

HISTORIÆ SACRÆ

PURCELL FERRANDINI CHARPENTIER

IL CARAVAGGIO

CAMILLE DELAFORGE

α

MENU

- › TRACKLIST
- › FRANÇAIS
- › ENGLISH
- › DEUTSCH
- › SONG TEXTS





Camille Delaforge

HISTORIÆ SACRÆ

**FLORIANE HASLER
APOLLINE RAÏ-WESTPHAL
LAURA JARRELL
MATHIAS VIDAL
BASTIEN RIMONDI
JORDAN MOUAISSIA
GUILHEM WORMS**

**IL CARAVAGGIO
CAMILLE DELAFORGE**

HISTORIAE SACRAE

HENRY PURCELL (1659-1695)

19 FANTAZIAS, IN NOMINES AND OTHER PIECES (1680)

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | Pavane in G minor, Z. 752 | 2'55 |
| 2 | Chaconne in G minor, Z. 730 | 3'46 |

GIOVANNI BATTISTA FERRANDINI (1710-1791)

IL PIANTO DI MARIA, CANTATA SACRA DA CANTARSI DINANTI AL SANTO SEPOLCRO (c.1735)

- | | | |
|----|---|------|
| 3 | Recitativo "Giunta l'ora fatal dal ciel prescritta" | 1'45 |
| 4 | Aria "Se d'un Dio fui fatta madre" | 2'45 |
| 5 | Recitativo "Ah me infelice! Ahi lassa!" | 1'41 |
| 6 | Aria "Se d'un Dio fui fatta madre" | 2'48 |
| 7 | Recitativo "Ahimè ch'Egli già esclama ad alta voce" | 1'32 |
| 8 | Aria "Sventurati miei sospiri" | 3'34 |
| 9 | Recitativo "Sì disse la gran Madre" | 1'54 |
| 10 | Aria "Pari all'amor immenso" | 7'06 |
| 11 | Recitativo "Or se per grande orror tremò la terra" | 0'56 |

HENRY PURCELL

SAUL AND THE WITCH OF ENDOR (IN GUILTY NIGHT), Z. 134 (1693)

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | "In guilty night" TRIO | 1'32 |
| 13 | "Woman, arise, call powerful arts together" SAUL, WITCH | 4'05 |
| 14 | "Why hast thou robb'd me of my rest" SAMUEL, SAUL | 3'36 |
| 15 | "Farewell" TRIO | 0'46 |

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE, H. 424 (c.1680-1700)

16	"Cum cœnasset Jesus" CHORUS	0'51
17	"Omnes vos scandalum patiemini in me" JESUS	0'59
18	"Respondens autem Petrus" CHORUS	0'09
19	"Et si omnes scandalisati fuerint in te" PETRUS, JESUS	0'59
20	"Similliter et omnes discipuli dixerunt" CHORUS	0'59
21	"Ecce Judas unus de duodecim venit" HISTORICUS	1'09
22	"Converte, Petre" JESUS	0'54
23	"Ministri ergo Judæorum comprehenderunt" HISTORICUS, OSTIARIA, PETRUS	0'49
24	"Et introductus est Petrus in domum" CHORUS	0'43
25	"Et tu cum Jesu Nazareno eras?" ANCILLA, PETRUS, HISTORICUS	0'23
26	"Nonne tu Galilæus es?" OSTIARIA, ANCILLA, COGNATUS MALCHI, PETRUS	1'12
27	"Tunc respexit Jesus Petrum" CHŒUR	1'07
28	"Flevit amare" CHŒUR	1'53

HENRY PURCELL

CELESTIAL MUSIC DID THE GODS INSPIRE, Z. 322 (1689)

29	Aria "When Orpheus sang, all nature did rejoice"	3'41
----	---	------

TOTAL TIME: 56'44

FLORIANE HASLER MEZZO-SOPRANO [3-11, 29]
APOLLINE RAÏ-WESTPHAL SOPRANO [12-15, 16-28]
LAURA JARRELL MEZZO-SOPRANO [16-28]
MATHIAS VIDAL TENOR [12-15]
BASTIEN RIMONDI TENOR [16-28]
JORDAN MOUAISSIA TENOR [16-28]
GUILHEM WORMS BASS BARITONE [12-15, 16-28]

IL CARAVAGGIO

CAMILLE DELAFORGE DIRECTION, HARPSICHORD, ORGAN
FIONA-ÉMILIE POUPARD VIOLIN
SABINE STOFFER VIOLIN
LUCIEN PAGNON VIOLIN
AGNIESZKA RYCHLIK VIOLIN
LUCIE UZZENI VIOLA
PIERRE-AUGUSTIN LAY CELLO
LUCAS PERES VIOLA DA GAMBA
FRANÇOIS LEYRIT DOUBLE BASS
BENJAMIN NARVEY THEORBO



LE THÉÂTRE DE L'ABANDON

CAMILLE DELAFORGE

« *Flevit amare* » : ainsi s'achève *Le Reniement de saint Pierre*. Cette conclusion musicale représente pour moi un moment fondateur de ma rencontre avec la musique baroque et signe, bien des années plus tard, la genèse de ce projet.

Dans cette salle des pratiques collectives du conservatoire de mon enfance, je lance la chaîne hi-fi chaque soir pour découvrir du répertoire jusqu'à la fermeture. J'ai dix-sept ans, je commence le clavecin, et je découvre alors le dernier chœur du *Reniement de saint Pierre* de Charpentier. S'ouvre alors un espace d'une extrême humanité. Je n'ai pas encore les codes de cette musique, je la découvre sans *a priori*, mais je sens déjà qu'une clef ouvre ici la porte d'un espace émotionnel intense. Un choc.

Toutes les années suivantes, je reviendrai à cette œuvre : au Conservatoire de Paris, à mes examens, lors de concerts, jusqu'à décider de la choisir pour mon premier album Alpha Classics.

Ce voyage à travers trois œuvres, *Saul and the Witch of Endor* de Purcell, *Il pianto di Maria* de Ferrandini et *Le Reniement de saint Pierre* de Charpentier, dessine un même trajet intérieur : celui d'êtres confrontés au sentiment d'abandon. Tous, à des degrés différents, font l'expérience d'un point de rupture où la foi vacille, où la présence divine se dérobe, où la solitude ou la peur devient insupportable. Ce qui me touche profondément dans ces œuvres, c'est leur manière de dépasser le cadre dogmatique ou édifiant de la « musique sacrée ». La douleur de Marie, la culpabilité de Pierre, la terreur face à l'invisible chez Purcell : autant de figures pour lesquelles le sacré devient le lieu d'une intensité émotionnelle presque insoutenable. Dans cet abandon, tout affleure : l'amour, immense, déchiré, la peur face à l'inconnu, la colère devant l'injustice du silence, mais aussi une forme d'héroïsme fragile, celui de continuer à croire ou simplement à ressentir, malgré l'absence.

Les heures passées avec cette musique me rappellent inlassablement les peintures sacrées du Caravage, qui jamais ne cachent les expressions humaines : les visages éloquents, la violence des situations, l'extase d'une foi, les couleurs intenses, le doré, les corps torturés ou la béatitude des anges.

Ce triptyque sollicite des ressorts musicaux communs : peu de musiciens, un temps de production relativement court, une économie de moyens qui permet en fait de déployer un théâtre de la foi d'une densité saisissante sans limiter l'expression. Elle la concentre, la rend plus nue, plus directe, presque sans protection. Dans ce travail, nous pouvons alors colorer le continuo, en chercher les ressorts dramatiques et éprouver des réalisations très variées, allant d'un théorbe seul à un continuo foisonnant. Cette recherche me donne toujours l'impression de peindre un tableau aux multiples détails, comme l'art sacré pictural le fait à travers les XVI^e et XVII^e siècles dans toute l'Europe.

Dans *Saul and the Witch of Endor*, Purcell met face à face deux figures profondément humaines : Saül et la nécromancienne, nommée sorcière dans cette œuvre. Saül, roi abandonné de Dieu, avance dans la nuit, privé de toute réponse divine. Son autorité ne le protège plus ; il est seul, inquiet, traversé par la peur. Face à lui, cette femme, figure emblématique d'une chasse tragique contre les sorcières et les femmes, devient paradoxalement un relais et un dernier recours. Leur rencontre se situe dans un espace qui nous décontenance, où le sacré et l'interdit se croisent. En neuf minutes, Purcell construit une nuit intérieure où l'homme, privé de Dieu, cherche malgré tout à entendre quelque chose. On retrouve ce premier cri tragique de la sorcière, « *Alas* », construit sur des harmonies qui rejoignent l'art de Charpentier et son goût pour les accords extraordinaires.

Avec *Il pianto di Maria* de Ferrandini, le rapport est encore plus direct. L'utilisation de la première personne pour Marie est saisissante : là où la tradition du Stabat Mater, comme chez Pergolèse, propose un regard extérieur, une forme de contemplation, Ferrandini place Marie au centre, dans sa propre voix. Elle parle, traverse, questionne. Cette proximité transforme profondément l'écoute. La foi, l'abandon, le doute, le cri, tout est exprimé sans filtre. Là encore, l'économie de moyens renforce cette sensation, et l'emploi de la forme de la cantate donne une simplicité extrêmement sensible. C'est ce qui la rend si forte à mes yeux.

Enfin, Pierre incarne une autre forme d'abandon : celle de la trahison. Pierre renie et, lorsque tout est accompli, prend conscience. La tension dramatique de l'œuvre nous conduit jusqu'à son grand cri, « *non te negabo* ». Le choix de la haute-contre pour incarner ce rôle nous a donné un élément supplémentaire pour traiter le personnage et l'opposer à l'air si simple de Jésus, confié à une voix de taille.

