
De mes angoisses,
tu calmes les tourments
et tu promets qu'un jour, heureuse,
ravie d'avoir vaincu la cruauté de mon étoile,
j'embrasserai à nouveau mon idole!

O chers espoirs,
de mon bien-aimé,
le cœur aimant
a confiance en toi,

J'attends que revienne
mon bien-aimé,
fidèle et constant
comme je le suis.

*Love, cruel tyrant,
Return to me my beloved
Or give me my freedom!*

*For ardent fidelity,
No, there is no mercy
In an unkind heart.*

*But you send my heart
The flattering hope,
Promising the return,
The return I long for,
Of my dear beloved.*

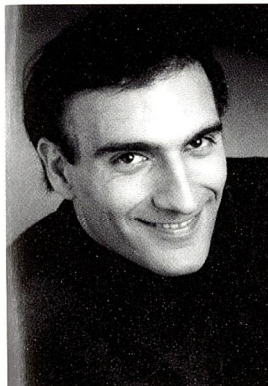
*O my sweet hope,
No, turn not away!*

*Thanks to you, being apart
No longer causes me suffering,
And I live only thanks to you.*

*Without you, sweet hope,
I could not endure
Such sorrow;
You ease the pain
Of my torment,
And promise that, one day, happy,
Glad to have overcome the cruelty of my fate
I shall once more embrace my love!*

*O dear hopes,
The loving heart
Of my true love
Has faith in you,*

*I await the return
Of my beloved,
Faithful and constant
As I am.*



Jérôme CORREAS

Après avoir obtenu un 1er prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et étudié deux ans à l'école d'art lyrique de l'Opéra de Paris, Jérôme Correas a chanté avec de nombreux chefs tant dans le répertoire baroque que dans celui des XIX^e et XX^e siècles. On a pu l'entendre sous la direction de Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, William Christie, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, mais aussi Marek Janowski, Jésus Lopez-Coboz, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier, Gabriel Garrido. Il affectionne tout particulièrement le répertoire de la mélodie française avec des partenaires tels Marie-Josèphe Jude, Jean-Claude Penneret, Claude Lavoix, Jeff Cohen ou le Trio Wanderer.

Jérôme Correas a notamment enregistré une vingtaine de disques consacrés à Rameau, Charpentier, Couperin, Mondonville, Rossi, Purcell ou Lully... mais aussi à la mélodie française (Berlioz & Saint-Saëns).

Parallèlement à sa carrière de chanteur soliste, Jérôme Correas se consacre à la direction. Il a fondé en 1997 l'ensemble « Les Paladins » avec lequel il se produit dans de nombreux festivals : recréation d'*Iphigénie en Tauride* de Desmarest à Versailles, *L'Europe Galante* de Campra au Festival du Haut Jura, Grands Motets de Desmarest à Ambronay et Genève, Cantates de Bach à Londres et aux Musicales d'Oppède, et de nombreux concerts de musique de chambre à la Villa Medici, au Théâtre Grévin, au Festival du Vieux Lyon, aux Samedis musicaux de Chartres. Le premier enregistrement des Paladins, consacré aux Cantates Italiennes de Händel, est paru en mai 2001 (ARION).

Jérôme Correas won first prize at the Paris Conservatoire (CNSM), before going on to study for two years at the École d'Art Lyrique of the Paris Opéra. He has interpreted many Baroque roles, as well as works by nineteenth- and twentieth-century composers, under conductors such as Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, William Christie, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken and Michel Corboz, but also Marek Janowski, Jésus Lopez-Coboz, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier and Gabriel Garrido. He has made about twenty CD recordings, mainly of Baroque music: Rameau, Charpentier, Couperin, Mondonville, Rossi, Purcell...

Jérôme Correas is also a conductor. In 1997 he formed the ensemble Les Paladins, with which he makes regular appearances: revival of Desmarest's Iphigénie en Tauride at Versailles, Campra's L'Europe Galante at the Festival du Haut Jura, Grands Motets by Desmarest at the Ambronay and Geneva festivals, Bach Cantatas in London and at the Oppède Festival ('Musicales'), and numerous chamber concerts at the Villa Medici in Rome, the Théâtre Grévin in Paris, the Festival du Vieux Lyon, and the 'Samedis Musicaux' in Chartres. The first recording by Les Paladins, released by Arion in May 2001, was devoted to Italian Cantatas by Handel.

