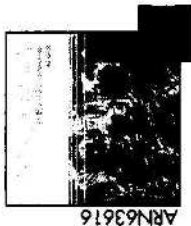




ARN63614



ARN63616



ARN263608 - 2CD



ARN63658



ARN63615



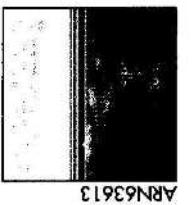
ARN63607



ARN63610



ARN63659



ARN63613



ARN63611



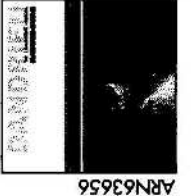
ARN63612



ARN263660 - 2CD



ARN63609



ARN63656



ARN63657

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

# LES PALADINS

Comédie lyrique en trois actes  
sur un livret de Monticourt  
représentée à l'Académie Royale de Musique  
le 10 février 1760

© ARION 1990 & © ARION 2006 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN263660 - Photo recto : François Boucher (1703-1770) « femme endormie » © d.r. Copyright reserved in all countries.

## CD 1

### ACTE I

1. Ouverture. Galop, Menuet, Rondeau 4'37
2. Scène 1  
Argie, « Triste séjour, solitude envyeuse » 4'20
3. Scène 2  
Orcan, « Argie, hé là... Nérine... » 1'07
4. Scène 3  
Musette, Orcan, « Quels concerts insolents » 9'38
5. Scène 5  
Entrée des Pèlerins - Musette - Air très gai. 4'45
6. Artis, « Accourez, amants, venez tous » 9'13  
Gavotte vive.
7. Scène 6  
Artis, « L'espoir nous mène au bout du monde ». 10'06
- Bruit de guerre.
- Nérine, « Fuyez le sort qui vous menace »
- Chœur, « Qu'il soit armé pèlerin »
- Air gai - Chœur, « Le joli, le gentil pèlerin »
- Contredanse. Galop.
- Nérine, « C'est un éclair qui fend l'air »

### ACTE II

8. Introduction.  
Scène 1 1'16  
Anselme, « Mon cœur, tu n'as que peu d'instantis »
9. Scène 2 1'03  
Anselme, « Mais, quel bruit ? »
10. Scène 3 3'52  
Argie, « La, la, la, la... »
11. Scène 4 1'24  
Anselme, « C'est ce poignard »  
Scène 5
12. Scène 6 3'22  
Orcan, « Je peux donc me venger moi-même » 2
13. Scène 7 5'59  
Nérine, « C'est trop soupirer »
14. Scène 8 1'02  
Air de Furie.  
Orcan, « Quel bruit, quels monstres »
15. Atis et Chœur, « Démons, frappez » 5'25  
Scène 9  
2<sup>e</sup> Air de Furie.  
Un paladin déguisé en Furie, « Je suis la Furie qui crie »

## CD 2

### ACTE II

1. Scène 10 10'55  
Entrée des Paladins et, ensuite, des Paladins.  
Récit. Atis, « Vengeurs des beaux »  
Air, « Formez, formez les nœuds les plus charmants »  
Chœur, « Formez... »  
Sarabande.  
Entrée très gaie des troubadours.
2. Air. Argie, « Je vole » 3'54
3. Air. Nérine, « Pour voltiger » 8'47  
Gavotte un peu lente.  
Bourrée.  
Menuet.  
Contredanse.

### ACTE III

4. Scène 1 3'02  
Anselme, « Tu vas tomber sous ma puissance »  
Chœur, « Attaquons, attaquons... »
5. Scène 2 7'44  
Anselme, « Esclave, contentez mes désirs curieux »  
Air Manto, « Le printemps des amants »  
Air pour les Pagodes. Pantomime.
6. Scène 3 5'44  
Argie, « Anselme soupirant aux pieds de cette belle ! »  
Trio (simultanément). Argie, manto, Anselme, « Vengeons, vengeons... » / « Mont amour comblera les vœux » / « Vengeons, vengeons... »
- Scène 4  
Manto, « Reconnaissez Manto sous ce déguisement »
7. Chœur, « L'amour chante » 0'46
8. Entrée des Chinois. Pantomime. 7'15  
Ariette Gaie.  
Atis, « Lance, lance, lance... »  
Contredanse et Chœur, « Loin de nos jeux, époux fâcheux »



## LES PALADINS

dans l'œuvre de Jean-Philippe Rameau

Lorsque naît Jean-Philippe Rameau en 1683, deux ans avant Bach et Haendel, la gloire de Lully à Versailles est à son zénith. Quand il meurt, en 1764, il a pu entendre le petit Mozart chez Madame Adélaïde, fille de Louis XV, s'il s'est trouvé dans son salon le jour où y est venu l'enfant prodige. Cette longévité, que Rameau partage d'ailleurs avec d'autres musiciens de son époque, Telemann par exemple, revêt dans le cas du compositeur français un caractère particulier qui affecte tout à la fois le personnage et l'œuvre du musicien. Jean-Philippe Rameau n'a pour ainsi dire rien composé de son œuvre avant l'âge de cinquante ans. S'il était mort quinquagénaire, il n'aurait été l'auteur peu prolifique que de quelques cantates, de cinq ou six motets et de pièces pour le clavecin. Une sorte de paresseux génie... Peut-être Rameau ne serait-il célèbre aujourd'hui que comme l'auteur de son révolutionnaire Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels ! Pendant trente ans, il a en quelque sorte médité sa musique avant de l'écrire. L'histoire de l'art nous apprend que si le goût et la sensibilité d'un créateur évoluent au cours de sa carrière, ils demeurent fixés à des points de référence ; l'essentiel, ce qui détermine les grands principes de l'art d'un musicien, ne change pas, ou presque pas. Compositeur d'avant-garde, Jean-Philippe Rameau est aussi un artiste dont les racines se nourrissent du passé. Homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, usant du langage de son temps, il écrit au milieu du siècle avec une plume qu'il aurait, dès le début de sa carrière, trempée dans une encre colorée au siècle précédent. Là est la grandeur de Rameau, l'une des sources paradoxales de son génie. Là est aussi son drame.

La critique de son époque lui reproche tout à la fois son avant-gardisme et son attachement à des règles dépassées. Au nom de l'opéra lulliste qu'il dérange, on crie au scandale et à l'anarchie. Contre les Gluckistes et les Italiens ensuite, on salue en lui le continuateur de Lully, l'héritier de la grande tradition de l'opéra français. On le condamnera plus tard pour la même raison. On méprise ses italianismes, et quand vient la grande "Querelle des Bouffons", il devient le porte-drapeau des opposants à la musique italienne.

Ne nous moquons pas de ses contemporains : Rameau compose en son temps une musique nouvelle mais dont la nouveauté paraît obsolète à ses auditeurs. Rameau vient trop tard. Il donne à l'opéra français ses chefs-d'œuvre à un moment où le public réclame autre chose. Quand Rameau vient à mourir, les répétitions de son œuvre ultime, Les Boréades, sont commencées ; avant même la première, on s'empresse de mettre la partition au placard ! Quatre ans plus tôt, Les Paladins ont subi un sort presque semblable. La carrière de Jean-Philippe Rameau est très étrangement rythmée. Il ne commence sa première œuvre lyrique, Hippolyte et Aricie, qu'en 1733. Les six années qui suivent sont consacrées à la composition de trois grandes tragédies lyriques (Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, et Dardanus) et à deux opéras-ballets, dont Les Indes Galantes. L'accueil est hostile et enthousiaste à la fois. Rameau dérange. On accepte mieux ses opéras-ballets que ses opéras. Les lullistes s'assagissent, Rameau se fait sa place.

Après Dardanus et jusqu'en 1745, le compositeur se tait durant six ans encore, silence inexplicable et seulement interrompu par la composition des Pièces en concert, jouées sans doute lors des concerts privés chez le fermier général La Pouplinière.

Rameau reparait alors pour une carrière nouvelle : celle d'un musicien de cour. Pensionné par le roi, il est nommé compositeur de la cour et modifie sensiblement sa palette : la comédie-ballet, la pastorale, l'acte de ballet l'occupent tout entier ; en 1749 Zoroastre fera seule exception en reprenant le ton de la grande tragédie lyrique. De 1745 à 1751 (encore 6 ans !) la création de ce jeune septuagénaire est stupéfiante : quatre œuvres lyriques pour la seule année 1745 (dont Platée), les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour en 1747, Zaïs, Pygmalion et les Surprises de l'Amour en 1748, Nais et Zoroastre en 1749, La Guirlande et Acanthe et Céphise en 1751. A cela, il faut ajouter deux traités théoriques en 1750 et 1751 et des dizaines d'articles polémiques ou techniques.

1752 : c'est la Querelle des Bouffons. Rameau se bat comme un jeune homme. Mais quelque chose en lui semble brisé. Après 1754, il ne compose pratiquement plus rien durant... six ans. Les dernières années du compositeur sont teintées d'amertume. Les rares confidences épistolaires qui nous restent de lui trahissent tout un ton désabusé : « Mon ami, écrit-il, j'ai plus de goût qu'autrefois, mais je n'ai plus de génie du tout... L'imagination est usée dans ma vieille tête... »

Plus de génie ? Une imagination usée ? Une poussée de séne le surprend à quatre-vingts ans. Deux jeunes chefs-d'œuvre naissent alors, Les Paladins et Les Boréades qui flambaient sur un ciel vide : personne jusqu'à aujourd'hui n'en comprendra vraiment la beauté. L'art autour de lui a changé trop vite et ce n'est pas à son âge que l'on peut abandonner les fondements sur lesquels on a bâti une œuvre ! Incroyable tour de force, Rameau nous livre avant de mourir un concentré de son génie. Le public attend-il une musique « sensible » ? Rameau répond par l'ironie. La fantaisie surgit dès que l'auditeur s'apprête à larmoyer. L'art de Rameau n'a cependant pas changé ; complexe, d'une intelligence raffinée, il surprend ses contemporains avant tout par la variété de mélodies simples et touchantes.