Ce programme ne cherche pas à résoudre la question de l'abandon. Il en propose plutôt une traversée, par l'intermédiaire de trois figures qui, chacune à leur manière, font l'expérience d'un manque, d'un silence, d'une rupture, que ces œuvres rendent profondément humaines.

SOLITUDES DE LA PIÉTÉ

VINCENT BOREL

Perte, abandon, déréliction : aux temps baroques, ces affects extrêmes sont souvent évoqués par le ressassement hypnotique d'un rythme, tel que le *ground* anglais ou l'*ostinato* italien. Cette répétition obstinée, qu'elle soit chaconne ou passacaille, agit comme une figure rhétorique de fixation émotionnelle, installant l'auditeur dans une intériorité contemplative.

Le plus célèbre exemple se trouve chez Purcell. Dans *Dido and Aeneas* (1689), la ligne descendante du *ground* est associée à la mort de Didon. Elle évoque les larmes qui coulent autant que le corps s'effondrant dans la douleur. Ce modèle expressif connaît une remarquable postérité, tant le langage baroque constitue un idiome commun de Londres à Paris, et de Rome à Munich.

Il pianto di Maria de Ferrandini en est un fulgurant exemple. Natif de Venise, Giovanni Battista Ferrandini (vers 1709-1791) peut faire figure de baroque tardif. Il naît alors que le jeune Haendel découvre l'Italie, et disparaît en ayant connu le jeune Mozart. *Il pianto*, daté de 1739, est exceptionnel à maints égards. C'est en effet un *Stabat Mater* à la première personne. Le drame est vécu par la protagoniste, plutôt que représenté comme un discours théologique. L'écoute d'*Il pianto* évoque parfois le *Stabat Mater* de Giovanni Felice Sances (1600-1679) par ses effets de plainte suspendue. L'œuvre est également remarquable par ses abrupts contrastes qui l'ont longtemps fait attribuer au Haendel de la période italienne, celui de *La Lucrezia*.

Très jeune, Ferrandini reçut ses premiers enseignements musicaux au conservatoire des *Mendicanti* de Venise. En 1722, il entra comme hautboïste dans l'orchestre de la cour de Bavière puis en 1732 au service de l'électeur Charles Albert. À Munich, il devint un prolifique compositeur d'*opere serie*, notamment d'un *Catone in Utica* exceptionnel par la luxuriance de ses arias. Retiré à Padoue pour raisons de santé, Ferrandini y poursuivit son activité de compositeur et de pédagogue. Il forma notamment le ténor Anton Raaff, créateur du rôle d'*Idomeneo* pour Mozart.

Dans cette ample cantate pour mezzo-soprano et cordes, Marie prie au pied de la croix. Certaines parties évoquent aussi les motets de Carissimi par leur piété poignante, caractéristique des oratorios romains. Depuis les années 1630, dans le contexte de la Contre-Réforme issue du concile de Trente, le genre est devenu l'instrument privilégié de la persuasion spirituelle. Les *historiæ sacræ*, première dénomination de l'oratorio, transforment le

texte biblique en matière dramatique : prose adaptée, versification souple et distribution des voix concourent à faire des récits sacrés des expériences vécues.

C'est ce théâtre de la foi qu'a découvert Marc-Antoine Charpentier lors de son séjour romain dans les années 1660. Il suscita l'écriture du corpus de ses *Histoires sacrées*, dont *Le Reniement de saint Pierre*. S'y illustre, en termes pathétiques, la détresse de Pierre reniant le Sauveur, le futur apôtre se trouvant terrifié à l'idée de subir un sort semblable à celui de Jésus.

La Bible regorge de ces figures de solitude ultime telles que Job ou encore le roi Saül. Ce dernier est présent à deux reprises chez Charpentier, dans le prologue de l'opéra *David et Jonathas* et dans l'histoire sacrée *Mors Saülis et Jonathæ*.

Saül représente une figure tragique de la déchéance du pouvoir : rongé par la jalousie, isolé dans son autorité, le souverain tourmenté devient *exemplum* moral. Une scène abondamment utilisée montre sa rencontre avec la nécromancienne d'Endor, moins sorcière que pythie et prophétesse du destin. Au milieu des fumigations, elle fait apparaître la figure du prophète Samuel, lequel vitupère les agissements de son fils dont le pouvoir vacille face à un jeune berger, le futur roi David. Purcell, dans *Saul and the Witch of Endor*, pare la scène infernale de dissonances qui évoquent la polyphonie de Carlo Gesualdo.

Célébration de la lumière après le chemin des épreuves, « When Orpheus sang, all nature did rejoice » donne à entendre le pas du poète originel remontant des Enfers. Il incarne l'être sacré dont le chant rétablit l'ordre du monde. Sa danse devient fondatrice d'une communauté retrouvée où l'humanité, unie dans une même ronde, connaît enfin une joie partagée.

IL CARAVAGGIO

Orchestre fondé en 2017 par la cheffe d'orchestre Camille Delaforge, Il Caravaggio réunit la nouvelle génération de musiciens sur instruments d'époque. Il se consacre principalement aux répertoires lyriques des périodes baroques et classiques. À sa tête, Camille Delaforge s'impose comme l'une des cheffes d'orchestre les plus remarquées de sa génération. Inspiré par l'intensité expressive du peintre Caravaggio, l'ensemble revendique une approche musicale profondément vivante et incarnée, marquée par sa théâtralité, son intensité émotionnelle et sa force narrative.

Il Caravaggio revisite les grandes œuvres du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles : *La Passion selon saint Jean* de Bach, *Pygmalion* de Rameau, *le Stabat Mater* de Pergolèse, *Le Devoir du Premier Commandement* de Mozart... L'ensemble accorde également une importance particulière à la redécouverte de répertoires rares ou méconnus. Chaque année, il met en lumière le travail de compositrices tombées dans l'oubli telles qu'Isabella Leonarda, Élisabeth Jacquet de la Guerre ou encore M^{lle} Duval, dont il enregistre en première mondiale, en 2023, l'opéra *Les Génies*.

Avec plus d'une cinquantaine de concerts par an, l'ensemble se produit régulièrement sur les scènes les plus prestigieuses d'Europe : à Paris (Théâtre des Champs-Élysées, La Seine Musicale, Opéra Royal de Versailles), à Amsterdam (Dutch National Opera), en Allemagne (Bremen Musikfest, Staatstheater Meiningen), en Belgique (De Bijloke), en Suède (Stockholm Early Music Festival), en Espagne (Bilbao Musika)...

En 2026, Il Caravaggio s'installe dans les Hauts-de-France, où il rentre en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing et au Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne, et développe un partenariat avec La Barcarolle de Saint-Omer. Profondément attaché à la présence

des artistes sur un territoire, l'ensemble mène chaque année plus de quarante actions pédagogiques et culturelles dans les écoles, les conservatoires, les hôpitaux et les quartiers prioritaires.

Depuis 2025, Il Caravaggio enregistre pour le label Alpha Classics. *Il Caravaggio est en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, au Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne et au Festival d'Ambronay. L'ensemble est artiste «compagnon de route» à la Barcarolle à Saint-Omer pour la saison 2026-2027. Il Caravaggio est également en résidence à la Fondation Singer-Polignac depuis 2021. L'ensemble bénéficie du conventionnement du ministère de la Culture – Drac Hauts-de-France. Il est soutenu par la Fondation Orange, mécène principal. Il Caravaggio est membre de la Fevis, de Scène Ensemble et du Réseau européen de musique ancienne.*

CAMILLE DELAForge

DIRECTION, CLAVECIN ET ORGUE

Camille Delaforge s'impose comme l'une des cheffes d'orchestre les plus prometteuses de sa génération. Révélée au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 2024, elle poursuit une carrière internationale en tant que cheffe invitée, et avec son ensemble Il Caravaggio, qu'elle fonde en 2017. Avec lui, elle dirige chaque saison plus d'une cinquantaine de représentations sur les grandes scènes internationales – Théâtre des Champs-Élysées, Festival de Pâques d'Aix-en-Provence, Opéra de Rennes, Opéra de Nantes, La Seine Musicale, Festival de Saint-Denis, Festival Radio France Occitanie Montpellier, Oude Muziek Festival à Utrecht ou encore Bremen Musikfest.

En 2024-2025, elle dirige une production remarquée de *Dido and Aeneas* au Dutch National Opera d'Amsterdam ainsi qu'une tournée saluée par la critique du *Carnaval de Venise* de Campra. Elle est également invitée par l'Orchestre de Chambre de Paris

pour diriger une *Passion selon saint Jean* de Bach au Festival de Saint-Denis.

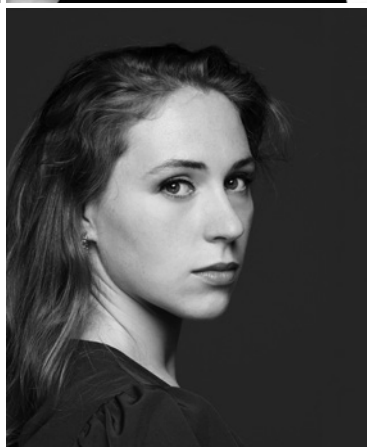
Au cours de la saison 2025-2026, Camille Delaforge dirige une production d'*Orphée et Eurydice* de Gluck avec Capella Cracoviensis et fait ses débuts en Amérique du Nord avec le Calgary Philharmonic Orchestra dans un programme baroque consacré à Lully, Rameau et Haendel.

Passionnée par le répertoire vocal, Camille Delaforge collabore régulièrement avec des solistes prestigieux comme Karine Deshayes, Marie-Nicole Lemieux, Cyrille Dubois, Alasdair Kent ou Mathias Vidal. Elle entretient une collaboration de longue date avec le baryton-basse Guilhem Worms, avec qui elle a travaillé sur plusieurs programmes de musique de chambre.