Translation: Mary Pardoe



Salomé HALLER, soprano

À Strasbourg, sa ville d'origine, Salomé Haller commence par étudier le piano avant de découvrir, dès l'âge de treize ans, le plaisir du chant. Son goût pour la musique ancienne la pousse alors à rencontrer Martin Gester font elle reçoit les nombreux conseils. Elle intègre en 1996 le CNSM de Paris où elle travaille avec Rachel Yakar puis avec Peggy Bouveret ; elle y obtient en juin 2000 son diplôme de chant avec les plus hautes distinctions.

Parallèlement à ses études, elle se forge une solide conscience de la polyphonie au sein de nombreux ensembles vocaux de haut niveau ; puis elle est peu à peu invitée à chanter avec le Parlement de Musique, Il Seminario Musicale, Les Talents Lyriques, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, L'Orchestre National de Lille, l'ensemble 2e2m, Concerto Köln... Sur scène, on a pu la voir dans Vlan dans l'œil de Hervé à l'Opéra Comique de Paris (direction, Jean-Claude Penetier) et au Staatsoper de Berlin sous la direction de René Jacobs notamment dans Griselda de Scarlati et Croesus de Keiser. Plus récemment, elle interprète Fiordiligi dans *Così fan Tutte* sous la direction d'Olivier

Dejours et d'Andreas Stoebr, et au printemps 2001, Elvira dans *Don Giovanni* avec J.-C. Malgoire et l'Atelier Lyrique de Tourcoing. Pratiquant avec joie la musique de chambre, elle se produit également en récital, avec des pianistes aussi divers que Jeff Cohen, Yvonne Loriod, avec laquelle elle a donné Harawi de Messiaen en juillet 2000, ou avec son partenaire Nicolas Krüger. De nombreux enregistrements jalonnent son parcours, en particulier des cantates de Clérambault, le *Te Deum* de Charpentier (direction : Martin Gester), *Didon et Enée* de Purcell (direction : Hervé Niquet), ou encore *Croesus* de Keiser (direction : René Jacobs). Son répertoire s'étend ainsi de la musique ancienne à la musique contemporaine, en passant par l'oratorio, l'opéra, le lied et la mélodie.

In Strasbourg, where she was born, Salomé Haller studied the piano before discovering the pleasures of singing at the age of thirteen. Her taste for early music led her to Martin Gester, who was generous with his guidance. In 1996, she entered the Paris Conservatoire (CNSM), where she worked with Rachel Yakar, then Peggy Bouveret. In June 2000, she obtained her diploma with the highest level of distinction.

While still a student, she extended her experience in polyphony by working with various first-class vocal ensembles. She was subsequently invited to sing with Le Parlement de Musique, Il Seminario Musicale, Les Talents Lyriques, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, the Orchestre National de Lille, the Ensemble 2e2m, Concerto Köln... On stage, she has appeared in Hervé's Vlan dans l'œil at the Opéra Comique in Paris (conductor Jean-Claude Penetier) and at the Berlin Staatsoper under René Jacobs, in Scarlati's Griselda and Keiser's Croesus. More recently, she was Fiordiligi in Mozart's Così fan Tutte conducted by Olivier Dejours and Andreas Stoebr, and in spring 2001 she sang the part of Elvira in Don Giovanni with Jean-Claude Malgoire and the Tourcoing Opera Workshop. Very fond of chamber music, she gives recitals with pianists including Jeff Cohen, Yvonne Loriod (with whom she gave Messiaen's Harawi in July 2000) or with her partner Nicolas Krüger. She has made many recordings, including Clérambault, Charpentier's Te Deum (conducted by Martin Gester), Purcell's Dido and Aeneas (conductor Hervé Niquet), and Keiser's Croesus (conductor René Jacobs). Thus, her repertoire ranges from early music to music by present-day composers, and includes oratorio, opera, Lied and mélodie.