Comme celui de ses grands prédécesseurs, Lully, Destouches, Campra, l'opéra de Rameau veut s'adresser aux yeux autant qu'aux oreilles. Le spectacle (décors, costumes, ballets et machines) acquiert autant d'importance que la musique. Les fictions de la mythologie et de la magie, qui peuvent aujourd'hui paraître naïves ou artificielles, sont alors indispensables : tremplins de l'imaginaire tout comme le monde des Indiens et des Chinois, elles sont, autant que le chant lui-même, le moyen qui permet au spectateur de rentrer dans un monde enchanté et irréel que la musique va bercer de ses somptueuses sonorités. La subtilité de l'écriture de Rameau n'est pas, comme on le croit, le fruit d'une seule intelligence raffinée ; elle est l'instrument de la sensibilité particulière d'une société qui, si l'on met à part la peinture de Boucher, ne s'est jamais exprimée de manière aussi voluptueuse. Rameau est le plus grand symphoniste avant Haydn et Mozart. Son art est cependant bien différent : s'il aime les grandes symphonies dramatiques qui évoquent tempêtes, tremblements de terre, tonnerre et naufrages, il est le seul, avant peut-être Debussy, à faire glisser les harmonies et les couleurs sonores pour exprimer le plus justement son rêve voluptueux. C'est l'orchestre qui, chez Rameau, souligne le chant. Avec une information relativement réduite (cordes, flûtes, hautbois, bassons auxquels s'ajoutent cors et clarinettes à partir de Zoroastre) les airs terribles d'Abramane, l'extase de Pygmalion, la plainte tragique de Phédre et celle, plus langoureuse d'Aricie ou d'Amélie, la lamentation de Dardanus dans sa prison, sont commentés et soutenus par les instruments de l'orchestre avec une extraordinaire plénitude. L'air et le récitatif se mêlent ; Rameau use d'un art de la vocalise inconnue dans l'opéra français et qu'il emprunte aux Italiens.



La musique de danse, enfin, est d'une grande richesse et d'une variété extrême. Gavottes, rigaudons et passepiés ne sont pas chez Rameau prétexte à de seules pièces brillantes. Une chorégraphie générale semble animer toute l'œuvre : l'Entrée des Chinois fait se déployer une orchestration plus colorée que jamais. La musique riche et brillante de cette comédie-lyrique nous charme toujours aujourd'hui. Comment se peut-il que, lors de sa création, les contemporains de Rameau ne l'aient pas aimée ? Le livret des Paladins est inspiré d'un conte de La Fontaine. Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierres, lui-même tiré d'une œuvre de l'Aristote à laquelle le fabuliste a ajouté maints éléments et péripéties nouvelles. Le cadre médiéval, auquel le XVIII<sup>e</sup> siècle ne nous a guère habitués, étonne tout d'abord. Il s'agit d'un Moyen Âge de fantaisies, mêlé d'un orientalisme non moins irréel. Le mélange des genres, véritablement baroque, fait alterner le comique et le sérieux avec une prédominance pour le premier. Rameau joue alternativement du registre héroïque et galant, pastoral et merveilleux. Aux paladins se mêlent les bergers, aux Chinois les troubadours, aux magiciens les pèlerins. Les personnages de l'opéra multiplient à plaisir les déguisements : les paladins prennent l'apparence des démons et côtoient faux pèlerins et faux Chinois. Le sérieux alterne avec la parodie, la galanterie se mêle à l'ironie.

Lors de la création des Paladins, le livret fut jugé « inepte ». Le nom de son auteur, Monticourt, ne figure d'ailleurs pas à l'affiche. Charles Collé, qui collabora une fois avec Rameau en lui composant un livret, écrit : « Feu Cahusac (le librettiste favori du musicien) est un Quinault en comparaison du polisson qui a gâché les paroles de ce ballet ». Durant toute sa carrière, Rameau ne rencontrera jamais un librettiste de vrai talent ; mais notre compositeur est persuadé que sa musique peut suppléer à tout ! Il faut aller plus loin ? que la lettre du livret des Paladins pour comprendre cette comédie-lyrique et l'humour qui lui est propre. Si Plâtée est le chef-d'œuvre comique de Rameau, on retrouve dans Les Paladins la même veine d'inspiration.

Rameau est un musicien qui prend la musique au sérieux, mais il ne cesse de jouer avec elle, de se jouer d'elle aussi. « Toute son âme et son esprit étaient dans son clavecin ; quand il l'avait fermé, il n'y avait plus personne au logis », dit de lui Piron. La résolution de tel ou tel problème d'harmonie, la réflexion sur son art, le raffinement de l'écriture et de l'orchestration ont occupé toute la vie de Rameau. Sa musique est d'une infinie subtilité et constitue un hommage toujours renouvelé à la puissance d'évocation de l'art des sons. Pris par cette passion de la musique, et de connivence avec elle, Rameau aime aussi à se moquer de son art. Souverain ordonnateur d'accords, l'infaillible Rameau fait mine de commettre des fautes d'harmonie ! Sans même un clin d'œil, il déplace un accent, simule la maladresse, malimène les règles de la bonne élocution. A quelles fins ? Il lui plaît seulement de parodier la bonne musique et attend de son auditeur qu'il soit assez subtil pour comprendre « à demi-note » que ce jeu n'est pas chose sérieuse...

C'est parce qu'il adore ce genre de jeu que Rameau aime les livrets comiques et par-dessus tout, comme c'est le cas des Paladins, ceux qui lui donnent l'occasion d'user de la caricature. Par un jeu presque pervers, il utilise tous les tics, tous les poncifs de l'opéra pour les déformer, à seule fin, non pas de faire rire, mais de faire sourire par un clin d'œil, une allusion ou une feinte. Plâtée est ainsi fait, une grande partie des Paladins lui ressemble.

La « déclaration d'amour » est, à l'opéra, un poncif que l'on retrouve deux ou trois fois par acte, sur le mode tendre, gai ou grave. La suivante d'Argie, Nérine, veut séduire le géôlier Orcan pour mieux le tromper. Avec un art consommé, Rameau s'amuse à pervertir la musique de la déclaration dont ses audi-

teurs ont maints exemples en mémoire depuis l'Armide et l'Amadis de Lully, le Tancredi de Campra ou même Zoroastre. Vocalises incongrues, appoggiatures sur le temps faible de la mesure, accents intempestifs sur des voyelles faibles, répétitions grotesques (« l'amour auprès de toi nous paraîtra moins beau... moins beau... moins beau »), tous les moyens sont bons pour y parvenir. L'air léger sur une sentence en forme de proverbe est un autre procédé de l'opéra d'alors. Dans Les Paladins, Argie détourne ce procédé pour le rendre comique : « Un instant de félicité est toujours bon... bon... bon... à prendre ». De même, Orcan chante un air faussement dramatique et le vieil Anselme un monologue ridicule. Les personnages des Paladins ne sont plus à la source de l'ironie qui domine l'œuvre, ils en sont à la fois l'instrument et la cible.

Il n'est pas jusqu'à l'histoire de la musique qui n'intervienne dans l'œuvre de Rameau sur le même mode de dérision : au moment où fait rage la Querelle des Bouffons, Rameau prend un malin plaisir à faire côtoyer musique française et musique italienne dans un double pastiche où sont réunis (ce sont les titres mêmes des morceaux) un air un peu gai à la française et un duo amoroso à l'italienne !

Ainsi tout le jeu musical est truqué. La magie même, prise sur le mode sérieux dans Armide, Tancredi, ou Dardanus, est ici faussée : les démons ne sont pas de vrais démons, les statues de vraies statues...

Et soudain, ce que l'on croyait factice devient réalité. L'ariette de Nérine « C'est trop soupire, je veux déclarer l'ardeur qui m'enflamme » sonne juste tout à coup, avec la légèreté de ses vocalises, sa subtilité expressive, la grâce de sa mélodie et la justesse de ses ornements. Le Rameau subtil, sensuel et tendre qui a écrit les chants d'Argie, d'Amélie dans Zoroastre ou d'Iphise dans Dardanus montre à nouveau le bout de l'oreille. Lequel faut-il croire ?

Il y a dans Les Paladins quelque chose qui fait penser au sourire de Voltaire. Rameau semble nous dire : « Je regarde mon temps et je ne suis plus dupe. J'aime encore ce qu'il y a à aimer et que j'aimais moi-même. J'aime sa fantaisie, sa sensualité, j'aime ses rêves exotiques, ses chinoïseries et ses 'Indes Galantes'. Mais je suis trop vieux pour y croire, comme je le faisais quand je n'avais que cinquante ans... » Il est vrai qu'en 1760, les contemporains de Rameau n'y croient plus eux-mêmes. Le temps de Boucher et de Marivaux est révolu. Celui de Rousseau, de Greuze et de Sedaine est là.