Après des études de piano et de danse, Camille Delaforge se découvre une passion pour la musique ancienne à travers la pratique du clavecin. Elle se forme au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où elle se spécialise dans les répertoires vocaux par le biais de la direction d'orchestre, du travail de cheffe de chant et en pratiquant le répertoire de lied et de mélodie avec des chanteurs.

Soucieuse de développer des échanges socioculturels à travers l'éducation musicale, elle a développé plusieurs projets humanitaires, notamment l'enseignement en direction d'enfants défavorisés en Équateur.

Elle a enregistré pour les labels Warner, Alpha Classics, Klarthe et Château de Versailles Spectacles.



Apolline Rai-Westphal, Laura Jarrell,
Florian Haster

Jordan Mouaïssia, Bastien Rimondi,
Guilhem Worms, Mathias Vidal

THE REPRESENTATION OF ABANDONMENT

CAMILLE DELAFORGE

“Flevit amare”: these are the final words of *Le Reniement de saint Pierre*. For me, this musical conclusion represents a defining moment in my discovery of Baroque music, and now, many years later, it signifies the beginning of this project.

In the rehearsal room of the music school I attended as a child, I would turn on the hi-fi every evening and explore the repertoire until closing time. I was seventeen and had just started playing the harpsichord when I discovered the final chorus of Charpentier’s *Le Reniement de saint Pierre*. A world of profound humanity opened up before me. I did not yet understand the codes of this music; I approached it without any preconceptions. However, I sensed that a key was turning, unlocking the door to an intensely emotional space. It was a revelation.

In the years that followed, I kept returning to this piece – at the Paris Conservatoire, during my exams and in concerts – until I finally decided to include it in my first recording for Alpha.

The three works presented here – Purcell’s *Saul and the Witch of Endor*, Ferrandini’s *Il pianto di Maria* and Charpentier’s *Le Reniement de saint Pierre* – all depict a similar spiritual journey: that of a person faced with abandonment. Each character experiences a watershed moment, when their faith wavers, the divine presence withdraws, and feelings of loneliness or fear become overwhelming. I find the way these works transcend the dogmatic or edifying framework of “sacred music” very moving. Mary’s grief, Peter’s remorse and Saul’s terror in the face of the invisible become the source of an almost unbearable emotional intensity. In that abandonment, everything comes to the surface: strong, heart-wrenching love, fear of the unknown, anger at the injustice of silence. But there is also a kind of fragile heroism in continuing to believe or simply to feel, despite that absence.

In the hours I have spent with this music, I have been constantly reminded of the religious paintings of Caravaggio, in which human emotions are never concealed. I see those expressive faces, those violent situations, the ecstatic faith, intense colours, gold, tortured bodies, and the beatitude of angels.

None of these works requires large forces, and they are all quite short. This economy of means enables the creation of a remarkably dense representation of faith, without limiting expression. Rather, the expression is condensed,

exposed, direct – almost unprotected. We can then colour the continuo, seek out its dramatic potential, and explore a variety of interpretations ranging from solo theorbo to a rich, full-bodied continuo. This exploration always feels to me like painting a picture containing a myriad of details, like the religious paintings that came into being all over Europe in the sixteenth and seventeenth centuries.

In *Saul and the Witch of Endor*, Purcell brings together two deeply human figures: Saul, king of the Israelites, and the necromancer, who is referred to as a witch in this work. Having been forsaken by God (who failed to advise him on how to defeat the Philistines in battle), Saul is advancing through darkness. He is no longer protected by his authority, and he is alone and uneasy, gripped by fear. Paradoxically (Saul was the one who drove all the necromancers, magicians, witches and diviners out of Israel), he seeks, as a last resort, the aid of a woman, a witch, to act as his intermediary. They meet in a disconcerting space where the sacred and the forbidden intersect. In just nine minutes, Purcell conveys the inner turmoil of a man deprived of God, who nevertheless seeks to hear something, to receive advice. The witch's first tragic cry of "*Alas*" is built upon harmonies that call to mind the artistry of Charpentier and his penchant for unconventional chords.

The connection with Charpentier is even more direct in Ferrandini's *Il pianto di Maria*. It is striking that Mary speaks in the first person: whereas the traditional *Stabat Mater* by composers such as Pergolesi offers an external perspective and a form of contemplation, Ferrandini places Mary at the centre and gives her a voice. She speaks, struggles and questions. This sense of closeness profoundly transforms the listening experience. Faith, abandonment, doubt and the cry are all expressed directly; nothing is filtered. Once again, the economy of means intensifies the experience, and the cantata form lends the work a poignant simplicity. I believe this is what makes the work so powerful.

Finally, *Le Reniement de saint Pierre* addresses the theme of abandonment through Peter's betrayal of Jesus. Peter denies Jesus three times before the terrible realisation of what he has done finally dawns on him. The dramatic tension builds up to his cry: "*Non te negabo*".

Casting a countertenor in the role of Peter enabled us to explore the character further, creating a contrast with the simple tenor aria sung by Jesus.

This programme presents three figures, each at a critical moment in their lives. Depicted with sensitivity, each one is made touchingly human.

THE SOLITUDE OF COMPASSION¹

VINCENT BOREL

Loss, abandonment, desertion . . . during the Baroque era, the extreme emotions caused by such unhappy events were often evoked by means of a ground bass (*basso ostinato*, in Italian), a short thematic motif in the bass, constantly repeated with changing harmonies, while the upper parts move freely.

One of the most famous examples of this can be found in Dido's Lament ('When I am laid in earth') from Purcell's *Dido and Aeneas* [1689]. The constantly repeated descending chromatic bass line helps to convey the queen's grief and her tragic descent into death. This expressive model proved remarkably influential. It was adopted by composers across Europe, from London to Paris, and from Rome to Munich – where Ferrandini provided a notable example with *Il pianto di Maria*.

The life of Giovanni Battista Ferrandini spanned both the Baroque and Classical periods. He was born in Venice around 1709, when Handel was a young man discovering Italy, and he died in Munich in 1791, the same year as Mozart, who had visited him with his father Leopold in 1771.²

Ferrandini received his early musical training at the Conservatorio delle Mendicanti in Venice. In 1722, when he was about thirteen years old, his father took him to Munich, where he joined the Bavarian court orchestra as an oboist. In 1732, he entered the service of Elector Karl Albrecht as a chamber composer, then director of chamber music. While in Munich, Ferrandini became a prolific composer of *opere serie*, including his *Catone in Utica* [1753], which is noted for its rich arias. For health reasons, he moved to Padua in 1755 but continued to compose operas for the court in Munich. He was also a teacher, whose pupils included the tenor Anton Raaff, who sang the title role in the first performance of Mozart's *Idomeneo*.

Dated 1739, Ferrandini's *Il pianto di Maria* is an expansive cantata for mezzo-soprano and strings. Mary stands weeping at the foot of the Cross, as in the *Stabat Mater*, but this piece is written in the first person. Her feelings are central to the work; for the most part she is the protagonist. Listening to *Il pianto*, one is occasionally reminded of the *Stabat Mater* setting by Giovanni Felice Sances (c.1600-1679), in which Mary's grief is expressed over widely suspended dissonances. The work is also striking in its sudden contrasts, which led to the long-held belief that it was written by Handel during his Italian period, exemplified by *La Lucrezia*.

There are also passages that recall the poignant piety of works by Carissimi, typifying the Roman oratorio that had become the preferred instrument of spiritual elevation since the 1630s in the context of the Counter-Reformation. The *historia sacra*, as the oratorio was known at that time, is a dramatic composition set to a religious text generally taken from the Vulgate: the adapted prose, flexible versification and careful distribution of the voices combine to transform a sacred narrative into a vivid experience.

Marc-Antoine Charpentier discovered the oratorio during his stay in Rome in the 1660s and his *histoires sacrées*, a corpus of more than thirty pieces, include *Le Reniement de saint Pierre*. This plaintive work depicts Peter's distress as, terrified at the thought of suffering a similar fate to Jesus, he denies all knowledge of him.

The Bible contains many examples of figures who experience ultimate solitude – Job, for instance, and King Saul. The latter appears twice in the works of Charpentier: in the prologue to his opera *David et Jonathas*, and in his oratorio *Mors Saülis et Jonathæ*.

Saul is a tragic figure whose power is in decline. Consumed by jealousy and isolated in his authority, the tormented sovereign becomes a moral *exemplum*. A scene that is often depicted is his encounter with the necromancer of Endor, who is more akin to a Pythia or prophetess of destiny than a witch. Amidst the smoke of incense, she summons the spirit of the prophet Samuel, who condemns the actions of his son, whose power is threatened by the young shepherd David, later to be crowned king. In *Saul and the Witch of Endor*, Purcell adorns this hellish scene with dissonances reminiscent of the polyphony of Carlo Gesualdo.

Our programme ends on a brighter note. “When Orpheus sang, all nature did rejoice” also by Purcell, comes from his now-lost semi-opera *The Grove, or Love's Paradise* (1691). In this delightful miniature, the countertenor weaves an ornate melody over a hypnotic chordal accompaniment depicting Orpheus's power to subdue nature and even the cruel god of the underworld with his music.

1. The title is borrowed from a collection of short stories by the French writer Jean Giono.

2. In a letter to his wife dated 14-18 March 1771, Leopold Mozart wrote from Vicenza in Italy: “We called on [...] Ferrandini, at whose house Wolfgang was to play.”