Translation: Mary Pardoe

LES PALADINS

Jérôme Corréas, direction

En 1760, Rameau compose *Les Paladins*, comédie lyrique débridée mettant en scène de manière brillante une galerie de personnages appartenant à une tradition chevaleresque pour le moins perversité : un héros nommé Atis, déguisé en pèlerin, une héroïne prisonnière d'un tuteur jaloux, de faux démons, un palais chinois, des statues vivantes ; tous ces personnages qui, comme les paladins du Moyen-Âge, chevaliers errants en quête d'aventures, nous plongent dans un monde merveilleux, riche en fantaisie, en imagination et en évasion. En empruntant son nom à une œuvre du plus grand compositeur du XVIII^e siècle français, l'ensemble Les Paladins se propose d'explorer le répertoire lyrique où s'illustrent Lully, Campra, Destouches, Stük, Rameau, Rebel et Francoeur, dont une petite partie seulement est connue, et d'offrir ainsi, dans des versions réduites dites "de salon", l'occasion de découvrir des œuvres inconnues ou jusqu'alors réservées aux vastes dimensions des théâtres. On a pu entendre l'ensemble Les Paladins dans *L'Europe Galante* de Campra au festival du Haut-Jura (1997), dans *Iphigénie* en Tauride de Desmarest lors des Grandes Journées Desmarest à Versailles et en Lorraine (1999) et dans deux créations : *La Grotte de Versailles* de Lully lors des fêtes nationales en hommage à André le Nôtre en l'église Saint-Roch à Paris (Septembre 2000) et *Les Eléments* de LaLande et Destouches à l'Opéra Royal de Versailles (octobre 2001). Cette exploration des œuvres lyriques des XVII^e et XVIII^e siècles se double d'un travail sur le répertoire religieux, Grands Motets de Bernier et Desmarest au Festival d'Ambronay et à Genève, Motets allemands au Festival de Souvigny en Sologne (1998), Cantates de Bach au festival de Lourdes et aux Musicales d'Oppède (1999). Certains de ces programmes ont fait l'objet d'un enregistrement par Radio-France ou Radio-Classique. Enfin, l'ensemble affectionne particulièrement la musique virtuose italienne des XVII^e et XVIII^e siècles. On a pu découvrir ainsi des duos et cantates de Händel, Stradella, Cerruti, Steffani, Carissimi, Durante, Cesti avec Jérôme Corréas et Sandrine Piau ou Agnès Mellon (Festival du Vieux Lyon, Saint-Michel-en-Thiérache, Musée Grévin, Villa Médicis, Festival d'Ambronay, Samedis Musicaux de Chartres, etc...). L'année 2001 a vu la parution du premier enregistrement des Paladins dans des Duos et Cantates pour soprano et basse de Händel (ARION).

In 1760, Rameau composed Les Paladins ('knights errant'), a lively, witty, imaginative comédie lyrique, presenting an array of colourful characters from the chivalrous tradition of the Middle Ages. A hero named Atis, disguised as a pilgrim, a heroine held prisoner by a jealous guardian, false demons, a Chinese palace, living statues... take us into a wonderful, entertaining fantasy world. In taking their name from a work by the greatest French composer of the eighteenth century, Les Paladins state their aim: to explore lesser-known works of this operatic repertoire, represented by Lully, Campra, Destouches, Stuck, Rameau, Rebel and Francoeur, which they present in chamber versions, rather than full-blown theatrical productions. Les Paladins presented Campra's L'Europe Galante at the Festival du Haut-Jura in 1997, Desmarest's Iphigénie en Tauride at Versailles and in Lorraine in 1999, and two world's première : Lully's La Grotte de Versailles in Paris for the tercentenary of the death of the great French landscape gardener Le Nôtre in September 2000. As well as exploring the seventeenth- and eighteenth-century operatic repertoire, the ensemble works on religious compositions: Grands Motets by Bernier and Desmarest (Ambronay Festival and Geneva), German motets (Souvigny Festival, 1998), Cantatas by J.S. Bach (Lourdes Festival, Musicales d'Oppède, 1999). Some of these programmes have been recorded by Radio-France or Radio-Classique. Italian virtuosic vocal repertoire of the seventeenth and eighteenth centuries forms the final aspect of the ensemble's activities. Les Paladins have performed duos and cantatas by Handel, Stradella, Cerruti, Steffani, Carissimi, Durante and Cesti, with Jérôme Corréas and Sandrine Piau or Agnès Mellon (Festival du Vieux Lyon, Saint-Michel-en-Thiérache, Musée Grévin, Villa Medici, Ambronay Festival, Chartres, etc...). The first recording by Les Paladins, Italian Duos and Cantatas for soprano and bass by Handel, was released by Arion in May 2001.

Translation: Mary Pardoe