Adieu, courbes et contre-courbes, celles des modèles féminins de la peinture comme celles des forçères et des bras de fauteuils. Le monde baroque des Paladins, où tout est trompe-l'œil et faux-sembant, est passé. Le public ne comprend plus très bien ce qui lui est dit, il reste sur sa faim. Il y a quelque chose d'un peu désabusé dans ce que dit Rameau avec sa musique. Amer, ironique et attendri à la fois, il semble contempler la fin d'une époque. « La vraie musique est le langage du cœur », écrivait-il autrefois. Après Les Paladins, il a soixante-dix-sept ans, il lui reste un dernier opéra à écrire, Les Boréades, pour dénicher ce qui reste d'émotion dans un vieux cœur qu'on croyait sec.

Philippe Beoussant



## LES PALADINS

in the oeuvre of Jean-Philippe Rameau

The life of Jean-Philippe Rameau covers a long period. He was born two years before Bach and Handel, in 1683, when Lully was at the height of his glory at Versailles. Before he died in 1764, he may even have heard the young Mozart play before Madame Adélaïde (one of the daughters of Louis XV). It is partly thanks to his longevity – which was not exceptional at that time among musicians; another example is Telemann – that Rameau is so well known today as a composer. Indeed, had he died at the age of fifty, he would now be seen as the author of a few cantatas and five or six motets and harpsichord pieces, i.e. as a brilliant but somewhat unproductive composer. Most likely he would best be known as a theorist, the author of the influential and important *Traité de l'Harmonie Réduite à ses Principes naturelles* (1722). He appears to have spent thirty years thinking about composing, before actually getting down to work. History shows that although a musician's tastes and sensibilities may evolve in the course of his career, the main principles of his art change very little, if at all. Jean-Philippe Rameau was an *avant-garde* composer, but with his roots firmly set in the past. He was a man of the eighteenth century and he used the language of his time, but his compositions were generally written with a pen dipped in the ink of the previous century. There lies his greatness; therein lie the difficulties that he had to face during his life as a composer.

Critics of the time reproached him both for his *avant-gardism* and for his attachment to outdated principles. As champions of Lullian operas, they found his works scandalous and anarchic. Later, opponents of Gluck and the Italians, they hailed him as Lully's successor and heir to the great French operatic tradition. Then he was criticised where he had been praised. He was scorned for his Italianisms; then at the time of the 'Querelle des Bouffons' he became the standard-bearer of those who favoured French music against Italian!

But let us not make fun of his contemporaries. Rameau composed music that was new, but at the time its novelty seemed obsolete to those who heard it. Rameau was born too late. He composed masterpieces of French opera, but at a time when audiences were clamouring for something different. He died when his final work, *Les Boréades*, was being rehearsed. Without more ado the premiere was cancelled and the opera was put into cold storage! Les Paladins, written three years previously, had not aroused great enthusiasm either.

We notice an unusual pattern in Jean-Philippe Rameau's career as a composer. He did not begin his first opera, *Hippolyte et Aricie*, until 1733. In the next six years he composed three great tragedies lyriques (*Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, and *Dardanus*) and two *opéras-ballets* (*Les Indes galantes* and *Les fêtes d'Hébé*). They were received with a mixture of hostility and enthusiasm. Rameau was disconcerting. His *opéras-ballets* were more successful than his operas. When Lully's supporters quietened down, Rameau found his place.

For another six years, from 1739 (the year of *Dardanus*) to 1745, again he wrote no operas; the only composition dating from that period is his *Pièces de clavecin en concerts*, which were no doubt

given at private concerts at the home of the farmer-general Le Riche de la Poupinière.

In 1745 he embarked on a new career, as a court musician: he was appointed *Compositeur du cabinet du roy*. Henceforth he spent his time composing *comédie-ballets*, *pastorales* and *actes de ballet*, the only exception being a fine *tragédie en musique* written in 1749, *Zoroastre*. During the next six years – he was by then in his seventies – his output was quite extraordinary, with no fewer than four operatic works – including *Platée* – in 1745; *Les fêtes de l'Amour et de l'Amour* in 1747; *Zais*, *Pygmalion* and *Les surprises de l'Amour* in 1748; *Nais* and *Zoroastre* in 1749; *La Guirlande et Acante et Céphise* in 1751. And during that same period he also found time to write two musical treatises (1750 and 1751) and dozens of polemic or technical articles.

In 1752 came the 'Querelle des Bouffons'. Rameau fought like a young man. But something within him seems to have snapped. For the next six years, from 1754, he composed almost nothing. His final years were tinged with bitterness. In the few personal letters that have survived the tone is one of disenchantment. 'I have more inclination than before,' he wrote in one of them, 'but I have no spirit left at all... The imagination in my old head is quite spent...'

Yet at the age of eighty Rameau experienced a new surge of creative energy. In an amazing tour de force he produced two new masterpieces, *Les Paladins* and *Les Boréades*, works that summarise his genius, and whose beauty has only been fully understood in recent years. Was the audience expecting 'sensitive' music? Rameau responded with irony; he used the ridiculous to forestall sentiment. But in these works his art is still complex, refined and intelligent, and he surprised his contemporaries, who were so fond of simple, touching melodies.

Like those of his great predecessors Lully, Destouches and Campra, Rameau's operas appeal to the eye as well as to the ear. The visual aspect – sets, costumes, dances, stage machinery – is as important as the music. And mythological subjects and tales of magic, which may seem artificial or over-simple to us today, were as indispensable as the singing: it was important to carry the audience away into an unreal, imaginary, enchanted world, far from the humdrum of everyday life. The subtlety we find in Rameau's writing is not only the result of his refinement and intelligence; it is also typical of the voluptuousness and sensuality that were prevalent in French society at that time perhaps as never before, setting aside the paintings of Boucher. Rameau was the greatest symphonist before Haydn and Mozart. But his art is very different from theirs. Although he was fond of great dramatic symphonies evoking storms, thunder and lightning, earthquakes and shipwrecks, he was possibly the only composer before Debussy to use harmonies and sound colours as a means of conveying sensuous feeling. In Rameau it is the orchestra that underlines and supports the singing. The instruments used are relatively few – strings, flutes, oboes, bassoons, to which, from *Zoroastre* onwards, were added horns and clarinets – but they are employed most effectively to support and comment on the situations of the various characters. Fine examples are the terrible arias of Abramane in *Zoroastre*, the ecstasy of Pygmalion in the *acte de ballet* of the same name, the tragic lament of *Phèdre* in *Hippolyte et Aricie*, the more melancholy laments of *Aricie* (same opera) and *Amélie* (*Zoroastre*), and the moving monologue of *Dardanus* in prison. Rameau mixes aria and



recitative; he uses vocalises borrowed from Italian opera and not at all typical of French music of that time.

The dances found in Rameau's works are rich and extremely varied. The gavottes, rigaudons and passepieds were not just a pretext for brilliant writing. The whole work seems to revolve around the dance, and the orchestration of the 'Entrée des Chinois' (end of the final act) is exceptionally colourful. If audiences of today can be so delighted by the richness and brilliance of this comédie-ballet, why did it fail to appeal to Rameau's contemporaries? The libretto of Les Paladins was based on Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierres, a tale by La Fontaine that in turn took inspiration from a work by Ariosto, to which the fabulist added various new elements and episodes. The fact that Les Paladins, an eighteenth-century work, is set in the Middle Ages comes as a surprise. But this is an imaginary Middle Ages, and it is mixed with an orientalism that is just as unreal. The mixture of genres is very Baroque. We find both the comical and the serious, with comedy predominating. And there are frequent changes of register: heroic, courtly, pastoral, supernatural (magical). Shepherds mix with paladins, troubadours with Chinamen and pilgrims with magicians. And disguise is used frequently: the paladins appear as demons and there are false pilgrims and false Chinamen. Seriousness alternates with parody, galanterie is mixed with irony.

The libretto was judged 'inept' when Les Paladins was first performed in 1760, and the name of its author, Duplat de Monticourt, was not even mentioned. Charles Collé, who had worked with Rameau as the author of the libretto for Daphnis et Eglé, wrote: 'The late Cahusac [the musician's favourite librettist] is a Quinault compared to the rogue who messed up the words of this ballet! Rameau never worked with a truly talented librettist, but he was confident that his music could make up for any weaknesses in the text. Indeed, in order to understand Les Paladins and its very typical humour, we have to look beyond the libretto. This comédie-ballet shows the same vein of inspiration as Rameau's comic masterpiece *Platée*.'

Rameau took music seriously, of course, but he constantly plays with it, makes fun of it. 'All of his soul and mind were in his harpsichord; when he closed the instrument, there was no one at home,' said Piron. Solving this or that problem of harmony, thinking about his art, polishing his writing and orchestration occupied the whole of Rameau's life. His music shows infinite subtlety and pays a constantly renewed tribute to the evocative power of sounds. Held by his passion for music, and in connivance with it, Rameau also enjoyed making fun of his art. A supreme organiser of chords, the infallible Rameau pretended to make mistakes in the harmony! As if nothing was amiss, he shifts an accent here, feigns awkwardness there and misuses the rules. Why? He likes to parody good music and expects the listener to have the sense to realise that he is not being serious.

It was because Rameau loved this type of game that he liked comical librettos and above all those, like Les Paladins, that gave him an opportunity for caricature. With an almost perverse sense of fun, he takes all the mannerisms and clichés of opera and distorts them, with one aim, not to make the listener laugh out loud, but to bring a smile through an intimation, an allusion, or a feint. Those are features of *Platée*, and Les Paladins is largely similar.