IL CARAVAGGIO

Founded in 2017 by conductor Camille Delaforge, Il Caravaggio brings together a new generation of musicians performing on period instruments. The ensemble focuses primarily on the operatic repertoires of the Baroque and Classical periods. At its helm, Camille Delaforge has established herself as one of the most acclaimed conductors of her generation. Inspired by the expressive intensity of the artist Caravaggio, the ensemble champions a deeply vibrant and embodied musical approach, characterised by its theatricality, emotional intensity and narrative power.

Il Caravaggio revisits the great works of the seventeenth- and eighteenth-century repertoire: the *St John Passion* (Bach), *Pygmalion* (Rameau), *Stabat Mater* (Pergolesi), *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (Mozart), amongst others. The ensemble also places particular emphasis on the rediscovery of rare or little-known repertoires. Each year, it brings to light the work of women composers who have been neglected or forgotten, such as Isabella Leonarda, Élisabeth Jacquet de la Guerre and Mademoiselle Duval, whose opera *Les Génies* it recorded in 2023 (world premiere recording).

Il Caravaggio gives around fifty concerts a year, and performs regularly on Europe's most reputed stages: in Paris (Théâtre des Champs-Élysées, La Seine Musicale, Royal Opera of Versailles), Amsterdam (Dutch National Opera), Germany (Musikfest Bremen, Staatstheater Meiningen), Belgium (Muziekcentrum De Bijloke in Gent), Sweden (Stockholm Early Music Festival), Spain (Bilbao Musika), etc.

For 2026-27, Il Caravaggio is based in the Hauts-de-France region, where it is in residence at the Atelier Lyrique de Tourcoing and the Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne, and is working on a partnership with La Barcarolle in Saint-Omer. Deeply

committed to the presence of artists within the local community, the ensemble carries out more than forty educational and cultural initiatives each year in schools, conservatoires, hospitals and priority neighbourhoods.

Il Caravaggio has been recording for Alpha Classics since 2025.

Il Caravaggio is in residence at the Atelier Lyrique de Tourcoing, the Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne and the Festival d'Ambronay. The ensemble is a "companion artist" at La Barcarolle in Saint-Omer for the 2026-27 season. Il Caravaggio has also been in residence at the Singer-Polignac Foundation since 2021. The ensemble benefits from funding from the Ministry of Culture – Drac Hauts-de-France. It is supported by the Orange Foundation, its principal patron. Il Caravaggio is a member of Fevis, Scène Ensemble and the European Early Music Network.

CAMILLE DELAFORGE DIRECTION, HARPSICHORD AND ORGAN

Camille Delaforge has established herself as one of the most promising conductors of her generation. After her breakthrough in 2024 at the Aix-en-Provence International Opera Festival, she now leads an international career as a guest conductor, as well as working with Il Caravaggio, the ensemble she founded in 2017. With the latter, she conducts fifty or so performances each season at major international venues: Théâtre des Champs-Élysées, Festival de Pâques in Aix-en-Provence, the opera houses in Rennes and Nantes, La Seine Musicale, Festival de Saint-Denis, Festival Radio France Occitanie Montpellier, Utrecht Early Music Festival (Oude Muziek), Musikfest Bremen...

In 2024-25, she conducted a highly successful production of *Dido and Aeneas* at the Dutch National Opera in Amsterdam, as well as touring to critical acclaim with Campra's *Le Carnaval de Venise*.

She was also invited by the Orchestre de Chambre de Paris to conduct Bach's *St John Passion* at the Festival de Saint-Denis.

Highlights of the 2025-26 season for Camille Delaforge include conducting a production of Gluck's *Orpheus and Eurydice* in Poland with Capella Cracoviensis, and making her North-American debut with the Calgary Philharmonic in a Baroque programme featuring Lully, Rameau, Handel and Bach.

Passionate about the vocal repertoire, Camille Delaforge works regularly with leading soloists such as Karine Deshayes, Marie-Nicole Lemieux, Cyrille Dubois, Alasdair Kent and Mathias Vidal. She has a long-standing collaboration with bass-baritone Guilhem Worms, with whom she has worked on several chamber projects. After studying piano and dance, Camille Delaforge discovered a passion for early music via the harpsichord. She trained at the Paris Conservatoire (CNSMD), where she specialised in the vocal repertoires through conducting, working as a vocal coach, and performing the *lied* and *mélodie* repertoires with singers.

Keen on developing socio-cultural exchanges through music education, she has initiated a number of humanitarian projects. These include, notably, teaching disadvantaged children in Ecuador.

She has recorded for the Warner, Alpha Classics, Klarthe, and Château de Versailles Spectacles labels.



François Leyrit, Lucas Peres,
Benjamin Narvey, Fiona-Émilie Poupard

Camille Delaforge

DAS THEATER DES VERLASSENSEINS

CAMILLE DELAFORGE

„*Flevit amare*“ (Er weinte bitterlich): Mit diesen Worten endet *Die Verleugnung des heiligen Petrus*. Dieser musikalische Schluss bildet für mich einen ganz grundlegenden Schlüsselmoment in meiner Begegnung mit Barockmusik und markiert nun, viele Jahre später, zugleich den Ausgangspunkt für das hier vorliegende Projekt.

Im Saal für die Ensembleproben im Konservatorium meiner Kindheit schaltete ich jeden Abend die Stereoanlage ein, um bis zur Schließung des Hauses neues Repertoire zu entdecken. Ich war siebzehn Jahre alt, begann gerade mit dem Cembalospiel und entdeckte dabei den letzten Chor aus Charpentiers *Le Reniement de saint Pierre*. Darin eröffnete sich mir ein Raum von höchster Menschlichkeit. Ich kannte die Codes dieser Musik noch nicht, entdeckte sie ganz unvoreingenommen, doch ich spürte bereits, dass hier ein Schlüssel die Tür zu einem intensiven emotionalen Raum öffnete. Ein Schock.

In all den folgenden Jahren kehrte ich immer wieder zu diesem Werk zurück: am Pariser Konservatorium, im Zuge meinen Prüfungen, bei Konzerten, bis ich mich schließlich dafür entschied, es für mein erstes Album bei Alpha auszuwählen.

Die Auseinandersetzung mit diesen drei Werken – *Saul and the Witch of Endor* von Purcell, *Il pianto di Maria* von Ferrandini und *Le Reniement de saint Pierre* von Charpentier – zeichnet im Grunde jeweils denselben inneren Weg nach: den von Menschen, die mit dem Gefühl des Verlassenseins konfrontiert sind. Alle erleben in unterschiedlichem Maße einen Bruchpunkt, an dem der Glaube ins Wanken gerät, an dem sich die göttliche Gegenwart entzieht, an dem die Einsamkeit oder die Furcht unerträglich werden. Was mich an diesen Werken zutiefst berührt, ist die Art und Weise, wie sie den dogmatischen oder erbaulichen Rahmen von „geistlicher Musik“ überschreiten. Der Schmerz Mariens, die Schuld des Petrus, der Schrecken vor dem Unsichtbaren bei Purcell: In allen drei Fällen geht es um Gestalten, für die das Heilige zum Ort einer kaum noch erträglichen emotionalen Intensität wird. In diesem Verlassensein kommt alles zum Vorschein: die unermessliche, zerrissene Liebe, die Furcht vor dem Unbekannten, die Wut angesichts der Ungerechtigkeit des Schweigens, aber auch eine Form von brüchig gewordenem Heroismus, nämlich dennoch weiter zu glauben oder einfach weiter zu fühlen, obwohl diese Abwesenheit weiter fortbesteht.

Die Stunden, die ich mit dieser Musik verbracht habe, erinnern mich unaufhörlich an die Gemälde Caravaggios mit geistlichen Sujets, die niemals die Formen menschlichen Ausdrucks verstellen: die vielsagenden Gesichter, die Heftigkeit der Situationen, die Ekstase des Glaubens, die intensiven Farben, das Vergoldete, die gequälten Körper oder auch die Seligkeit der Engel.

Dieses klingende Triptychon besitzt eine Reihe gemeinsamer musikalischer Merkmale: es erfordert wenige Musiker, eine relativ kurze Produktionszeit, einen sparsamen Einsatz der Mittel, der es in der Tat ermöglicht, ein Theater des Glaubens von ergreifender Dichte zu entfalten, ohne den Ausdruck einzuschränken. Es bündelt ihn, macht ihn unverhüllter, direkter, fast schutzlos. In der Arbeit daran konnten wir dann das Continuo sehr farbig gestalten, seinen dramatischen Merkmalen nachspüren und sehr unterschiedliche Umsetzungen ausprobieren, die von einer einzelnen Theorbe bis zu einer üppigen Besetzung des Continuo reichen. Diese Suche vermittelt mir immer den Eindruck, ein Bild mit vielfältigen Details zu malen, wie es die sakrale Malerei im 16. und 17. Jahrhundert in ganz Europa tat.

In *Saul and the Witch of Endor* lässt Purcell zwei zutiefst menschliche Figuren aufeinandertreffen: Saul und die Totenbeschwörerin, die in diesem Werk als Hexe bezeichnet wird. Saul, der von Gott verlassene König, schreitet voran durch die Nacht, jeglicher göttlichen Antwort beraubt. Seine Autorität schützt ihn nicht mehr; er ist allein, beunruhigt, von Furcht durchdrungen. Ihm gegenüber steht diese Frau, eine emblematische Figur für die tragische Jagd auf Hexen und Frauen, die paradoxerweise nun zu einer Vermittlerin und zu Sauls letzter Zuflucht wird. Ihre Begegnung findet an einem Ort statt, der uns aus der Fassung bringt, wo sich das Heilige und das Verbotene begegnen. In neun Minuten erschafft Purcell eine innere Nacht, in der der von Gott verlassene Mensch trotz allem versucht, etwas zu verstehen. Wir hören diesen ersten tragischen Schrei der Hexe, „*Alas*“, der über Harmonien gebaut ist, die an die Kunst Charpentiers und seine Vorliebe für außergewöhnliche Akkorde gemahnen.