The 'declaration of love', presented tenderly, light-heartedly or seriously, is a cliché that appears regularly in opera. Argie's maid Nérine decides to declare her love to Orcan in order to prevent him from poisoning and stabbing her mistress. Rameau uses consummate skill in perverting the music that accompanies her declaration, which represents a well-known type, familiar from many earlier examples, from Lully's Armide and Amadis de Gaule to Campra's *Tancrède* and even his own *Zoroastre*. Incongruous vocalises, appoggiaturas on weak beats, untimely accents on weak vowels, grotesque repetition ('l'amour auprès de toi nous paraitra moins beau... moins beau... moins beau'): he stops at nothing to achieve his aim. The light aria with words in the form of a proverb was also a common feature of opera at that time. Rameau makes fun of it in Les Paladins through Argie's comical 'Un instant de félicité est toujours bon... bon... bon... à prendre.' Likewise, Orcan sings a falsely dramatic aria and Anselme is given a ridiculous monologue. The characters of Les Paladins are no longer the source of the irony that dominates the work: they are both its instrument and its target.

Rameau even makes fun of current musical events: with the 'Querelle des Bouffons' at its height, he takes malicious pleasure in using both French and Italian music side by side in a double pastiche: we find together 'un air un peu gai à la française' and 'un duo amoroso à l'italienne'!

Thus nothing is taken seriously. Magic was really magic in Armide, Tancrède and Dardanus, but in Les Paladins the demons are not real demons, nor the statues real statues...

And what we thought was simulated unexpectedly becomes real. Nérine's aria 'C'est trop soupier, je veux déclarer l'ardeur qui m'enflamme', with its light vocalises, its subtlety and expressive-ness, its graceful melody and its very appropriate ornaments, suddenly rings true. Here we see the subtle, sensual, tender side of Rameau, as in Aricie's parts in Hippolyte et Aricie, Amélie's in *Zoroastre*, Iphise's in Dardanus. Which side of Rameau are we to believe?

There is in Les Paladins something that reminds us of the smile of Voltaire. Rameau seems to be saying: 'I look at my times and I am not fooled. I still like what there is to like and what I have always liked. I like their imagination and sensuality; I like their exotic dreams, their chinoiseries and their Indes galantes. But I am too old to believe in them as I did when I was fifty years young.' And in 1760 Rameau's contemporaries no longer believed in their times either. Those of Boucher and Marivaux were over. Those of Rousseau, Greuze and Sedaine had come.

Farewell to curves and countercurves, those of the female sitters in paintings, those of candle stands and the arms of armchairs. The Baroque world of Les Paladins, with its sham and pretence, was over. Audiences no longer really understood, their different appetites were left unsatisfied. There is some disenchantment in what Rameau says through his music. Bitter, ironical and tender, he seems to be looking upon the end of an era. 'La vrate musique est le langage du cœur,' he had once written. 'True music is the language of the heart.' After Les Paladins he was seventy-seven years old. He had one opera, Les Boréades, left to write and through which to show the emotion he still felt in his old heart.

Philippe Beaussant  
Translation: Mary Pardoe



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

# LES PALADINS

COMÉDIE-BALLET

en trois actes

Livret de Duplat de Montficourt

représenté pour la première fois  
le mardi 12 février 1760

à l'Académie Royale de Musique

## LES PALADINS

L'action se passe au Moyen Age, dans un château de Vénétie.

### Acte 1

La jeune et belle Argie vit emprisonnée avec sa suivante Nérine. Elle est surveillée par Orcan, un gardien poltron et ridicule. Le tuteur de la jeune fille, le vieux sénateur Anselme la garde recluse dans l'intention de l'épouser.

Argie aime le jeune paladin Atis et pleure son amour lointain. Déguisé en pèlerin, Atis réussit pourtant à s'introduire dans le château avec ses compagnons. Touché par un enchantement de la fée Manto, il dispose d'un pouvoir magique : à chaque parole qu'il prononce, « or, bijou, perle et diamant » apparaissent. Molesté par les compagnons d'Atis, Orcan est enrôlé de force dans la troupe des faux pèlerins à l'issue d'une cérémonie comique. On annonce alors l'arrivée du sénateur Anselme : toute la troupe des paladins déguisés se disperse.

### Acte 2

Le vieil Anselme s'apprête à retrouver Argie, sa pupille, quand Orcan, toujours déguisé en pèlerin, lui raconte sa mésaventure. Argie paraît et annonce à son tuteur qu'elle veut épouser Atis. Le barbon feint d'accepter, mais il donne au gardien un poignard et du poison : Argie mourra. La suivante Nérine a heureusement tout entendu ; elle séduit Orcan et le retient par la ruse en improvisant une déclaration d'amour.

Travestis en « démons et furies », les paladins font irruption et arrachent à Orcan ses armes fatales. Quittant alors ses déguisements, toute la troupe offre un divertissement en l'honneur d'Atis et d'Argie. Mais Anselme s'avance avec ses hommes d'armes, les paladins courent se réfugier au château.

### Acte 3

Anselme et ses guerriers vont donner l'assaut quand « tout disparaît autour de lui ». Il se retrouve seul, devant « un palais dans le goût chinois ». Cet enchantement est l'œuvre de la fée Manto qui paraît dans le jardin sous les traits d'une esclave maure « ni mâle, ni femelle ». Tandis qu'elle fait à Anselme une déclaration d'amour, les statues s'animent autour d'elle. Après la danse des pagodes, survient Argie qui se moque du ridicule Anselme. Manto revient sous son apparence de fée et réunit les deux amants, Atis et Argie. L'opéra s'achève en un divertissement chinois.

## THE PALADINS

The work is set in the Middle Ages, in a castle in the Veneto, Italy.

### Act I

A beautiful young Italian girl, Argie (or Argial), is held prisoner with her maid Nérine (Nerina) in the castle of her elderly guardian, Anselme, who wishes to marry her. They are guarded by the ridiculous and cowardly Orcan.

However, Argie loves the young paladin (knight) Atis, who succeeds in breaking into the fortress with his companions. A fairy, Manto, has granted Atis the ability to produce 'gold, jewel, pearl and diamond' with every word he speaks.

Manhandled by Atis's companions, Orcan is forced, after a comical ceremony, to join the troop of false pilgrims. The arrival of Anselme, the senator, is announced: the troop of paladins disguised as pilgrims disperses.

### Act II

Anselme is on his way to join his ward, Argie. Orcan, still disguised as a pilgrim, recounts his misadventure. Argie appears. She informs her guardian that she wishes to marry Atis. Anselme feigns consent, but he then gives Orcan a dagger and some poison with which to kill Argie. Fortunately, Nérine has overheard this conversation and she decides to use cunning to save her mistress. She keeps Orcan from carrying out Anselme's order by declaring her love to him.

The paladins, dressed as demons and furies, burst in and snatch the dagger and the poison from Orcan. Removing their disguises, they then offer entertainment in honour of Atis and Argie. But Anselme arrives with his men at arms. The paladins take refuge in the castle.

### Act III

Anselme is about to launch an attack with his men when suddenly everything around him disappears and he finds himself alone in the garden of a Chinese palace. This is the work of the fairy, Manto, who appears in the garden as a Moorish slave ('neither male, nor female'). As she declares her love to Anselme, the statues in the garden come to life. After the Dance of the Pagodas, Argie arrives. She makes fun of Anselme. Manto returns as a fairy and reunites the two lovers, Atis and Argie. The work ends with a Chinese entertainment.

## ACTEURS

MANTO, Fée

ANSELME, Sénateur et tuteur d'ARGIE

ARGIE, jeune Italienne

ATIS, Paladin

ORCAN, Serviteur d'ANSELME et gardien d'ARGIE

NÉRINE, Suivante d'ARGIE

UN PALADIN

PALADINS, et leur suite, sous plusieurs déguisements

TROUBADOURS ET MÉNESTRELS, de la suite d'ATIS

Serviteurs d'ANSELME

Suivants de MANTO, sous la forme de Chinois et de Pagodes

La scène est dans le Château d'ANSELME et aux environs



# LES PALADINS

## COMÉDIE - BALLET

### ACTE PREMIER

Le Théâtre représente la principale entrée d'un vieux Château, près d'un Bois. On voit des Tours et des Grilles qui défendent le Château.

#### SCÈNE PREMIÈRE

ARGIE, NÉRINE, ARGIE.

Triste séjour, solitude ennuyeuse,  
Que votre aspect m'est odieux !  
Le retour d'un jaloux, qu'on attend dans ces lieux ;  
Doit vous rendre encore plus affreuse !

Triste séjour, Solitude ennuyeuse  
Que votre aspect m'est odieux !

NÉRINE.

L'hymen qu'on vous prépare embellira ces lieux.

ARGIE.

Ah, qu'oses-tu me faire entendre ?

NÉRINE

Qu'il faut attendre

L'Époux qui vous est destiné :

Et goûter l'espoir de lui rendre

Le tourment qu'il vous a donné.

ARGIE.

Quel espoir veux-tu qu'il me reste ?

Ah ! si peut-être ne vit plus :

Et, s'il respire encore, un obstacle funeste  
Rend mes vœux superflus.

NÉRINE.

L'amant, peu sensible et volage ;

Craint l'obstacle le plus léger ;

L'amant, que plus d'amour engage ;

S'il voit augmenter le danger,

Augmente de courage.

(Une symphonie annonce l'arrivée d'Orcan.)

#### SCÈNE II

ARGIE, NÉRINE, ORCAN.

ORCAN, avant de paraître.

Argie !... holà !... Nérine !... où portez-vous vos pas ?

NÉRINE.

J'entends le bruit des clefs, et la voix du Cerbère

Qui ne nous quitte pas.

ORCAN.

Rentrez !

ARGIE ET NÉRINE.

Quelle rigueur austère !

NÉRINE.

Aimable Orcan, laisse-nous respirer.

ORCAN.

Rentrez !

ARGIE ET NÉRINE.

Un moment.

ORCAN.

Non, non ; c'est trop différer.

ARGIE ET NÉRINE.

Ah quelle contrainte sévère !

NÉRINE, à Argie, à part.

Cédez à la rigueur.

Je vais, pour l'adoucir, écouter son ardeur.

(Argie se retire.)



### SCÈNE III

NÉRINE, ORCAN.

Seras-tu toujours inflexible,  
Cruel tyran de nos plaisirs ?

ORCAN.

Je te l'ai dit cent fois, le secret infailliable

De me rendre sensible,

C'est de répondre à mes désirs.

NÉRINE.

Eh ! comment veux-tu que l'on aime

Dans ce triste séjour ?

Considère toi-même

L'aspect de ces barreaux, l'ombre de cette tour,

Le cri de ces oiseaux, qui volent à l'entour.

Tes yeux d'Argus, ta voix de Polyphème,

Peuvent-ils inspirer l'amour ?

Eh, comment veux-tu que l'on aime ?

ORCAN.

Ce lieu, si tu m'aimais, te paraîtrait charmant.

Tu trouverais ma voix plus tendre et plus sonore.

Tout s'embellit, tout s'éclaire en aimant.

L'amour fait d'un cachot le palais de l'Aurore ;

Ce lieu, si tu m'aimais, te paraîtrait charmant.

Mais ton cœur répond froidement

Au feu qui me dévore.

NÉRINE.

Prend pitié de notre tourment ;

Écoute, Orcan, je finirai tes peines ;

Brise nos fers, sortons de ce tombeau.

Ta voix surpassera le charme des Sirènes,

L'amour, auprès de toi, nous paraîtra moins beau.

ORCAN.

Tais-toi, perfide enchantresse !

Crois-tu donc surprendre ma foi .

NÉRINE.

Par ta pitié prouve-moi ta tendresse.

ORCAN.

La pitié n'est qu'une faiblesse.

NÉRINE.

C'est l'amour qui t'en presse ;

Mon cher Orcan, écoute-moi.

ENSEMBLE.

NÉRINE ..... Orcan, écoute-moi.

ORCAN ..... Non, non, retire-toi.

NÉRINE ..... Écoute-moi.

ORCAN ..... Retire-toi.

(On entend une Symphonie éloignée, et les sons d'une musette)

ORCAN.

Quels concerts insolents osent se faire entendre ?

Ah c'est quelqu'ami suborneur !

Courons, gardons de nous laisser surprendre.

NÉRINE.

Quelle nouveauté ! quel bonheur !

(Orcan sort, Argie rentre en même temps par le côté opposé.)

### SCÈNE IV

ARGIE, NÉRINE.

ARGIE.

NÉRINE.

Qu'ai-je entendu !

Restez : je vais vous en instruire

(Nérine entre dans la coulisse.)

ARGIE.

Quel espoir pourrait me séduire !

Trop funestes accords ! peut-être annoncez-vous

Mon hymen et mon esclave ?

(La symphonie se fait entendre de plus près, et devient plus touchante.)

Mais les sons que j'entends n'ont rien d'assez sauvage,

Pour être le présage

Du retour affreux d'un jaloux.

NÉRINE, rentrant sur la scène avec précipitation.

Accourez, venez voir ! c'est un enchantement !

ARGIE.

Qu'as-tu donc vu ?



NÉRINE.

J'ai vu paraître

Des Pèlerins le plus charmant.

Sa voix ravit d'étonnement :

Il a mille secrets qu'il vous fera connaître.

Cet homme est un trésor ; et je ne sais comment

A chaque mot qu'il dit, aussitôt il fait naître

Or, bijoux, perle, diamant...

Accourez, venez voir ! c'est un enchantement.

ARGIE.

Eh si c'était Anselme ! il est caché peut-être

Sous ce trompeur déguisement.

NÉRINE.

Ah, Dieu ! peut-on s'y méprendre ?

Est-il beau comme le jour ?

Sait-il des chansons d'amour ?

A-t-il de l'or à répandre ?

Orcan veille de ce côté ;

L'étranger peut ici se rendre.

Un instant de félicité

Est toujours bon à prendre.

ARGIE.

D'un inconnu quel plaisir puis-je attendre ?

Que me font ces trésors, ces charmes que tu dis ?

Encore si c'était mon Atis.

(La Musette recommence ses chants, que répète l'écho.)

NÉRINE.

Écoutez, écoutez les sons de la Musette :

L'écho les répète :

Écoutez.

ARGIE.

Mon âme est trop inquiète.

NÉRINE.

Vos yeux en seront enchantés,

Sortez.

ARGIE.

Non, laisse-moi tout entière à moi-même ;

Rêver à ce que j'aime.

NÉRINE allant au-devant des Pèlerins.

Je veux rendre le calme à ses sens agités.

(Argie s'assied dans un coin du Théâtre, et paraît rêver profondément, sans faire attention à ce qui se passe. Nérine amène les Pèlerins, qui entrent en dansant.)

## SCÈNE V

ARGIE, NÉRINE, ATIS, en Pèlerin, jouant  
de la Musette, Pèlerins de la suite d'Atis.

ATIS.

Venez tous en pèlerinage,

Accourez, Amants, venez tous :

Ah que votre sort sera doux !

Accourez, Amants, venez tous :

Le bonheur est notre partage.

Nous changeons de climats,

Sans trouver un climat sauvage ;

L'Amour est toujours du voyage ;

Et les fleurs naissent sous nos pas.

Venez tous, etc....

On danse.

ATIS, à Argie.

L'espoir nous mène au bout du monde,

Il nous éveille chaque jour :

Si nous courons la Terre et l'Onde,

C'est pour trouver un cœur digne de notre amour.

ARGIE, sortant de sa rêverie

Ah ! j'en possédais un si fidèle et si tendre !

Je l'ai perdu.

ATIS, et le Chœur des Pèlerins.

Venez le chercher avec nous.

ARGIE.

Pour retrouver Atis que ne puis-je entreprendre

Un voyage si doux.

ATIS, se jetant aux pieds d'Argie.

Argie, il est à vos genoux.



ARGIE.

Que vois-je ! et que viens-je d'entendre !  
Ah, mon cher Atis, est-ce vous ?

ATIS.

C'est lui qui vient nous défendre  
De vos tyrans jaloux.

ARGIE.

Ah, mon cher Atis, est-ce vous ?

ATIS.

Sous ce déguisement il fallait vous surprendre.

Quand sous l'amoureuse loi

On sait braver les obstacles,

L'Amour fait des miracles :

C'est une fée enchantresse,

Qui seconde ici nos amours :

Pour prix d'un utile secours,

Mamie servira ma tendresse.

ARGIE.

Mon cher Atis, que ferons-nous ?

Anselme arrive ici pour être mon époux.

ATIS.

ATIS.

Vous m'aimez ?

ARGIE.

Je vous aime.

ATIS.

Définons les jaloux.

Ensemble

Définons les jaloux.

Que leur rage, que leur courroux

Augmentent nos plaisirs mêmes,

Et les rendent plus doux !

(Les Pèlerins continuent leurs danses).

## SCÈNE VI

ARGIE, ATIS, et les Pèlerins,

NÉRINE, rentrant sur la Scène avec effroi ;

ORCAN, qui paraît ensuite armé ridiculeusement.

NÉRINE.

Fuyez le sort qui vous menace,

Orcan, prêt à combattre, avance dans ces lieux :

Il est armé d'une cuirasse.

Tremblez, tremblez !

ATIS.

Laissez-moi confondre l'audace.

D'un vil audacieux

ORCAN, à Atis du fond du Théâtre :

Fuis, redoute un affreux trépas...

Mais il ne craint point ma présence !

Je meurs de peur s'il ne fuit pas,

Et je suis perdu s'il avance.

ATIS.

Orcan, j'aime à voir ce grand cœur ;

Et je veux éprouver ton courage.

(il se met en défense.)

ORCAN.

Sauve-toi ; ma bonté t'ouvre encore un passage.

ATIS.

J'aime mieux sentir ta valeur.

Défend-toi.

(il lui porte un coup.)

ORCAN, tombant de frayeur.

Je suis mort ! ô fatale disgrâce !

ATIS, à sa suite.

Dans les fers qu'il soit arrêté.

ORCAN.

Belle Argie, obtenez ma grâce ;

Pour prix du soin que vous m'avez coûté.

Nérine, ah, quel malheur ! Au nom de ta tendresse ;

Implore sa bonté.

NÉRINE.

La pitié n'est qu'une faiblesse...

ORCAN, à Nérine.

Nérine, implore sa bonté.

ATIS, à sa suite.

Vous, dont le zèle me seconde,

Venez, qu'il soit reçu soudain,

Qu'il soit armé Pèlerin,

Pour l'envoyer au bout du monde.

CHŒUR des Pèlerins.

Qu'il soit armé, etc...

(On fait, en dansant, les cérémonies de la réception d'ORCAN, qui donnent lieu à ses frayeurs.)

LE CHŒUR.