Bei Ferrandinis *Il pianto di Maria* ist die Verbindung noch unmittelbarer. Die Verwendung der ersten Person für Maria ist eindrücklich: Wo die Tradition des „*Stabat Mater*“, wie etwa bei Pergolesi, einen Blick von außen, eine Form der Kontemplation bietet, rückt Ferrandini Maria selbst mit ihrer eigenen Stimme als Person in den Mittelpunkt. Sie spricht, durchdringt, hinterfragt. Diese Unmittelbarkeit verändert das Hörerlebnis zutiefst. Der Glaube, das Verlassensein, der Zweifel, der Schrei – alles wird ohne jeden Filter zum Ausdruck gebracht. Auch hier verstärkt die

Sparsamkeit im Einsatz der Mittel dieses Gefühl, und die Verwendung der Kantatenform verleiht dem Ganzen eine Einfachheit von höchster Einfühlsamkeit. Das ist es, was das Stück in meinen Augen so stark macht.

Petrus schließlich verkörpert eine andere Form des Verlassenseins: die des Verrats. Petrus verleugnet Jesus und wird sich dessen erst bewusst, als alles bereits geschehen ist. Die dramatische Spannung des Werkes führt uns bis zu seinem letzten lauten Ausruf: „*Non te negabo*“. Die Wahl des Countertenors für diese Rolle gab uns ein zusätzliches Element an die Hand, um die Figur zu gestalten und sie der so schlichten Arie des Jesus gegenüberzustellen, die einer tieferen Tenorstimme anvertraut ist.

Dieses Programm versucht nicht, die Frage des Verlassenseins zu lösen. Es schlägt vielmehr vor, diese Frage zu durchdringen – anhand von drei Figuren, die jede auf ihre Weise einen Mangel, eine Stille, einen Bruch erfahren, was diese Werke zutiefst menschlich macht.

EINSAMKEITEN DER FRÖMMIGKEIT

VINCENT BOREL

Verlust, Verlassensein, Gottverlassenheit: In der Barockzeit werden diese extremen Gefühlszustände oft durch das hypnotische Wiederholen eines Rhythmus heraufbeschworen, wie etwa beim englischen Ground oder dem italienischen Ostinato. Diese beharrliche Wiederholung, sei es in Form einer Chaconne oder einer Passacaglia, wirkt wie eine rhetorische Figur für emotionale Fixierung und versetzt den Zuhörer in eine kontemplative Innerlichkeit.

Das berühmteste Beispiel findet sich bei Purcell. In *Dido and Aeneas* (1689) wird die chromatisch absteigende Linie des *Ground* mit dem Tod der Dido in Verbindung gebracht. Sie erinnert sowohl an fließende Tränen als auch an einen Körper, der vor Schmerz zusammenbricht. Diesem ausdrucksvollen Modell wurde ein bemerkenswertes Weiterleben zuteil, so sehr bildete die barocke Musiksprache von London bis Paris und von Rom bis München eine gemeinsame Ausdrucksform.

Il pianto di Maria von Ferrandini ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Der aus Venedig stammende Giovanni Battista Ferrandini (um 1709–1791) kann als Vertreter des Spätbarock angesehen werden. Er wurde zu einer Zeit geboren, als der junge Händel Italien entdeckte, und starb, nachdem er den jungen Mozart kennengelernt hatte. *Il pianto di Maria*, auf das Jahr 1739 datiert, ist in mancherlei Hinsicht außergewöhnlich. Es handelt sich nämlich um ein Stabat Mater in der ersten Person. Das Drama wird von der Protagonistin selbst durchlebt, und weit weniger als ein theologischer Diskurs dargestellt. Beim Hören von *Il pianto di Maria* kommen einem aufgrund der Effekte des schwebenden Klagens manchmal Assoziationen zum *Stabat Mater* von Giovanni Felice Sances (1600–1679) in den Sinn. Das Werk besticht zudem durch seine abrupten Kontraste, weshalb es lange Zeit dem jungen Händel in seiner italienischen Periode zugeschrieben wurde, in der auch seine Kantate *La Lucrezia* entstand.

Schon in jungen Jahren erhielt Ferrandini seinen ersten Musikunterricht am Konservatorium der *Mendicanti* in Venedig. 1722 trat er als Oboist in das bayerische Hoforchester ein und stand ab 1732 als Kammerkomponist in Diensten des Kurfürsten Karl Albert. In München wurde er zu einem produktiven Komponisten von *Seria-Opern*, darunter auch eine Vertonung von *Catone in Utica*, die sich durch den überbordenden Reichtum der Arien auszeichnet. Aus gesundheitlichen Gründen zog sich Ferrandini nach Padua zurück, wo er seine Tätigkeit als

Komponist und Pädagoge fortsetzte. Er bildete insbesondere den Tenor Anton Raaff aus, den ersten Darsteller der Rolle des *Idomeneo* in Mozarts gleichnamiger Münchener Oper.

In dieser umfangreichen Kantate für Mezzosopran und Streicher betet Maria am Fuße des Kreuzes. Einige Passagen erinnern an Werke von Carissimi auf Grund ihrer ergreifenden Frömmigkeit, wie sie für römische Oratorien kennzeichnend ist. Seit den 1630er Jahren, im Kontext der aus dem Konzil von Trient hervorgegangenen Gegenreformation, wurde dieses Genre zum bevorzugten Mittel der spirituellen Überzeugungskunst. Die *historiæ sacræ*, so die ursprüngliche Bezeichnung für das Oratorium in lateinischer Sprache, verwandeln den biblischen Text in einen dramatischen Gegenstand: eine adaptierte Prosa, eine geschmeidige Form der Versbildung und eine Aufteilung der Stimmen tragen dazu bei, die heiligen Erzählungen zu gelebten Erfahrungen zu machen.

Dieses Schauspiel des Glaubens entdeckte Marc-Antoine Charpentier während seines Aufenthalts in Rom in den 1660er Jahren. Es inspirierte ihn zur Komposition einer ganzen Reihe von *Histoires sacrées*, darunter auch *Le Reniement de saint Pierre*. Darin wird auf ergreifende Weise die Verzweiflung des Petrus dargestellt, der den Erlöser verleugnet, da der künftige Apostel und Märtyrer hier noch vor der Vorstellung zurückschreckt, ein ähnliches Schicksal wie Jesus zu erleiden.

Die Bibel ist reich an Figuren einer äußersten Vereinsamung, wie Hiob oder auch König Saul. Letzterer ist auch bei Charpentier zweimal gegenwärtig, im Prolog seiner geistlichen Oper *David et Jonathas* und im lateinischen Oratorium *Mors Saülis et Jonathæ*.

Saul verkörpert eine tragische Figur des Verfalls von Macht: Zerfressen von Eifersucht und isoliert in seiner Herrschaft wird der gequälte Herrscher zum moralischen Exempel. Eine häufig verwendete Szene zeigt seine Begegnung mit der Totenbeschwörerin von Endor, die weniger eine Hexe als vielmehr eine Pythia und Prophetin des Schicksals ist. Inmitten von Räucherschwaden lässt sie die Gestalt des Propheten Samuel erscheinen, der die Machenschaften seines Sohnes anprangert, dessen Macht angesichts eines jungen Hirten, des zukünftigen Königs David, ins Wanken geraten ist. Purcell untermalt in *Saul and the Witch of Endor* diese höllische Szene mit Dissonanzen, die an die Polyphonie von Carlo Gesualdo erinnern.

Als eine Feier des Lichts nach dem Weg durch schwere Prüfungen lässt „When Orpheus sang, all nature did rejoice“ die Schritte des ersten aller Dichter erklingen, während dieser aus der Unterwelt heraufsteigt. Er ist zu jenem heiligen Wesen geworden, dessen Gesang die Ordnung der Welt wiederherzustellen vermag. Sein Tanz bildet die Grundlegung einer wiedergefundenen Gemeinschaft, in der die Menschheit, vereint in einem alle verbindenden Reigen, endlich gemeinsam die Freude erlebt.

IL CARAVAGGIO

Gegründet wurde das Orchester Il Caravaggio 2017 von der Dirigentin Camille Delaforge und bringt eine neue Generation von Musikern zusammen, die auf historischen Instrumenten spielen. Es widmet sich vor allem dem Opernrepertoire aus Barock und Klassik. An seiner Spitze hat sich Camille Delaforge als eine der bemerkenswertesten Dirigentinnen ihrer Generation profiliert. Inspiriert von der Ausdruckskraft des Malers Caravaggio, verfolgt das Ensemble eine zutiefst lebendige und betont körperhafte musikalische Herangehensweise, die sich durch Theatralität, emotionale Intensität und erzählerische Kraft auszeichnet.

Il Caravaggio widmet sich den großen Werken im Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts: Bachs *Johannespassion*, Rameaus *Pygmalion*, Pergolesis *Stabat Mater*, Mozarts *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*... Das Ensemble legt zudem besonderen Wert auf die Wiederentdeckung seltener oder wenig bekannter Werke. So rückt das Orchester in jedem Jahr die Arbeiten in Vergessenheit geratener Komponistinnen ins Licht, wie Isabella Leonarda, Élisabeth Jacquet de la Guerre oder Mademoiselle Duval, von der es 2023 die Oper *Les Génies* als Weltpremiere aufgenommen hat. Mit mehr als fünfzig Konzerten pro Jahr tritt das Ensemble regelmäßig auf den renommiertesten Bühnen Europas auf: in Paris (Théâtre des Champs-Élysées, La Seine Musicale, Opéra Royal de Versailles), in Amsterdam (Niederländische Nationaloper), in Deutschland (Bremer Musikfest, Staatstheater Meiningen), in Belgien (De Bijloke), in Schweden (Stockholm Early Music Festival), in Spanien (Bilbao Musika)...

Im Jahr 2026 bildet die Region Hauts-de-France das Zentrum der Aktivitäten von Il Caravaggio, dort wirkt es als Residenzensemble am Atelier Lyrique de Tourcoing und am Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne und baut eine Partnerschaft mit La Barcarolle de

Saint-Omer auf. Dem Ensemble liegt die Präsenz der Künstler vor Ort sehr am Herzen und es führt jedes Jahr mehr als vierzig pädagogische und kulturelle Aktivitäten in Schulen, Konservatorien, Krankenhäusern und benachteiligten Stadtvierteln durch.

Seit 2025 nimmt Il Caravaggio für das Label Alpha Classics auf. *Il Caravaggio ist Residenzensemble am Atelier Lyrique de Tourcoing, am Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne und beim Festival d'Ambronay. In der Saison 2026–2027 übernimmt das Ensemble die offizielle Rolle als „Weggefährte“ bei der Barcarolle in Saint-Omer. Il Caravaggio ist seit 2021 zudem Residenzensemble der Fondation Singer-Polignac. Das Ensemble wird vom französischen Kulturministerium – Drac Hauts-de-France – gefördert und als Hauptförderer von der Fondation Orange unterstützt. Il Caravaggio ist Mitglied bei Fevis, bei Scène Ensemble und beim Europäischen Netzwerk für Alte Musik.*

CAMILLE DELAFORGE MUSIKALISCHE LEITUNG, CEMBALO UND ORGEL

Camille Delaforge hat sich als eine der vielversprechendsten Dirigentinnen ihrer Generation profiliert. Seit ihrem Durchbruch beim Internationalen Opernfestival von Aix-en-Provence im Jahr 2024 verfolgt sie eine internationale Karriere als Gastdirigentin wie auch mit ihrem Ensemble Il Caravaggio, das sie 2017 gegründet hat. Mit diesem Ensemble dirigiert sie in jeder Saison mehr als fünfzig Aufführungen auf den großen internationalen Bühnen – im Théâtre des Champs-Élysées, beim Osterfestival in Aix-en-Provence, in der Opéra de Rennes, der Opéra de Nantes, bei La Seine Musicale, beim Festival de Saint-Denis, beim Festival Radio France Occitanie Montpellier, beim Oude Muziek Festival in Utrecht wie auch beim Musikfest Bremen. In den Jahren 2024–2025 leitete sie eine vielbeachtete Inszenierung von *Dido und Aeneas* an der Niederländischen Nationaloper in Amsterdam sowie eine von der Kritik gefeierte

Tournee mit Campras *Karneval in Venedig*. Außerdem wurde sie vom Orchestre de Chambre de Paris eingeladen, beim Festival de Saint-Denis Bachs *Johannespassion* zu dirigieren.

In der Saison 2025/2026 dirigiert Camille Delaforge eine Inszenierung von Glucks *Orpheus und Eurydike* mit der Capella Cracoviensis und gibt ihr Debüt in Nordamerika mit dem Calgary Philharmonic Orchestra in einem Barockprogramm, das Lully, Rameau und Händel gewidmet ist

Auf Grund Ihrer Leidenschaft für das Repertoire der Vokalmusik arbeitet Camille Delaforge auch regelmäßig mit renommierten Solisten wie Karine Deshayes, Marie-Nicole Lemieux, Cyrille Dubois, Alasdair Kent oder Mathias Vidal zusammen. Sie pflegt eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Bassbariton Guilhem Worms, mit dem sie mehrere kammermusikalische Programme erarbeitet hat.

Nach ihrem Klavier- und Tanzstudium entdeckte Camille Delaforge durch das Cembalospiel ihre Leidenschaft für die Alte Musik. Sie absolvierte ihre Ausbildung am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, wo sie sich durch das Dirigieren, die Arbeit als Gesangsbegleiterin und die Einstudierung des Repertoires von Liedern und Melodien mit Sängern zunehmend auf vokales Repertoire spezialisierte.

In dem Bestreben, den soziokulturellen Austausch durch musikalische Bildung zu fördern, hat sie mehrere humanitäre Projekte ins Leben gerufen, darunter auch Musikunterricht für benachteiligte Kinder in Ecuador.

Für die Labels Warner, Alpha Classics, Klarthe und Château de Versailles Spectacles hat sie bereits Einspielungen gemacht.

**GIOVANNI BATTISTA FERRANDINI
(1710-1791)**

**IL PIANTO DI MARIA,
CANTATA SACRA DA CANTARSI
DINANTI AL SANTO SEPOLCRO**

- 3 Giunta l'ora fatal dal ciel prescritta,
che sul Calvario monte,
nel tragico apparato,
girne dovea del Creatore il Figlio,
videsi anch'ella in luttuoso ammanto,
la sconsolata madre esser presente
alla tragedia atroce, e starne (o Cieli!)
immobil nel dolor;
soltanto in vita quanto sentir potesse
l'immensa acerbità del suo tormento.
E, mentre tutta in pianto si sciogliea,
così fra suoi singhiozzi ella dicea:

4/6 "Se d'un Dio fui fatta Madre
per vedere un Dio morire,
mi perdona, Eterno Padre,
la tua grazia è un gran martire.

- 5 Ah me infelice! Ah! lassa!
Il mio figlio divino,
da un discepol tradito,
da un altro ancor negato,
dai più fidi fuggito,
da tribunali ingiusti
come reo condannato,
da flagelli percosso,
trafitto dalle spine,
lacerato dai chiodi,
crocifisso fra ladri,
dal fiele abbeverato,
dal mondo vilipeso,
dal Cielo abbandonato.

**GIOVANNI BATTISTA FERRANDINI
(1710-1791)**

**LES LAMENTATIONS DE MARIE
CANTATE SACRÉE À CHANTER
DEVANT LE SAINT-SÉPULCRE**

Quand fut venu le moment fatal fixé par le Ciel
Où, sur le mont Calvaire,
Dans un tragique appareil,
Devait s'en aller le Fils du Créateur,
On vit aussi, en vêtements de deuil,
L'inconsolable mère assister
À l'horrible tragédie, et se tenir (ô Cieux !)
Immobile dans sa douleur ;
Elle n'avait de vie que pour sentir
L'immense âpreté de ses souffrances.
Et, tandis qu'elle fondait tout entière en pleurs,
Parmi ses sanglots, elle parla ainsi :

« Si je fus faite mère d'un Dieu
Pour voir ce Dieu mourir,
Pardonne-moi, Père éternel,
Ta grâce m'est un grand martyre.

Ah malheureuse que je suis ! Hélas !
Mon divin fils,
Trahi par un disciple,
Renié par un autre,
Déserté par les plus fidèles,
Par d'injustes tribunaux
Condamné comme un criminel,
Flagellé,
Transpercé d'épines,
Déchiré par des clous,
Crucifié entre des voleurs,
Abreuvé de fiel,
Bafoué par le monde,
Abandonné par le Ciel.

**GIOVANNI BATTISTA FERRANDINI
(1710-1791)**

**THE VIRGIN'S LAMENT
A SACRED CANTATA TO BE SUNG
BEFORE THE HOLY SEPULCHRE**

At the fateful hour decreed by Heaven
when, upon Mount Calvary,
in tragic solemnity,
the Son of the Creator was to depart,
there too was She seen, dressed in mourning,
the disconsolate Mother, present
at that dreadful tragedy, and standing
– ah, Heavens! – motionless
in her grief, kept alive only
by the sheer intensity of her suffering.
And as she broke down in tears,
thus, between sobs, she spoke:

"If I was chosen to be the Mother
of a God, only to see that God die,
forgive me, Eternal Father,
but Your grace is a cruel torment.

"Ah, wretched am I! Ah, alas!
My divine Son,
betrayed by one disciple,
denied by another,
abandoned by the most faithful,
condemned as a criminal
by unjust courts,
beaten with scourges,
pierced by thorns,
torn by nails,
crucified among thieves,
forced to drink gall,
despised by the world,
abandoned by Heaven.

E ancor non basta se da barbare squadre
il suo bel Nome
fra le bestemmie ancor non deggio udire?

7 Ahimè ch'Egli già esclama ad alta voce.
Angeli non l'udite?
Padre l'abbandonasti?
Almen Tu, Santo Spirito,
lo soccorri. Quella divina fronte
in cui desian specchiarsi
l'angeliche del Ciel squadre, sì pure
già sparsa di mortal mesto pallore,
sopra il petto l'inchina. Ei muore, ei muore!

8 Sventurati miei sospiri,
se quest'alma non sciogliete,
molto poco voi potete
molto lieve è il mio dolor.
Atrocissimi martiri
che in umor gli occhi stillate,
poco è il duol se non stemperate
tutto in lagrime anche il core."

9 Sì disse la gran Madre
in vedendo spirar l'amato figlio,
insensata per duol tosto divenne
e priva d'ogni senso al suol poi svenne;
ma tosto al chiuder gl'occhi
dell'eterno Fattore,
udissi intorno un fragore di sassi,
un crollar di terreno,
un vacillar del suolo,
sì del morto Signor l'agita il duolo.
Ha decretati Iddio
tre terremoti universali in terra:
un nel morir del Verbo,
nel suo risorgere l'altro,

Et comme si cela ne suffisait pas,
[il me faut entendre
Des foules barbares prononcer
Son beau nom avec des blasphèmes !