Hommage, rendons tous hommage

A ce joli Pèlerin.

ARGIE, en le parant de coquilles.

Daignez recevoir de ma main

L'ornement de ce coquillage.

LE CHŒUR.

Hommage, etc...

ATIS, lui donnant le Chapeau.

Pour vous garantir du serain

Voici le Chapeau du voyage.

LE CHŒUR.

Hommage, etc...

NÉRINE, lui donnant le Bourdon :

Prenez, pour vous mettre en chemin ;

Le Sceptre du pèlerinage.

LA CHŒUR.

Hommage, etc...

(Les Pèlerins recommencent leurs danses, qui sont interrompues par le bruit de l'arrivée d'ANSELME.)

CHŒUR qu'on entend de loin.

Ho, hé, ah, ah !

NÉRINE.

Qu'ai-je entendu ?

Tout est perdu !

ORCAN.

Anselme arrive !

ARGIE.

Anselme va paraître !

ORCAN.

Pauvre Orcan, que deviendras-tu ?

Que dira, que fera ton maître ?

LE CHŒUR.

Fuyez, Atis, sauvons-nous.

ATIS.

Non, je veux braver son courroux :

Suivez-moi tous !

NÉRINE, pendant que les autres Acteurs répètent les paroles précédentes.

C'est un éclair

Qui fend l'air,

C'est le tonnerre qui gronde :

Le bruit

Qu'il produit

Saisit,

Remplit

D'effroi tout le monde,

Qui fuit.

(Tout s'enfuit et se disperse dans les bois.)

Fin du premier Acte.



## ACTE II

Le Théâtre présente un Hameau, près du Château d'Anselme, qu'on voit dans le fond.

### SCÈNE PREMIÈRE

ANSELME, et ses serviteurs, à qui il fait signe de s'éloigner.

ANSELME, seul.

Mon cœur, tu n'as que peu d'instant  
A désirer l'objet que ces lieux vont te rendre.  
Je vais consoler un cœur tendre,

Que j'ai fait languir trop longtemps.  
Mon cœur, tu n'as que peu d'instant

A désirer l'objet que ces lieux vont te rendre.  
Mais quel bruit ! est-ce que j'entends ?

(Orcan paraît en habit de Pèlerin, et court comme un homme égaré.)

### SCÈNE II

ANSELME, ORCAN.

ANSELME.

Que vois-je ? Est-ce lui qui s'avance ?  
Malheureux ! Veux-tu l'arrêter ?

ORCAN.

Ah, Seigneur ! Sauvez-vous ; fuyez en diligence.

ANSELME.

Que veux-tu dire ?

ORCAN.

Ils vont faire porter  
Le Bourdon à votre Excellence.

ANSELME.

Quelle ivresse, ou quelles vapeurs  
Ont fait naître cette démente ?

ORCAN.

Des Pèlerins !... des Enchanteurs !...

ANSELME.

Que fait Argie ?

ORCAN.

Argie est en pèlerinage.

ANSELME.

Es-tu fou ?

ORCAN.

Si vous êtes sage

Craignez d'imiter leur fureurs.

(ARGIE paraît au fond du Théâtre habillée en Pèlerine ; en chantant l'air des Pèlerins.)

Argie en saura d'avantage.

(ARGIE apercevant ANSELME, cesse tout à coup de chanter ; Orcan sort.)

### SCÈNE III

ANSELME, ARGIE, en Pèlerine

ANSELME.

Sous quel déguisement, ô Dieux !

Vous me rendez votre présence !

Argie, est-ce ainsi qu'à mes yeux

Doit paraître votre innocence ?

ARGIE.

Seigneur...

ANSELME.

Explique-moi ce mystère odieux ?

ARGIE.

Que je crains ce moment terrible !

ANSELME.

Non : osez tout me déclarer.

Qu'allez-vous faire ?

ARGIE.

Hélas ! J'allais vous délivrer

D'un objet toujours insensible,

Qui pour vous ne peut soupirer.

Vous méditez, perfice ! une action si noire !  
 O Ciel ! le puis-je croire ?  
 Quand je viens pour vous adorer,  
 Quand j'apporte à vos pieds tant de marques de gloire  
 Dont Rome et le Sénat viennent de m'honorer,  
 Vous méditez, perfide ! une action si noire ?  
 O Ciel ! le puis-je croire ?  
 Nommez l'auteur de ce dessein.  
 ARGIE.  
 Atis, un jeune Paladin.  
 ANSELME.  
 Un homme !...  
 ARGIE.  
 Épris de moi, tout autant que je l'aime  
 Atis est si charmant ! son langage est si doux !  
 Si vous voyiez Atis, vous feriez vous-même  
 Un crime d'en être jaloux.  
 ANSELME, à part.  
 Le monstre !  
 ARGIE.  
 Il vous déplaît, et moi je vous offense :  
 Souffrez donc qu'avec lui j'emporte loin de vous  
 L'ennui de ma présence.  
 ANSELME, à part.  
 Il faut cacher mon courroux.  
 (à Argie)  
 J'ai donc perdu tout espoir de vous plaire ?  
 ARGIE.  
 Celui de vous aimer n'est pas né dans mon cœur.  
 Donnez-moi mon amant, et goûtez la douceur  
 D'être aimé comme un père.  
 ANSELME.  
 Oui, j'y consens, j'immole ma colère :  
 Il faut céder à mon vainqueur...  
 (Il l'arrête.)  
 Allez... Vous ignorez, peut-être ;

Qu'un trésor à ma garde autrefois fut commis :  
 Ce trésor est à vous... je n'en suis plus le maître,  
 Et par Orcan... bientôt il vous sera remis.  
 Adieu.  
 (ARGIE sort ; ANSELME tire son Poignard de dessous sa robe.)

## SCÈNE IV

ANSELME.  
 C'est ce poignard, perfide !  
 Dont je veux le percer le sein :  
 Mais, pour ne pas souiller ma main,  
 Un autre en sera le guide.  
 (ORCAN traverse le Théâtre ; NÉRINE le suit, sans être aperçue.)

## SCÈNE V

ANSELME, ORCAN.  
 ANSELME, le poignard à la main.  
 Approche, Orcan.  
 ORCAN.  
 O ciel ! que voulez-vous ?  
 ANSELME.  
 Ta mort, ou ton obéissance.  
 ORCAN.  
 J'obéirai.  
 ANSELME.  
 Tu vas porter mes coups  
 A la parjure qui m'offense.  
 ORCAN.  
 Je frémis !  
 ANSELME.  
 Point de résistance ;  
 Redoute ou sers mon courroux.  
 (Il remet à ORCAN un Poignard et du poison, et il se retire : NÉRINE court avertir ATIS de ce qui se passe.)



## SCÈNE VI

ORCAN, seul.

Je puis donc me venger moi-même  
D'Argie et de son Paladin !  
Mais d'où vient que ce fer qu'on a mis dans ma main  
Glâce mon cœur d'une frayeur extrême !  
(NÉRINE paraît au fond du Théâtre, et écoute ORCAN.)  
Orcan, tu vas commettre un forfait odieux !  
Son ombre chaque nuit, paraissant à tes yeux,  
Demandera vengeance ;  
Ah ! je meurs de peur quand j'y pense !  
Je tremble à me voir seul dans ces funestes lieux,  
Et je frémis de leur silence.

## SCÈNE VII

NÉRINE, revenant et feignant de ne pas voir ORCAN.  
ORCAN, qui se tient à l'écart pour écouter NÉRINE.

NÉRINE, haut.

C'est trop soupirer :  
Je veux déclarer  
L'ardeur qui m'enflamme.  
Ah ! je sens mon âme  
Prête à s'égarer.  
Ne reviendras-tu point, cher Orcan, que j'adore ?  
(ORCAN approche doucement.)

[Bas.]

Je le vois qui suit mes pas ;  
L'imprudent ne sait pas ;  
Ne voit pas,  
N'entend pas,

L'appas :

Feignons encore,  
(Haut.)

C'est trop soupirer, etc...  
ORCAN, interrompant Nérine.  
Le voilà cet amant qui cause ton martyre.

## ENSEMBLE

Ah ! quel trouble je ressens !  
Dis-moi ?... Je ne puis dire  
Quelle ardeur ! quel délire :  
Quel transport agite mes sens !  
Non, non, je ne puis dire, etc...

ORCAN.

Il faut se rendre, il est temps.  
NÉRINE, regardant dans le Bois.

Attends.

ORCAN.

Beauté sauvage,  
C'est trop longtemps  
Me faire outrage.  
NÉRINE.

Attends ;

C'est trop me faire violence.  
Esprits vengeurs, venez voler à ma défense.  
(Un bruit effrayant se fait entendre ; une Troupe de Démons  
et des Furies sort du Bois précipitamment, et environne Orcan.)

## SCÈNE VIII

ORCAN, NÉRINE, ATIS et les autres Paladins, déguisés en Furies et  
en Démons.

ORCAN.

Quel bruit ! quels monstres ! justes Dieux !  
Tout l'Enfer contre moi s'élançe !

(Les Démons se saisissent du Poignard et du Poison qu'Orcan avait sur lui.)  
Démons, frappez votre victime !  
Voilà les témoins du crime.

CHŒUR.

Frappons, frappons notre victime, etc...  
ATIS ET LE CHŒUR.

Par ce fer tu périras :  
De ce poison tu boiras :  
Tu mourras.

ORCAN.

Ah, ne m'achevez pas !  
De quoi suis-je donc coupable ?  
ATIS ET LE CHOEUR.

Misérable !  
Par ce fer tu périras  
De ce poisson tu boiras :  
Tu mourras.

On danse.

### SCÈNE IX

UN PALADIN, déguisé en Furie.  
Je suis la Furie  
Qui crie

Au fond du cœur des jaloux :  
Je punis les cruels époux,  
Et j'imité la barbarie  
Des ministres de leur courroux.

On danse

### ENTRACTE

## CD2

### SCÈNE X

ATIS, ARGIE, NÉRINE  
Les DAMES Compagnes des PALADINS, les PALADINS,  
TROUBADOURS, MENESTRELS de la suite d'ATIS.

ATIS, aux Paladins.

Vengeurs des beautés qu'on outrage,  
Je vous dois ma félicité :  
Chantez la liberté

De l'aimable objet qui m'engage.

Formez les nœuds les plus charmants ;

Attaquez les jaloux, rompez, brisez leurs chaînes :

Le prix de tant de peines

Est le triomphe des amants.

CHOEUR des PALADINS, et leurs DAMES, avec ATIS qui s'en mêle.

Formez } les nœuds les plus charmants,  
Formons }

Attaquez rompez } les Jaloux { rompez } leurs chaînes ;  
Attaquez rompons } rompons }

Le prix de tant de peines

Est le triomphe des amants.

(Danse des Paladins qui se réjouissent de la délivrance d'Argie.)  
ARGIE.

Je vole, Amour, où tu m'appelles :  
Prête-moi, prête-moi tes ailes.

Quelles sont tes faveurs

Pour les amants fidèles ?

Tu brises leurs chaînes cruelles,

Et tu les enchaînes de fleurs.

Je vole, etc.

(Entrée des Troubadours et des Ménestrels.)  
NÉRINE.

Pour voltiger dans le bocage

L'oiseau fuit la captivité ;



Quel silence s'il est en cage !

Quel doux ramage

S'il est en liberté !

Pour serpenter sur la verdure,

Le cours de l'onde est agité :

Il se fait s'il est arrêté.

Quel doux murmure

S'il est en liberté !

NÉRINE ET ATIS.

NÉRINE... Pour serpenter, etc.

ATIS... Pour voltiger, etc.

(La danse recommence et est interrompue par un bruit tumultueux.)

ATIS.

Quel nouveau bruit se fait entendre ?

UN PALADIN.

Anselme avance contre nous ;

Avec sa suite armée il vient pour nous surprendre.

ATIS.

Dérobons ma conquête à l'ennemi jaloux.

Dans ces murs je puis me défendre

Et braver son courroux.

(ATIS, et toute sa suite, entrent dans le Château, dont on ferme les portes.)

Fin du second Acte.

## ACTE III.

Le Théâtre représente le même lieu qu'au second Acte.

### SCÈNE PREMIÈRE.

ANSELME, une Épée à la main, ORCAN, TROUPE DE PAYSANS  
et de VALETS armés pour attaquer le Château.

ANSELME.

Tu vas tomber sous ma puissance,

Lâche et perfide ravisseur !

Ah ! je vais goûter la douceur

De percer à tes yeux l'ingrate qui m'offense.

(A sa Suite.)

Venez secondez mon courroux :

Mon honneur outragé vous demande vengeance.

Vengeance ! ô Vengeance !

Vous êtes l'unique espérance

Des amants trompés et jaloux

Tu vas tomber, etc.

(On dispose l'assaut.)

ANSELME, à la tête de sa Troupe.

Attaquons ; suivez-moi : courons à la vengeance.

CHŒUR.

Attaquons ; attaquons : courons à la vengeance.

(Comme on place les échelles pour escalader le Château, tout disparaît.

Orcan et les autres Serviteurs d'Anselme l'abandonnent.

Un Palais dans le goût Chinois, ouvert de tous côtés, et situé au milieu d'un

jardin, succède à la décoration précédente ; le dedans du palais est orné

de plusieurs groupes de Figures de la Chine.)

ANSELME, qui a jeté ses armes pendant le changement.

Mais ô Ciel ! ce Château disparaît à mes yeux !

Quels jardins délicieux

Ont tout à coup pris naissance !

Quel superbe Palais s'élève jusqu'aux Cieux !

(Il considère ce Palais, et voit une Esclave qui traverse le Théâtre.)

Dieux ! quel étrange objet à mes yeux se présente !

## SCÈNE II.

ANSELME, MANTO, sous la forme d'une Esclave Maure.

ANSELME, arrêtant MANTO.

Esclave, contentez mes désirs curieux.

De quel Dieu vois-je ici le demeure éclatante ?

A qui sont ces trésors ?

MANTO.

Ces trésors sont à moi.

ANSELME, se jetant à ses pieds.

Déesse ! pardonnez si je n'ai pu connaître...

MANTO.

Je te pardonne ; et des biens que tu vois

A l'instant si tu veux, je puis te rendre maître.  
ANSELME.  
Grande Divinité !

MANTO.

Je ne veux que ta foi.  
Pour prix d'un si rare avantage.  
ANSELME.

Voyez et mon front et mon âge.  
MANTO.

Tu me plais ; je veux ton hommage.  
Le printemps  
Des amants

Rend leur flamme trop volage ;  
Le fardeau de l'âge

Rend les amours plus constants.  
Le printemps  
Des amants

Rend leur flamme trop volage.  
ANSELME.

Mais votre cœur enfin peut-il être flatté... ?  
MANTO.

De ta gravité,  
De ta majesté

Mon cœur enchanté,  
Veut que le tien m'engage  
Sa liberté,

Considère aussi la beauté  
Qui sera ton partage.  
ANSELME.

Mais je suis une autre loi...  
MANTO.

Je veux l'honneur du sacrifice.  
Garde-toi d'hésiter ; ou d'un mot, devant toi  
Je renverse cet édifice.  
ANSELME.

Ah, quel dommage qu'il périsse !  
MANTO.

J'entend l'aveu de ton amour.  
(S'adressant aux pagodes qui ornent son Palais.)

Étrangères beautés, qui parez ce séjour,  
Animez-vous, rendez à ce que j'aime  
Des honneurs que mon choix lui destine à ma Cour.  
Écoutez mon ordre suprême.

(Les Pagodes, qui commencent à remuer la tête, s'animent insensiblement, et quittent leurs places,  
pour venir rendre hommage à Anselme, en dansant autour de lui dans leurs attitudes comiques.)  
MANTO.

Pour répondre encore à mes vœux  
Permetts que l'amitié soit témoin de mes feux.  
Paraissez, belle Argie.

ANSELME, apercevant Argie.  
Où me cacher ? c'est elle !

(Argie s'avance ; Manto se retire au fond du Théâtre.)

### SCÈNE III

ARGIE, ANSELME, MANTO.  
ARGIE.

Anselme soupirant de cette belle !  
ANSELME.

Je suis perdu !

ARGIE.

Quoi ! dans le même jour  
Être si cruel et si tendre !  
Il faut savoir vaincre l'amour  
Pour avoir droit de le défendre.

Atis, le bel Atis est fait pour m'enflammer,  
Mais vous devez rougir du feu qui vous dévore :  
Le crime n'est pas d'aimer ;  
C'est le choix qui déshonore.  
ANSELME.

Ah ! connais mieux mon cœur et mes projets :  
Ingrate ! à cet amour quand j'ai perdu les armes,  
C'était pour t'enrichir des dons que l'on m'a fait :  
Et je n'enviais ce Palais.

Que pour l'embellir de tes charmes.  
ARGIE.

Si je veux des palais, Atis m'en donnera.  
Sans mon Atis en peut-il être ?

Si je veux des trésors, c'est lui qui les fait naître ;



Et je les aurai tous, tant qu'Atis m'aimera.  
ANSELME.

Vengeons cet outrage !

ARGIE.

Quels feux

Honteux

Pour un Sage !

MANTO, à Anselme :

Mon amour comblera tes vœux ;

Que nous serons heureux !

ANSELME, à Manto.

Non, je romps tous ces nœuds.

(à Argie.)

Perfide ! c'est là ton ouvrage.

ARGIE.

Je triomphe ! plus d'esclavage.

ANSELME, à Argie, MANTO, à Anselme ;

Tu me suivras,

Tu m'aimeras,

M'adoreras ;

Oui, perfide ! tu me suivras.

ARGIE.

Je triomphe ! plus d'esclavage.

ANSELME.

Je meurs de honte et de rage.

## SCÈNE IV

ANSELME, ARGIE, MANTO,

ATIS, NÉRINE.

MANTO, à Anselme.

Reconnaissez Manto sous ce déguisement.

(à Atis.)

Approchez Atis. Je dois rendre

La beauté la plus tendre

Au plus fidèle amant.

(Elle les unit.)

ATIS ET ARGIE.

O Divinité secourable !

MANTO.

Je veux que ces jeux enchanteurs

Forment ici pour vous la cour la plus aimable.

Goûtez d'autres plaisirs, je laisse dans vos cœurs

Un enchantement plus durable.

(Elle se retire)

## SCÈNE DERNIÈRE.

ATIS, ARGIE, NÉRINE, Paladins et autres Suivants d'Atis,  
sous divers déguisements. Suivants de Manto, sous différentes formes grotesques.

CHOEUR.

L'Amour chante, l'Hymen soupire.

Belles chantez } avec l'Amour

Chantons, chantons }

Faites } retenir ce séjour

Faisons }

Des accords rians qu'il inspire.