Hélas, il crie déjà haut et fort –
Ange, ne l'entendez-vous pas ?
Père, l'as-tu abandonné ?
Toi au moins, Esprit Saint,
Secours-le ! Ce front divin
Dans lequel aiment se mirer
Les cohortes angéliques du Ciel,
Déjà tristement couvert d'une pâleur mortelle,
S'incline sur son sein. Il meurt, il meurt !

Mes soupirs infortunés,
Si vous ne déliez pas mon âme,
Vous avez bien peu de pouvoir,
Et ma douleur est bien légère.
Horribles tourments
Par qui mes yeux fondent en pleurs,
Ma douleur est bien faible si vous ne dissolvez pas
Tout mon cœur en ces larmes. »

Ainsi parlait la grande Mère
En voyant expirer son fils tant aimé,
Et de douleur perdant la raison,
Elle s'évanouit au sol, privée de sentiment ;
Mais bientôt, quand les yeux ferma
Le Créateur éternel,
On entendit alentour des rochers se fracasser,
La terre trembler,
Le sol s'ébranler
Tant le trouble la douleur du Seigneur mort.
Dieu a décrété
Trois universels tremblements de terre :
L'un au moment de la mort du Verbe,
L'autre au moment de sa résurrection,

And all this is not enough: yet I must hear
His beloved Name uttered amidst
the blasphemies of this barbarous crowd?

"Alas, already He cries out in a loud voice.
O Angels, do you not hear Him?
Father, have you forsaken Him?
You at least, Holy Spirit,
come to His aid! That divine countenance,
in which the angelic hosts of Heaven
long to see their reflection,
already it has grown deathly pale.
He bows his head upon his breast. He dies! He dies!

"O my unhappy sighs,
if you do not release this soul,
you are but feeble,
my grief is too light.
O agonising torments
that bring tears streaming from my eyes,
small is this grief, if you do not also
dissolve my whole heart in tears."

So spoke the august Mother,
as she saw her beloved Son die,
and shortly, overwhelmed by grief,
losing consciousness, she fainted to the ground.
But no sooner had the eyes
of the Eternal Creator closed than
all around was heard a great noise:
a crashing of rocks, the earth giving way,
the ground shaking – such was the grief
stirred by the death of the Lord.
God decreed here below
three great earthquakes:
one at the death of the Word,
another at His resurrection,

e il terzo infine, (ahi nel pensarlo io tremo,
a quel che fia), nel gran Giudizio estremo.

- 10 Pari all'amor immenso
fu immenso il suo patir.
E solo allora atroce
gli fu la propria croce
che di sue pene il senso
gli tolse il suo morir.

- 11 Or se per grande orror tremò la terra
morir vedendo un Dio fra tormenti sì rei,
uomo, trema ancor tu che terra sei!

HENRY PURCELL (1659-1695)
IN GUILTY NIGHT
SAUL AND THE WITCH OF ENDOR

CHORUS

- 12 In guilty night, and hid in false disguise,
Forsaken Saul to Endor comes and cries:

SAUL

- 13 Woman, arise, call powerful arts together,
And raise the ghost, whom I shall name, up hither.

WITCH

Why should'st thou wish me die? Forbear, my son,
Dost thou not know what cruel Saul has done?
How he has kill'd and murder'd all
That were wise and could on spirits call?

SAUL

Woman, be bold, do but the thing I wish,
No harm from Saul shall come to thee for this.

WITCH

Whom shall I raise or call? I'll make him hear.

Et le troisième enfin (ah, je tremble en pensant
À ce qui se passera) au moment
[du grand Jugement dernier.

Égale à son immense amour,
Sa souffrance fut immense.
Et sa propre croix
Lui fut alors seulement atroce
Quand la mort lui ôta
Le sentiment de ses supplices.

Or si la terre trembla de grande horreur
En voyant mourir un Dieu en des tourments
[si cruels,
Tremble, toi aussi, homme, car tu n'es que terre !

HENRY PURCELL (1659-1695)
PAR UNE NUIT FUNESTE
SAÛL ET LA SORCIÈRE D'ENDOR

CHŒUR

Par une nuit funeste, et méconnaissable sous son déguisement,
Le malheureux Saül se rend à Endor et s'écrie :

SAÛL

Femme, levez-vous, convoquez vos pouvoirs,
Et que paraisse ici l'esprit que je vous nommerai.

SORCIÈRE

Pourquoi vouloir ainsi ma mort ? Rétractez-vous, mon fils,
Ne savez-vous pas ce que l'infâme Saül a fait ?
Qu'il a tué et massacré tous ceux qui,
Dans leur sagesse, pouvaient invoquer les esprits ?

SAÛL

Femme, soyez forte et agissez selon mon désir,
Aucun mal ne vous adviendra de la part de Saül.

SORCIÈRE

Qui dois-je faire apparaître ou invoquer ? Je me ferai entendre de lui.

and the third (I tremble at the thought!),
at the great and final Judgement.

As His love was immense,
immense too was His suffering.
And yet His own cross
became truly terrible only
when death came at last
to relieve His agony.

Now if, with great horror, the earth did quake,
on seeing a God die amidst such cruel torment,
then you too, O mortal, who are but dust –
[you must tremble!

SAUL

Old Samuel, let only him appear!

WITCH

Alas!

SAUL

What, what dost thou fear?

WITCH

Nought else but thee,
For thou art Saul, alas! and hast beguiled me.

SAUL

Peace, and go on, what seest thou? Let me know.

WITCH

I see the gods ascending from below.

SAUL

Who's he that comes?

WITCH

An old man mantled o'er.

SAUL

Oh! that is he, let me that ghost adore.

SAMUEL

14 Why hast thou robb'd me of my rest to see
That which I hate, this wicked world and thee?

SAUL

Oh! I'm sore distress'd, vexed sore;
God has left me and answers me no more;
Distress'd with war, with inward terrors too,
For pity's sake tell me, what shall I do?

SAMUEL

Art thou forlorn of God and com'st to me?
What can I tell thee then but misery?
This kingdom's gone into thy neighbour's race,
Thine host shall fall by sword before thy face.

SAÛL

Le vieux Samuel, que lui seul apparaisse !

SORCIÈRE

Hélas !

SAÛL

Mais que craignez-vous donc ?

SORCIÈRE

Rien d'autre que vous,
Car vous êtes Saül, hélas ! et m'avez trompée.

SAÛL

Soyez en paix et poursuivez, que voyez-vous ? Dites-le moi.

SORCIÈRE

Je vois les dieux s'élever des profondeurs de la terre.

SAÛL

Quel est celui qui vient ?

SORCIÈRE

Un vieil homme drapé d'un manteau.

SAÛL

Oh ! C'est cet esprit, que je puisse maintenant l'adorer !

SAMUEL

Pourquoi m'avoir arraché au repos pour m'imposer le spectacle
De cette vile sorcière, de ce monde hideux et de vous-même ?

SAÛL

Oh ! Quelle cruelle disgrâce est la mienne ;
Dieu m'a abandonné et reste sourd à mes appels ;
Hanté par la guerre comme par d'intimes terreurs,
Je me tourne vers vous. Par pitié, parlez. Que me conseillez-vous ?

SAMUEL

Vous êtes abandonné de Dieu et vous tournez vers moi ?
Que puis-je vous prédire d'autre que le malheur ?
Ce royaume est aux mains de votre voisin,
Votre hôte périra par l'épée devant vos yeux.

Tomorrow then, till then farewell, and breathe:
Thou and thy son tomorrow shall be with me beneath.

CHORUS

15 Farewell, oh! farewell.

À demain donc, adieu vous dis-je, et d'ici-là vivez :
Vous et votre fils sous terre demain me rejoindrez.

CHŒUR

Adieu, oh adieu !

**MARC-ANTOINE CHARPENTIER
(1643-1704)**

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

CHORUS

16 Cum cœnasset Jesus et dedisset discipulis
suis corpus suum ad manducandum et sanguinem
suum ad bibendum, exierunt simul in montem
Olivet. Tunc dixit illis Jesus:

JESUS

17 Omnes vos scandalum patiemini in me in ista
nocte. Scriptum est enim: Percutiam pastorem
et dispergentur oves gregis.

CHORUS

18 Respondens autem Petrus ait illi:

PETRUS

19 Et si omnes scandalisati fuerint in te,
numquam ego scandalisabor.

JESUS

Amen dico tibi, Petre, quia in hac nocte antequam
gallus cantet, ter me negabis.

PETRUS

Ah! Domine! Etiam si oportuerit me mori tecum,
non te negabo.

CHORUS

20 Similiter et omnes discipuli dixerunt: Non te
negabimus. Etiam si oportuerint nos mori tecum,
non te negabimus.

**MARC-ANTOINE CHARPENTIER
(1643-1704)**

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

NARRATEUR (CHŒUR)

Au dîner, Jésus donna à ses disciples son corps
à manger et son sang à boire. Ensemble,
ils se dirigèrent vers le mont des Oliviers.
Alors Jésus leur dit :

JÉSUS

Vous allez tous succomber à cause de moi
cette nuit même. Car il est écrit : « Je frapperai
le berger et les brebis du troupeau seront
dispersées. »

NARRATEUR (CHŒUR)

Prenant la parole, Pierre lui dit :

PIERRE

Même si tous succombent à cause de toi,
moi jamais je ne succomberai.

JÉSUS

En vérité, je te le dis, Pierre, cette nuit-même,
avant que chante le coq, tu me renieras trois fois.

PIERRE

Ah ! Seigneur ! Même s'il me faut mourir avec toi,
je ne te renierai pas.