(Les Suivants de MANTO, sous différentes figures Chinoises ; entrent en dansant, et forment un Ballet-Pantomime, à la fin duquel toutes les autres Troupes se joignent à eux.)

ATIS.

Lance, Amour, les traits vainqueurs :

Jouis de ta victoire.

Nous voulons augmenter ta gloire

Par la confiance de nos cœurs.

Lance, Amour, les traits vainqueurs :

Jouis de ta victoire.

LE CHOEUR.

Loin de nos yeux ;

Epoux fâcheux ;

Fuyez, fuyez, Soucis ombrageux.

Liberté, règne sur nous,

Chantons, rions, en dépit des jaloux.

(Un Ballet général termine le Divertissement.)

FIN.

## ATELIER LYRIQUE DE TOURCOING

Depuis septembre 1981, l'Atelier Lyrique de Tourcoing a graduellement acquis une position extrêmement originale dans le paysage lyrique français : celle d'un Opéra d'Essai. Sans se couper de la production lyrique moderne et contemporaine, l'action conduite par Jean-Claude Malgoire et son équipe a été marquée par la présentation de nombreux opéras « baroques » ou « classiques » français et étrangers.

Ce travail d'élargissement du répertoire lyrique aux œuvres marquantes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles a été rendu possible et convaincant par l'opportunité offerte à l'Atelier Lyrique de Tourcoing d'une collaboration régulière avec l'ensemble instrumental La Grande Écurie et la Chambre du Roy.

L'Atelier Lyrique de Tourcoing a établi un dialogue constant entre le spectacle vivant et ses dimensions audiovisuelles, qu'il s'agisse de prolonger sur scène le travail engagé en studio d'enregistrement sur le Xerxès de Haendel, de fixer au disque écho de l'intense travail scénique mené avec Jean-Louis Martinoty sur le Couronnement de Poppée ou d'assurer le tournage d'un opéra rare comme La Clémence de Titus de Gluck et deux coproductions simultanées disque-spectacle : Tancrède de Campra et Platée de Rameau.

## LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY

Créé par Jean-Claude Malgoire, La Grande Écurie et la Chambre du Roy est un ensemble instrumental dont le nom indique l'orientation vers la musique de cour de la Renaissance et du Grand Siècle en renouant avec une tradition née sous François 1<sup>er</sup> : c'est en effet ce roi qui, le premier, organisa les orchestres de la Cour, les partageant en deux ensembles, « ceux qui font grande noise » (trompettes et tambours) appelés la Grande Écurie, et « ceux doux à ouyr » (hautbois et violons) appelés la Chambre du Roy. Les deux formations, qui avaient des fonctions bien différentes, se réunissaient à l'occasion des fêtes, et ce jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

En 1966, Jean-Claude Malgoire, désireux de faire revivre la musique de Cour reconstitue cet ensemble et réunit un ensemble d'instruments à vent et une formation de musique de chambre. Le grand nombre de musiciens permet des combinaisons variées.

La Grande Écurie et la Chambre du Roy élargit sa vocation de plate-forme de formation pour instrumentistes, solistes et chœurs. La quasi-totalité des instrumentistes français actuellement en exercice dans les différents ensembles baroques ont réalisé leur première expérience professionnelle dans le cadre des activités de La Grande Écurie et la Chambre du Roy depuis vingt-deux ans.

Le répertoire diffusé par La Grande Écurie et la Chambre du Roy comporte des créations, des

œuvres nouvelles et le fond de répertoire de l'ensemble (Monteverdi, Lully, Couperin, Campra, Rameau, Vivaldi, Haendel, Gossec, Haydn, Mozart...).

Dès ses débuts, La Grande Écurie et la Chambre du Roy a enregistré de nombreuses œuvres instrumentales des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Puis, en 1974, Jean-Claude Malgoire franchit un nouveau pas dans son exploration des musiques de cette période en abordant l'opéra. Il enregistre et donne sur scène Les Indes Galantes de Rameau, Alceste de Lully (ce fut la première intégrale sur disque d'un opéra de Lully), Hippolyte et Aricie, Platée de Rameau, Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, Tancrède de Campra, il enregistre également pour la première fois sur disque les Vêpres de la Gloire de Rameau.

En tout, plus de quatre-vingt disques.

La saison 89/90 a vu l'implantation de La Grande Écurie et la Chambre du Roy se faire dans la région Nord - Pas-de-Calais avec le soutien du Ministère de la Culture, du département du Nord, de la région Nord - Pas-de-Calais et de la ville de Tourcoing.

L'orchestre poursuivra donc sa mission dans cette région pour une saison Mozart qui se fera de façon conjointe avec les tournées internationales en Europe (Suisse, Allemagne...) et, plus particulièrement, la version concertante de La Clémence de Titus de Gluck à Vienne. La Betulia Liberata de Mozart à l'Opéra garnier et la cantate Carmen Sæculare de F.A.D. Philidor marqueront sa présence à Paris.

Après avoir célébré l'anniversaire d'une institution avec laquelle il a une vie commune ponctuelle, les 10 ans de l'Atelier Lyrique de Tourcoing, l'orchestre fêtera en 1991 ses 25 ans et se produira dans différents festivals en France tels que Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Versailles, Montpellier, Carpentras ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées (Alceste ou Le Triomphe d'Alcide de Lully - mise en scène Jean-Louis Martinoty).

Seront publiés les enregistrements de La Messe à quatre chœurs de M.A. Charpentier, un disque Mozart (La Petite Musique de Nuit et Les Petits Rien), Les Paladins de Rameau, Carmen Sæculare de Philidor.



## JEAN-CLAUDE MALGOIRE

Hautboïste, musicologue, chef d'orchestre, animateur de théâtre, il l'est tour à tour en faisant évoluer parallèlement ces différentes activités. Hautboïste, soliste cor anglais à l'Orchestre de Paris, il est l'un des instrumentistes préférés de Munch, d'Ozawa, de Karajan.

Dans le même temps, il poursuit sa carrière d'instrumentiste et une passion irrésistible le saisit concernant l'approche de la musique ancienne... Il se livre à la musicologie la plus vivante qui soit, puisqu'elle conduit à la création d'œuvres oubliées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Son aventure personnelle est indissociable de la création de La Grande Écurie et la Chambre du Roy en 1966. Citons, dès 1974, les Indes Galantes de Rameau, Le Couronnement de Poppée de Monteverdi en 1984, Tancredi de Campra en 1986...

En 1981, Jean-Claude Malgoire fait une rencontre décisive avec un Atelier Lyrique de Tourcoing en quête de directeur. Tâche qu'il mène en élargissant le répertoire lyrique traditionnel exploité alors, participant ainsi au mouvement de réforme profonde de la perception en France de l'opéra.

En 1987, l'Opéra de Paris avec Jules César d'Haendel, Aix avec Psyché lui ont fait fête. En 1989, la nouvelle production Tarare de Salieri, mise en scène de Jean-Louis Martinoty, présenté à Schwetzingen et Karlsruhe, rencontre un immense succès (une reprise est prévue en 1991 à Strasbourg).

Au programme de l'année 1990 : des concerts à Vienne, Glasgow, une tournée au Mexique ainsi que de nombreux concerts en France.

En 1991, Jean-Claude Malgoire dirigera La Grande Écurie et la Chambre du Roy tant au Théâtre des Champs-Élysées (Alceste ou le triomphe d'Alcide de Lully, mise en scène de Jean-Louis Martinoty - Carmen Saeculare de F.A.D. Philidor) qu'à l'Opéra Garnier (Betulia Liberata de Mozart).

Sa complicité avec La Grande Écurie et la Chambre du Roy ne l'empêche cependant pas d'être invité par d'autres orchestres, tant en France qu'à l'étranger, aussi bien pour la musique baroque, que classique ou contemporaine (Orchestre de Paris en 1977, Orchestre de l'Opéra en 1987 - Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France en 1989 avec une création mondiale de Luis de Pablo ; en janvier 1991, un concert Mozart avec l'orchestre National de France - Orchestre de l'austronaise ainsi que le Scottish Chamber Orchestra).

Le ministère de la Culture et de la Communication lui a proposé de prendre la présidence du Centre de Musique Baroque de Versailles, fonction qu'il occupe depuis sa création le 1er juillet 1987.

## L'ENSEMBLE VOCAL SAGITTARIUS.

Créé en janvier 1986 par Michel Laplénie, l'Ensemble Vocal Sagittarius est formé de jeunes chanteurs spécialisés dans la musique baroque, et plus particulièrement dans le répertoire allemand. Son effectif varie de 12 à 24 chanteurs selon la nature des œuvres chantées. Depuis sa création, l'Ensemble a travaillé dans deux grandes directions : retrouver la beauté originelle de la langue allemande par une prononciation adaptée à la musique de cette époque, et faire découvrir un répertoire mal connu. L'Ensemble Vocal Sagittarius est la seule formation française qui se soit spécialisée dans le répertoire de la musique protestante du XVII<sup>e</sup> siècle.

Sagittarius est le nom latinisé du compositeur Heindrich Schütz, musicien emblématique de l'Ensemble, qui fit éditer quelques œuvres sous ce nom. L'Ensemble Vocal Sagittarius a déjà participé à de grands festivals, tant en France qu'à l'étranger : festival des Pâques musicales en Aix, festival estival de Paris, festival Romeuropa, festival de Schwetzingen, festival international de musique sacrée de Lourdes, festival de la Chaise-Dieu.