NARRATEUR (CHŒUR)

Tous les disciples dirent de même : « Nous ne
te renierons pas. Même s'il nous faut mourir
avec toi, nous ne te renierons pas. »

**MARC-ANTOINE CHARPENTIER
(1643-1704)**

THE DENIAL OF SAINT PETER

CHORUS

When Jesus had supped and given his body to his
disciples to eat and his blood to drink, they went
out together to the Mount of Olives. Then Jesus
said to them:

JESUS

You will all be offended because of me this night;
for it is written: "I will smite the Shepherd,
and the sheep of the flock shall be scattered."

CHORUS

But Peter answered and said to him:

PETER

And if all are offended because of you,
I shall never be offended.

JESUS

Truly I tell you, Peter, that tonight,
before the cock crows, you will deny me.

PETER

Ah, Lord! Even if I must die with you, I will not
deny you.

CHORUS

Likewise, all the disciples said: We will not deny
you. Even if we must die with you, we will not
deny you.

21 HISTORICUS
Ecce Judas unus de duodecim venit et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus. Irruerunt in Jesum et tenuerunt, quod videntes discipuli ejus fugerunt. Et Petrus extendens manum, exemit gladium suum et percutiens servum Pontificis auriculam ejus amputavit. Cui dixit Jesus:

22 JESUS
Converte, Petre, converte gladium tuum in locum suum. Calicem quem dedit mihi Pater, non vis ut bibam illum?

23 HISTORICUS
Ministri ergo Judæorum comprehenderunt et ligaverunt Jesum et cum duceretur ad principem sacerdotem, sequebatur eum Petrus a longe, usque in atrium Pontifici. Quem cum vidisset ostiaria dixit ei:

OSTIARIA
Numquid et tu ex discipulis hominis istius es?

PETRUS
O mulier, non sum. Non novi hominem.

24 CHORUS
Et introductus est Petrus in domum, cumque sederet ad ignem cum servis et ministris, ut calefaceret se, alia serva sic ait illi:

25 ANCILLA
Et tu cum Jesu Nazareno eras?

PETRUS
O mulier non eram, non novi hominem.

NARRATEUR
Survint Judas, l'un des douze, et avec lui une bande nombreuse armée de glaives et de bâtons. Ils se ruèrent sur Jésus et l'arrêtèrent. Voyant cela, les disciples s'enfuirent. Et Pierre, portant la main à son épée, la dégaina et, frappant un serviteur du Grand Prêtre, lui trancha l'oreille. Jésus lui dit :

JÉSUS
Pierre, remets ton épée à sa place. Ne veux-tu pas que je boive la coupe que m'a donnée mon père ?

NARRATEUR
Alors les soldats des Juifs s'emparèrent de Jésus et le ligotèrent pour le conduire chez le Grand Prêtre. Pierre le suivait de loin, jusqu'à la cour du Pontife. En le voyant, la gardienne lui dit :

GARDIENNE
N'es-tu pas, aussi, des disciples de cet homme ?

PIERRE
Ô femme, je n'en suis pas. Je ne connais pas cet homme.

NARRATEUR (CHŒUR)
Entrant dans la maison, Pierre s'assit près du feu avec les serviteurs et les soldats pour se réchauffer. Alors une servante lui dit :

SERVANTE
Et toi, n'étais-tu pas avec Jésus le Nazaréen ?

PIERRE
Ô femme, je n'y étais pas, je ne connais pas cet homme.

NARRATOR
Behold, Judas, one of the twelve, came, and with him a great multitude with swords and staves. They came upon Jesus and seized him, and when his disciples saw this, they fled. And Peter, stretching out his hand, drew his sword and, striking the high priest's servant, cut off his ear. To him Jesus said:

JESUS
Peter, return your sword to its sheath. The cup which my Father has given me, do you not want me to drink it?

NARRATOR
Then officers of the Jews seized and bound Jesus, and as he was being led to the high priest, Peter followed him from a distance, as far as the high priest's courtyard. When the doorkeeper saw him there, she said to him:

DOORKEEPER
Are you also one of that man's disciples?

PETER
Woman! I am not. I do not know the man.

CHORUS
And Peter was brought into the house. And as he sat by the fire with the servants and the attendants, to warm himself, another servant-maid said to him:

SERVANT
And were you with Jesus of Nazareth?

PETER
Woman, I was not; I do not know the man.

HISTORICUS

Tunc interrogavit eum cognatus ejus cujus
abscidit auriculam, dicens:

OSTIARIA, ANCILLA

- 26 Nonne tu Galilæus es? Nonne te vidi in horto
cum eo? Vere tu es, tu eras. Nam et loquela tua
manifestum te facit. Tu ex discipulis hominis
istius es.

COGNATUS MALCHI

Nonne te vidi in horto cum eo? Nonne tu
percussisti Malchum? Vere tu eras. Nonne tu
Galileus es? Nam et loquela tua manifestum
te facit. Tu ex discipulis hominis istius es.

PETRUS

Non, non sum, vere non eram. Nescio quid dicitis,
non novi hominem.

HISTORICUS

Et continuo gallus cantavit.

CHORUS

- 27 Tunc respexit Jesus Petrum. Et recordatus
est Petrus verbi Jesu, et egressus foras,
28 flevit amare.

NARRATEUR

Alors un parent de celui dont il avait tranché
l'oreille l'interrogea :

AUBERGISTE ET SERVANTE

N'es-tu pas galiléen ? Ne t'ai-je pas vu au jardin
avec lui ? Si, tu l'es, tu y étais. D'ailleurs
ton accent te trahit, tu es bien un disciple
de cet homme.

PARENT DE MALCHUS

Ne t'ai-je pas vu au jardin avec lui ? N'es-tu pas
celui qui blessa Malchus ? Si, tu l'es, tu y étais :
n'es-tu pas galiléen ? D'ailleurs ton accent
te trahit, tu es bien un disciple de cet homme.

PIERRE

Non, non, je ne le suis pas, je n'y étais pas.
Je ne sais pas ce que vous dites, je ne connais
pas cet homme.

NARRATEUR

Et aussitôt le coq chanta.

NARRATEUR (CHŒUR)

Alors Jésus se retourna et regarda Pierre.
Et Pierre se souvint des paroles de Jésus. Il sortit
et pleura amèrement.

NARRATOR

Then a kinsman of him whose ear Peter cut off,
questioned him, saying:

DOORKEEPER, SERVANT

Are you not a Galilean? Did I not see you
in the garden with him? Truly, it is you, you were
there. For your speech betrays you. You are one
of that man's disciples.

A KINSMAN OF MALCHUS

Did I not see you in the garden with him? Did you
not strike Malchus? Truly, it was you. Are you not
a Galilean? For your speech betrays you. You are
one of that man's disciples.

PETER

No, I am not. Truly, it was not me. I do not know
what you are saying; I do not know the man.

NARRATOR

And immediately a cock crowed.

CHORUS

Then Jesus turned and looked at Peter, and Peter
remembered the words of Jesus, and he went outside
and wept bitterly.

(Translation based on the biblical texts.)

HENRY PURCELL

WHEN ORPHEUS SANG, ALL NATURE DID REJOICE
CELESTIAL MUSIC DID THE GODS INSPIRE

- 29 When Orpheus sang, all nature did rejoice,
The hills and oaks bow'd down to hear his voice,
At their musician's feet the lions lay
And list'ning tigers can forget their prey.
His soft'ning lyre did cruel Pluto move,
His music prov'd of greater pow'r than Jove.

HENRY PURCELL

AU CHANT D'ORPHÉE LA NATURE ENTIÈRE SE RÉJOUISSAIT
UNE MUSIQUE CÉLESTE INSPIRÉE PAR LES DIEUX

Au chant d'Orphée la Nature entière se réjouissait,
Collines et chênes se courbaient pour entendre sa voix,
Aux pieds de leur musicien s'étendaient les lions,
Et les tigres tout à son écoute en oubliaient leur proie.
Sa lyre enchanteresse avait touché le cœur du terrible Pluton,
Et sa musique surpassait en puissance celle du grand Jupiter.

Recorded in July 2025 in German Evangelical Church, Paris (France)

OLIVIER ROSSET RECORDING PRODUCER, EDITING, MIXING

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS 3-11)

HARMONIA MUNDI MUSIQUE 2026 FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS 16-28)

DELPHINE MALIK FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS 12-15, 29)

MARY PARDOE ENGLISH TRANSLATION

JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AURORE DUHAMEL ARTWORK

CLAIRE BOISTEAU BOOKLET SUPERVISOR

SYLVAIN GRIPOIX COVER AND INSIDE PHOTO (DIGISLEEVE)

ÉMILIE BROUCHON INSIDE PHOTO (P.2, CAMILLE DELAFORGE, P.22 FIONA-ÉMILIE POUPARD)

HUBERT CALDAGUÈS INSIDE PHOTOS (P.7, PP.22-23, EXCEPT FIONA-ÉMILIE POUPARD)

AMANDINE LAURIOL INSIDE PHOTO (P.14, APOLLINE RAÏ-WESTPHAL)

SORIN DUMISTRASCU INSIDE PHOTO (P.14, LAURA JARRELL)

PASCAL ITO INSIDE PHOTO (P.14, FLORIANE HASLER)

ORFEO PRODUCTIONS INSIDE PHOTO (P.15, JORDAN MOUAÏSSIA)

ALINE RUZÉ INSIDE PHOTO (P.15, BASTIEN RIMONDI)

CHARLES PLUMEY INSIDE PHOTO (P.15, GUILHEM WORMS)

BRUNO PERROUD INSIDE PHOTO (P.15, MATHIAS VIDAL)

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

ALPHA 1264

© 2026 IL CARAVAGGIO, ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE

© 2026 ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE

PRINTED IN THE NETHERLANDS

